

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

CONTEMPORANEA KUNSTMUSEUM WOLFSBURG

2005

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

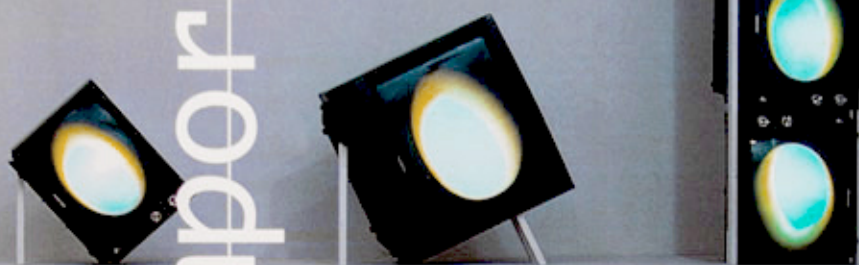
medio siglo

www.march.es



8 428845012040

contemporanea



KUNSTMUSEUM

WOLFSBURG



araki
billingham
boltanski
cragg
dibbets
fischli/weiss
gursky
hirst
merz
nauman
paik
schütte
sherman
tuymans
wall









contemporánea

contemporánea

KUNSTMUSEUM

WOLFSBURG



Fundación Juan March

medio **S** *igl* **O**

4 FEBRERO - 10 ABRIL 2005

Í N D I C E

9

PRESENTACIÓN

10

*LA JOVEN COLECCIÓN DEL
KUNSTMUSEUM WOLFSBURG EN MADRID*

Gijs van Tuyl

16

LA CONSTRUCCIÓN DE LA COLECCIÓN

Rudi Fuchs

22

UN REPASO DEL PRESENTE

Holger Broeker

32

EL FUNCIONAMIENTO DE LAS COSAS

Alberto Ruiz de Samaniego

46

OBRAS

142

BIOGRAFÍAS

Susanne Köhler

148

CÁTALOGO

152

TEXTS IN ENGLISH

En vísperas de su 50 Aniversario la Fundación Juan March, que salvo escasas excepciones ha venido dedicando su atención principalmente al arte de la primera mitad del siglo XX, presenta ahora, bajo el título *Contemporanea*, una selección de 34 obras, pertenecientes a la colección del Kunstmuseum Wolfsburg de Alemania, realizadas entre 1968 y 2000 por 16 autores, algunos de los artistas más destacados e influyentes de la creación plástica contemporánea.

Esta exposición colectiva ofrece un panorama internacional y multidisciplinar, que muestra la convivencia e hibridación de diferentes lenguajes y medios: pintura, escultura, arte gráfico, fotografía, instalación y vídeo; disciplinas que abandonan su estancamiento o segmentación y cuyos límites se disuelven en un amplio y heterogéneo panorama que muestra algunas de las tendencias o manifestaciones artísticas que se han venido sucediendo desde los años 60. La muestra, con una especial incidencia en la década de los 90, pretende mostrar algunas de las claves del arte de nuestro tiempo y evidencia la interrelación entre arte y vida; de una vida moderna, en la que el individuo percibe infinidad de imágenes y acontecimientos, fragmentos de una realidad múltiple y cambiante. Las obras que ahora se presentan articulan un discurso de esta realidad, desde distintos planteamientos como la crítica, la ironía, la provocación, la metáfora, la memoria o la identidad, y ofrecen un diálogo que exige la participación del espectador, más allá de la mera contemplación estética del arte de otros tiempos.

Las obras escogidas pretenden mostrar un panorama abierto de la cultura visual contemporánea, siendo muy conscientes de la renuncia que toda selección implica de otros artistas o tendencias, también representados en la coherente colección del Kunstmuseum Wolfsburg y que, por cuestiones fundamentalmente espaciales de nuestra sala de exposiciones, no han podido ser incluidas.

La Fundación Juan March agradece a Gijs van Tuijl, director del Stedelijk Museum de Amsterdam y ex director del Kunstmuseum Wolfsburg su generosa colaboración para poner en marcha y hacer realidad este proyecto; a Holger Broeker su eficaz coordinación, así como su ensayo y textos que acompañan la reproducción de las obras del presente catálogo; a Susanne Köhler las biografías de los artistas; a Rudi Fuchs su texto sobre la colección del Kunstmuseum Wolfsburg; a Alberto Ruiz de Samaniego su profundo ensayo y a Javier Maderuelo su asesoramiento en la configuración y presentación de la exposición. A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento por su colaboración en una muestra con la que esperamos contribuir al acercamiento del público al arte contemporáneo y liberarle de posibles viejos prejuicios hacia las últimas manifestaciones artísticas, que no son otra cosa que el fiel reflejo de la realidad de su tiempo.

Madrid, febrero de 2005



Fundación Juan March

gijs van tuyl

Arte y ámbito: terreno de rodaje, plató, emplazamiento – El estudio

Generalmente el público no presta atención al lugar donde se crea o se produce el arte. Campo experimental y plató, el estudio del artista es un lugar reservado para un "círculo cerrado", al que acuden conservadores y críticos de arte, además de un pequeño grupo de "iniciados". No es idéntico al museo ni al mundo accesible para el público. El arte se presenta ante el espectador en un contexto privado, sin ninguna preparación histórica del arte y sin utilería teatral.

El arte en el torbellino del mundo artístico

Por eso, como el héroe griego Odiseo, el arte emprende viajes, sale a la vida hostil del entorno público y, de esta manera, abandona el estudio; se transporta a una galería, un museo, una vivienda privada, una oficina o un edificio público; allí se presenta y se expone a la venta. Desprotegido, indefenso. Viaja, hace un alto, vaga de un lugar a otro y no tiene hogar en ninguna parte.

De ahí que la tarea de coleccionar adquiera una importancia estratégica, porque coleccionar arte contemporáneo significa librar las obras de arte de un vertiginoso intercambio de mercancías. La creación de una colección y su ampliación gradual supone una reacción contra el mercado del arte. El museo adquiere algo que desea conservar de manera permanente, para estudiarlo científicamente y situarlo en un contexto estético. La aspiración del museo a lo eterno y continuo es el polo opuesto a la fugacidad y la superficialidad del mercado.

Un arte "en reposo"

La inmovilidad de una colección se determina a partir del efecto que la exposición temporal ejerce a modo de hito en el transcurso continuo de la historia del arte. Siempre que las circunstancias lo permiten, deseamos no tener que prescindir de obras y artistas que hemos conocido y aprendido a estimar en el curso de una exposición itinerante. Es posible que algunas de las obras se queden y, de esta manera, la colección aumenta con las actividades expositivas.

Sin embargo, también la bipolaridad de la tarea de exponer y coleccionar entraña un pequeño riesgo: con frecuencia, las obras se trasladan después de la exposición a un almacén, donde permanecen guardadas tras pesadas puertas hasta su próxima presentación. Las colecciones pueden llegar a ser también "invisibles", es decir, las someten a reposo.

En una situación ideal, el museo se convierte también en una isla para la meditación: el tranquilo museo es menos espectacular que el teatro de la exposición. Sin embargo, detrás de las bambalinas se revisa y amplía sin cesar el concepto de la colección.

El concepto de Wolfsburg

Originalmente no se previó un museo en Wolfsburg, sino una sala de exposiciones sin colección propia. Esto cambió sólo cuando me nombraron director fundador de la casa. Conseguí convencer a los gremios correspondientes de que era preciso apostar no sólo por exposiciones temporales, sino por una colección con identidad propia, que debía permanecer estable en esa ciudad.

La colección se inició en el año 1968 y, por tanto, sus comienzos coincidieron con una época de cambios sociales, políticos y culturales. Todo lo que se coleccionó a posteriori fueron obras realizadas en todos los medios, entrelazadas con carácter intermedial e internacional.

La colección impone pautas

La colección de un museo, y muy particularmente la de un museo joven, tiene que imponer pautas. Esto se consigue comparando y buscando sin

cesar la calidad. ¿Qué opinamos de la intensidad, la solidez y la irradiación de una obra? Hay que tomarse un poco de tiempo para reflexionar acerca de la calidad. Calidad es lo que permanece. Lo que no es efímero ni fugaz, sino sólido.

Una colección en movimiento o sedentaria

El historiador del arte Ernst Gombrich ha dicho en una entrevista que desearía encontrar siempre un cuadro de Antoine Watteau en el mismo lugar de un mismo museo. Acerca de esta declaración de principios sobre la idea de la continuidad en un museo, desearía aportar mi experiencia con *Las Meninas*, la legendaria obra de Velázquez, que admiré por primera vez hace cuarenta años. De forma enigmática, el cuadro estaba colgado en un gabinete al final de un pasillo. Sin embargo, la última vez que vi esa maravilla del mundo, se había puesto en escena de forma lamentable desde el punto de vista de la historia del arte y se presentaba en una gran sala, entre otras obras de Velázquez. Esto se había hecho por motivos didácticos, para comparar, a pesar de que este lienzo absolutamente único no tiene comparación.

Otro criterio opuesto a la presentación permanente de las obras de una colección sería el juego constante de interpretaciones. ¡Por eso, también es válida la exposición temporal! Colección y exposición itinerante se estimulan recíprocamente, ofrecen nuevas perspectivas y mantienen el museo en movimiento. Un museo debe hacer ambas cosas.

Formas de presentación

Durante los primeros cinco años, dimos el nombre de *Tuning Up* a la serie expositiva dedicada a la colección. Las interpretaciones de las obras se ampliaron mediante nuevas adquisiciones, combinándolas con obras anteriores.

Después del quinto aniversario del Museo en 1999, cambiamos el título de las exposiciones de la colección por *Update*, un término informático que alude a la actualización de los programas. Se establecieron vínculos haciendo rotar la colección existente e incorporando temporalmente grupos de obras.

El principio más reciente de presentación de la colección consiste en situar a un artista bajo el *Foco*. Gracias a los préstamos, se

profundiza en la obra de un artista de la colección, para que destaque de manera particular en el contexto de presentación de la colección.

Valor añadido con una nueva perspectiva

Una colección más allá de las fronteras abre nuevas perspectivas, porque son otros ojos los que ven la colección, pero también debido al contexto cultural español específico. La selección es el resultado de un diálogo permanente entre la Fundación Juan March y el Kunstmuseum Wolfsburg. Un diálogo y un intercambio intelectual, que han redundado y redundarán en nuevos conocimientos y mayor comprensión tanto para la Fundación como para el Kunstmuseum.

Cooperación

Deseo manifestar un agradecimiento cordial a José Capa Eiriz, director de exposiciones de la Fundación Juan March. Siguiendo una buena tradición, presenta con frecuencia en sus salas colecciones procedentes del extranjero. Así, por ejemplo, en el año 1984, fue la colección del Stedelijk van Abbemuseum, de Eindhoven, de la cual se hizo una selección en colaboración con Rudi Fuchs. Para el Kunstmuseum Wolfsburg es un placer y un honor presentar su colección, como continuación de esta serie, en una casa que, desde hace decenios y bajo la dirección de José Capa Eiriz, organiza exposiciones de arte antiguo, moderno y contemporáneo del más alto nivel internacional.

José Capa Eiriz tomó la iniciativa de presentar en Madrid una selección de la colección del Kunstmuseum Wolfsburg tomando como referencia la publicación de las *Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968* (Obras Completas I: arte contemporáneo desde 1968), que el Kunstmuseum editó con motivo de su quinto aniversario. Esto da fe de la importancia que tiene el tratamiento científico de una colección y el efecto que puede ejercer un catálogo atractivo.

Adiós, Colección del Kunstmuseum Wolfsburg

Me alegra haber podido acompañar a mi familia de "elección" a España, en un viaje artístico por la maravillosa ciudad cultural de Madrid, con sus tesoros artísticos antiguos y modernos.

Para mí, esta exposición en la Fundación Juan March es también en cierto sentido la despedida de una colección cuyas obras considero como miembros de mi querida familia, aquella otra que se creó hace diez años, y que ahora ya camina sola, siguiendo su propio camino. Hasta la vista.

Gijs van Tuyl es director del Stedelijk Museum Amsterdam desde enero de 2005 y ha sido director del Kunstmuseum Wolfsburg.



La construcción de la colección

rudi fuchs

La mayoría de las colecciones de arte moderno clásico comienzan con el cubismo y el primer arte abstracto. Algunas son lo suficientemente antiguas y ricas como para incluir obras de finales del siglo XIX que se presentan a modo de prólogo. Según la visión tradicional, el cubismo rompe finalmente de modo dramático con las antiguas formas artísticas, a continuación viene el arte abstracto, el dadaísmo y el surrealismo, y luego todas las variaciones. Pero el museo de Wolfsburg fue inaugurado en 1994, en una ciudad fundada en 1938 para albergar a los trabajadores de la recién creada fábrica de Volkswagen. El edificio del museo se construyó en acero y cristal, un estilo industrial muy adecuado para una ciudad fabril. Se nombró director a un holandés, Gijs van Tuyl, que se atrevió a proponer un ambicioso plan para construir una colección. Al comprar realmente obras de arte y gastar dinero de verdad, el museo se hace responsable de sus elecciones artísticas, que de otro modo no le comprometerían. Dado que el dinero, como siempre, era limitado, la elección de cada artista iba a ser dura. Esa condición daría sin duda, a juicio de Van Tuyl, una gran seriedad al nuevo y aún vacío museo - sobre todo al vincular inteligentemente el programa de exposiciones a las adquisiciones.

Todo esto parece un proyecto bastante sencillo. Sin embargo, desde mi propia experiencia en el Castello de Rivoli, en Turín, puedo asegurar que es muy complicado convencer a los patronos de un museo de que deben ser muy pacientes y que su trabajo es dar tiempo a un crecimiento prudente. En la sociedad actual, la paciencia es un concepto complicado. A menudo comparo la construcción de una colección con plantar un jardín o un parque. Los árboles importantes, como el roble o el haya, tardan muchos años en crecer. ¿Por qué esperar tanto si se puede hacer algo con árboles que crezcan más rápido, con arbustos y con flores? ¿Por qué esperar a que una colección adquiera un peso propio si las salas del museo se pueden llenar fácilmente con bonitas exposiciones, una tras otra? Con

exposiciones temporales, el público puede recorrer el llamativo repertorio del arte actual. ¿Para qué molestarse en construir una colección? Un programa de exposiciones, independiente del incómodo compromiso artístico que una colección impone a un museo, puede ser muy ágil y, por tanto, seguir muy de cerca las últimas tendencias del arte actual. Estar al tanto de la energía de nuestro tiempo es una obsesión clave en el negocio del entretenimiento artístico. A menudo es una obsesión limitadora, que obstruye una visión más amplia y más relajada. Los directivos de Volkswagen que fundaron el museo están acostumbrados a trabajar en un mercado competitivo y a observar los cambios en los gustos y las actitudes de los consumidores. Merecen un gran reconocimiento por haber aceptado la propuesta de colección de Van Tuyl, y el paso lento y reflexivo que su programa suponía. Quizá recordaron en ese momento la dedicación de los grandes pioneros que construyeron los primeros automóviles con sus propias manos. Porque eso fue exactamente lo que Van Tuyl comenzó a hacer: planear y construir con sus propias manos una colección. Ahora, diez años más tarde, el museo tiene este pequeño pero cuidado grupo de obras que posee una hermosa coherencia. Las obras están allí para la comunidad, que puede conocerlas íntimamente, mucho más, claro está, que si sólo se hubieran expuesto temporalmente. El arraigo de un conjunto de obras abierto al público como éste es muy valioso, en mi opinión, para la moral cultural de la gente que lo puede ver día tras día. Como director de un museo financiado con dinero público, a menudo me siento obligado a preguntarme cuál puede ser la relevancia social de un museo (con colección). El tedioso lema "Un objeto hermoso es una alegría eterna" puede ser cierto, pero no funciona desde que una obra de arte a menudo ya no es, a primera vista, en absoluto hermosa. Mi respuesta es la siguiente: una colección es una construcción, una presencia permanente y estable en la que distintas cosas se pueden comparar entre sí. Comparar y presentar comparaciones es la esencia de la práctica museística, al menos, pero de modo fundamental, en un sentido educativo. Lo que la gente puede ver entonces, independientemente de que un objeto sea hermoso o agradable, es el poder de la creatividad humana. Las obras de arte nos demuestran que algo siempre puede ser diferente a lo que es o a lo que debería ser. Percibir diferencias libera nuestras mentes. Creo que Gijs van Tuyl comparte más o menos esta opinión. Al menos veo claramente, en el modo en que ha construido la naciente colección de Wolfsburg, un gran cuidado a la hora de escoger objetos que, en conjunto, permiten una gran variedad de comparaciones. El conjunto crea una coherencia significativa. Es decir, la colección no es doctrinaria. Pero está cuidadosamente planeada; tan cuidadosamente como un plan de batalla.

El año 1968 era tan bueno como cualquier otro como punto de partida para la colección. Es una buena fecha, en Alemania y en Europa, porque tiene poderosas connotaciones políticas y filosóficas. Cambió irremisiblemente las relaciones entre los ancianos sabios y los impulsivos jóvenes. Desde 1968 el atrevido empuje de la juventud se convirtió en un factor fundamental del debate político y cultural. ¡Más poder a la imaginación!

Pero de modo más concreto, en arte, 1968 supuso finalmente la consolidación del *Pop Art* y el *Minimal Art*, el auge del Arte Conceptual y también la madurez de desarrollos internos - uno de ellos el *Arte Povera* en Italia. Si a la hora de contemplar el arte pudiéramos evitar el énfasis estadounidense y nos fijáramos con la mente abierta en la calidad individual de los artistas, el panorama artístico en 1968 era extraordinariamente diverso. Siempre he creído que en cuanto a energía, atrevimiento y creatividad pura, 1968 está a la altura de 1907, el año en que *Las señoritas de Aviñón* explotó casi literalmente en el mundo y alteró para siempre las nociones tradicionales del arte. La misma condición de avance radical se da en 1968; es un punto sin retorno. Un gran punto de partida.

Pero Van Tuyl fue cauto. Empezó a buscar una obra de Mario Merz, preferentemente uno de los iglús tempranos. Acabó adquiriendo, sin embargo, una bellísima y opulenta mesa espiral, cubierta de fruta. Fue un acto muy inteligente, aunque no fuera ésa la intención. Imagino que Van Tuyl había comprendido que al hacer su primera adquisición, también debía tener alguna idea de cómo el conjunto acumulado aparecería al cabo de diez años, en 2004. Con la primera compra, clavas una estaca en el suelo, y muestras un cierto compromiso. Más tarde llega una segunda compra, una segunda estaca. Entre ambas estacas quieres que haya cierta distancia, algún espacio para maniobrar. Quieres que sean obras distintas e independientes pero también que estén relacionadas y a la vista entre sí. Sigo usando la demarcación de un terreno con estacas como metáfora, o incluso el diseño de un parque. En una esquina quieres unas hayas, más allá una pradera, un espacio central, a la derecha unos robles. Si te fijas en uno de estos elementos debes ser consciente al mismo tiempo de la futura presencia de los otros. Ésta fue la estrategia coleccionista de Van Tuyl en Wolfsburg.

La mesa de Mario Merz fue un comienzo perfecto porque esa escultura llena de dibujo y colorido es más ambigua que radical en su apariencia física y formal. (Radical, agresivamente radical en esos tiempos eran las esculturas de Donald Judd o los cuadros de Ellsworth Kelly.) La mesa, incluso toda la obra de Mario Merz, está llena de contradicciones

y compromisos. Hay un fuerte recuerdo del expresionismo. Así que esta obra puede conectar (dentro de la coherencia deseable en el conjunto) con muchas otras adquiridas con posterioridad. No conozco la cronología exacta de la expansión de la colección de Wolfsburg. Pero al contemplarla ahora, en las navidades de 2004, es evidente que la coherencia está ahí, magnífica, y de modo tal que obedece necesariamente a los planes de Van Tuyl. Junto a la mesa de Merz (y dos pequeños íglús adquiridos más tarde cuando surgió la ocasión) veo una gran, sólida pieza de bloques de madera de Carl Andre, cuyo peso visual compensa a la perfección la opulencia de la mesa. Veo un gran paisaje fluido de Jan Dibbets. Cuadros y esculturas de Kiefer y Gilbert & George. Una pieza de vídeo de Gary Hill y una videoescultura de Nam June Paik. Obras conceptuales de Stanley Brouwn y Lawrence Weiner. Un fascinante conjunto de vídeo y escultura de Bruce Nauman y, también, un Kounellis muy personal: un pequeño tren que gira en torno a una columna. Un excelente Damien Hirst que, en la distancia, funciona muy bien con la mesa de Merz. Un Warhol tardío. Luego, obras de Rebecca Horn, Georg Herold, Tony Cragg, Jeff Koons, Thomas Schütte, Luc Tuymans e Immendorff. Durante los últimos años se han adquirido obras de jóvenes pintores alemanes, como Neo Rauch y Frank Ackermann, (cuyo ídolo es Immendorff) pero no, por ejemplo, de Baselitz. Por último, vagando entre estos espléndidos objetos, aparece una notable colección de fotografías, desde Jeff Wall y Andreas Gursky hasta Cindy Sherman y Nobuyoshi Araki. Esto no es todo lo que hay, pero en esta breve introducción no puedo entrar en todos los detalles de esta concisa colección, de la que sólo se exhibe, en esta exposición en Madrid, una pequeña muestra. Me gustaría, en cambio, que reflexionaran sobre la inteligencia política de la "composición" de esta colección.

Los nombres arriba mencionados (hay más) presentan, en conjunto, una buena panorámica de lo que ha ocurrido en el arte desde 1968. Sin embargo, desde la perspectiva de una colección más grande o más general, como la del museo Stedelijk de Amsterdam, la colección de Wolfsburg es incompleta. O, para ser más precisos, creo que ha ignorado políticamente algunos de los otros grandes nombres: Judd, Beuys, Baselitz, Ryman y Mangold, Bill Viola, Julian Schnabel, Günther Förg. Quizá Van Tuyl ha querido guardar cierta distancia con el encendido debate de la crítica sobre la llamada corriente dominante en el arte, y así proclamar, en Alemania, su independencia. Todas las adquisiciones de este museo son arte de primer nivel, y el conjunto es único y por tanto muy satisfactorio porque ha sido capaz de mantener su independencia. Es difícil de explicar. Todos los nombres que faltan son sin duda grandes artistas. Pero si la primera compra de Van Tuyl hubiera sido un cuadro de Ryman, seguido por Judd y luego Beuys y

Baselitz, se hubiera encaminado por la senda de una colección, de momento, más normal. Para un museo nuevo eso hubiera sido una equivocación. Tal y como es ahora, la colección de Wolfsburg posee una frescura maravillosa. No es nada pesada. Aún está muy abierta y cuando siga creciendo puede que, quién sabe, quizá un día incluya un Ryman o un Judd. Pero cuando lleguen, tendrán que encajar en un conjunto cuyo tono ya ha sido establecido. La gran fuerza del conjunto es que no es jerárquico ni valorativo. Ninguno de los presentes es el más grande de todos. Ninguno eclipsa a ningún otro. Esto deja el espacio y la distancia necesarios entre los objetos para permitir las comparaciones y, finalmente, llegar a conocer estas obras en profundidad. Ofrecer esta oportunidad es el mayor don de una colección al público.

Rudi Fusch ha sido director del Stedelijk Museum Amsterdam, del Stedelijk Museum Eindhoven y del Castello de Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín.



holger broecker

¿Qué puede lograr realmente una colección de arte contemporáneo, en una época que parece cada día más acelerada y en la que la vida media de la denominación “contemporáneo” se sigue acortando? En esas circunstancias, ¿no tendría más sentido renunciar a coleccionar obras que corren peligro de llegar a su fecha de caducidad apenas adquiridas, y limitarse a atender a las novedades del momento, que siguen modas constantemente cambiantes? Hay buenas razones para no dejar de confiar en una de las mejores cualidades del arte, a saber, el hecho de que el diálogo con una obra de arte proporcione percepciones que no es posible obtener por ningún otro medio. En lo que se refiere al coleccionismo de arte contemporáneo, eso significa concentrarse en obras que seguirán teniendo la misma fuerza cuando el hoy haya pasado a ser ayer.

Al poner la primera piedra de un museo nuevo, los fundadores del Kunstmuseum Wolfsburg eran conscientes de la oportunidad no sólo de crear un marco para un programa ambicioso de exposiciones temporales, sino también de sentar los cimientos de una nueva colección de arte. Su propósito era constituir una colección de arte contemporáneo de prestigio internacional, sobre la premisa de que sólo una colección muy distinguida podría mantener una posición duradera en un emplazamiento tan alejado de las grandes aglomeraciones urbanas.

Con el fin de evitar coincidencias o duplicaciones con museos cercanos, se examinaron y evaluaron los fondos de veintidós instituciones en un radio de unos doscientos kilómetros. Se comprobó que las posiciones artísticas que se consideraban de interés para nuestra creación de una colección propia, o estaban ausentes de esos museos, o estaban representadas de manera compatible con nuestro proyecto.

Desde la adquisición de las primeras obras en 1993, la colección ha ido en cierto modo creciendo con el nuevo edificio. Ciertos rasgos característicos y puntos focales son ya patentes. La idea es restringirla a un número relativamente pequeño de posiciones artísticas, e ilustrar éstas mediante grupos y/o series de obras, o brindando una selección representativa de la producción de un artista.

“El punto de partida de la colección está marcado por el año 1968.” Esta afirmación, que remite a la fase de planificación del Kunstmuseum, alude no sólo a las convulsiones intelectuales y sociopolíticas de los últimos años sesenta, sino sobre todo a lo que entonces ocurría en el arte. El Arte Povera, el minimalismo y el arte conceptual abrieron nuevas formas de discurso artístico. Las piezas de Mario Merz expuestas forman un conjunto único de esa figura central del Arte Povera, que comprende todos los aspectos fundamentales de su obra, en particular la visualización del crecimiento orgánico en distintas formulaciones de las series sobre Fibonacci.

En comparación, la hélice de acero laminado en caliente de Jannis Kounellis, por la que ascienden hacia el techo una locomotora de vapor y un tender de carbón (*Sin título*, 1977), invita a un examen crítico del mito del progreso en el contexto de una historia de la industria que hoy parece nostálgica. Ahora la producción industrial no sólo conforma grandes segmentos de nuestra vida cotidiana, sino que también desempeña un papel de especial importancia para la ubicación de Wolfsburg. Ésa fue la razón de que el fotógrafo estadounidense James Welling escogiera la fábrica Volkswagen y la ciudad de Wolfsburg como asunto de una compleja serie de obras que concibió para la inauguración del Kunstmuseum en 1994. Un centro industrial agudiza la sensibilidad hacia los tratamientos artísticos de productos industriales, pero también de ámbitos expuestos a la intervención humana: la naturaleza, el campo. Así, los utensilios de plástico y otros desperdicios de la sociedad moderna que el mar acaba arrojando a las playas sirvieron de materia prima –de *Paleta* (1984), en cierto modo– para la producción artística de Anthony Cragg en las décadas de 1970 y 1980. La concepción escultórica de Cragg, como muestran también sus piezas posteriores de metal fundido y yeso, aspira a la unidad de la actividad humana y la naturaleza. El primer *Aeroplano* de Panamarenko (*Flugzeug*, 1967) ilustra claramente el enfoque poético del artista belga; también en sus obras posteriores le interesa menos la capacidad real de volar de sus construcciones –y menos aún su producción en serie– que el principio del vuelo.

En contraste, los métodos de fabricación en serie ligados a la industrialización son el tema de Allan McCollum en *Más de 10.000 obras individuales* (*Over 10,000 Individual Works*, 1987-1989). Con ese proyecto, extendido a lo largo de varios años, McCollum no sólo afrontó la exigencia de singularidad de la obra de arte, sino también las condiciones de la creación artística en la era de la producción en serie; partiendo de una matriz de formas primarias de objetos cotidianos, una numerosa cuadrilla de trabajadores, empleando métodos industriales, exploró y fabricó todas las combinaciones de figuras posibles. Parte del concepto era el papel dirigente, en un principio desconocido para él, que hubo de asumir McCollum.

El principio de encargar a otros la realización de los propios diseños, la gestión de un taller en gran escala que conocemos por los ejemplos de Rembrandt y Rubens, fue adoptado con éxito por Andy Warhol en sus producciones *Factory* de los primeros años sesenta. A finales de los noventa también Jeff Koons hizo fabricar series muy pequeñas y extravagantes piezas únicas, ampliaciones de artículos de regalo y otros objetos de la cultura popular, en las que se combinaban artesanías tradicionales con la tecnología y los materiales más modernos. Sobre el fondo de sobresaturación comercial y sobreestimulación visual constante que refleja con impacto el *Robot Andy Warhol* de Nam June Paik (*Andy Warhol Robot*, 1994), el arte de Lawrence Weiner, Carl Andre y Stanley Broun, que plantea interrogantes sobre la percepción individual, la orientación y la identidad, la dirección y la distancia, tiene hoy más actualidad que nunca. La indagación en experiencias elementales de espacio y tiempo es asimismo central en obras de Jan Dibbets como *Duomo de Spoleto* (*Spoletto Duomo*, 1980-1982) y en las videoinstalaciones de Gary Hills *Reflector* (*Searchlight*, 1986-1994), *Tecnología roja* (*Red Technology*, 1994) y *Cámara de resonancia* (*Reflex Chamber*, 1996), y es un tema clave de la obra de Douglas Gordon *Psicosis 24 horas* (*24 Hour Psycho*, 1993), que explora la frontera entre foto fija e imagen en movimiento. Al igual que Stanley Broun, Bruce Nauman fue pionero en la utilización del cuerpo como material artístico, tanto en sus vídeos tempranos, como en su *Círculo de diez cabezas* (*Ten Heads Circle*, 1990), con sus cabezas de cera suspendidas, o en la videoinstalación *Caídas, trastazos y juegos de manos (versión limpia)* (*Falls, Pratfalls and Sleights of Hand (Clean Version)*, 1993), donde el tema de la experiencia corporal se conjuga con elementos circenses.

Trabajar con el cuerpo propio como reacción a la idea académica de la escultura es también un elemento central en las primeras obras



A.Gursky. Prada II, 1997

fotográficas de Gilbert & George. La fotografía preparada, forma de arte que este dúo viene cultivando sistemáticamente desde la década de 1970, está también representada en la colección por obras de Cindy Sherman, Nobuyoshi Araki, Jeff Wall y Andreas Gursky; los dos últimos explotan además las posibilidades de la digitalización de imágenes. Otros aspectos de la fotografía contemporánea han entrado en la colección con la ya citada serie *Wolfsburg* de James Welling, las obras de Paul Graham pertenecientes a la serie *Cielo vacío* (*Empty Heaven*, 1990-1995) y los retratos de su familia tomados por Richard Billingham.

El tema tradicional de la figura humana, que en el campo de la escultura estuvo primeramente representado en la colección por *Oso y policía* de Jeff Koons (*Bear and Policeman*, 1988) y *Robot Andy Warhol* de Nam June Paik (1994), alcanzó nuevas cotas con la adquisición de tres de los *Grandes espíritus* de aluminio pulimentado de Thomas Schütte (*Grosse Geister*, 1996/1997/2000). El papel que la figuración sigue desempeñando en la pintura contemporánea era bien visible, aun antes del auge reciente de la pintura, en los retratos de Elizabeth Peyton y Gary Hume. Otra adición a ese capítulo, aparejada a cuestiones de identidad e historia, han sido cuatro pinturas de gran escala de Neo Rauch que, como detalles de un vivero jocosos y a la vez enormemente serios, ilustran la naturaleza característica de su producción.

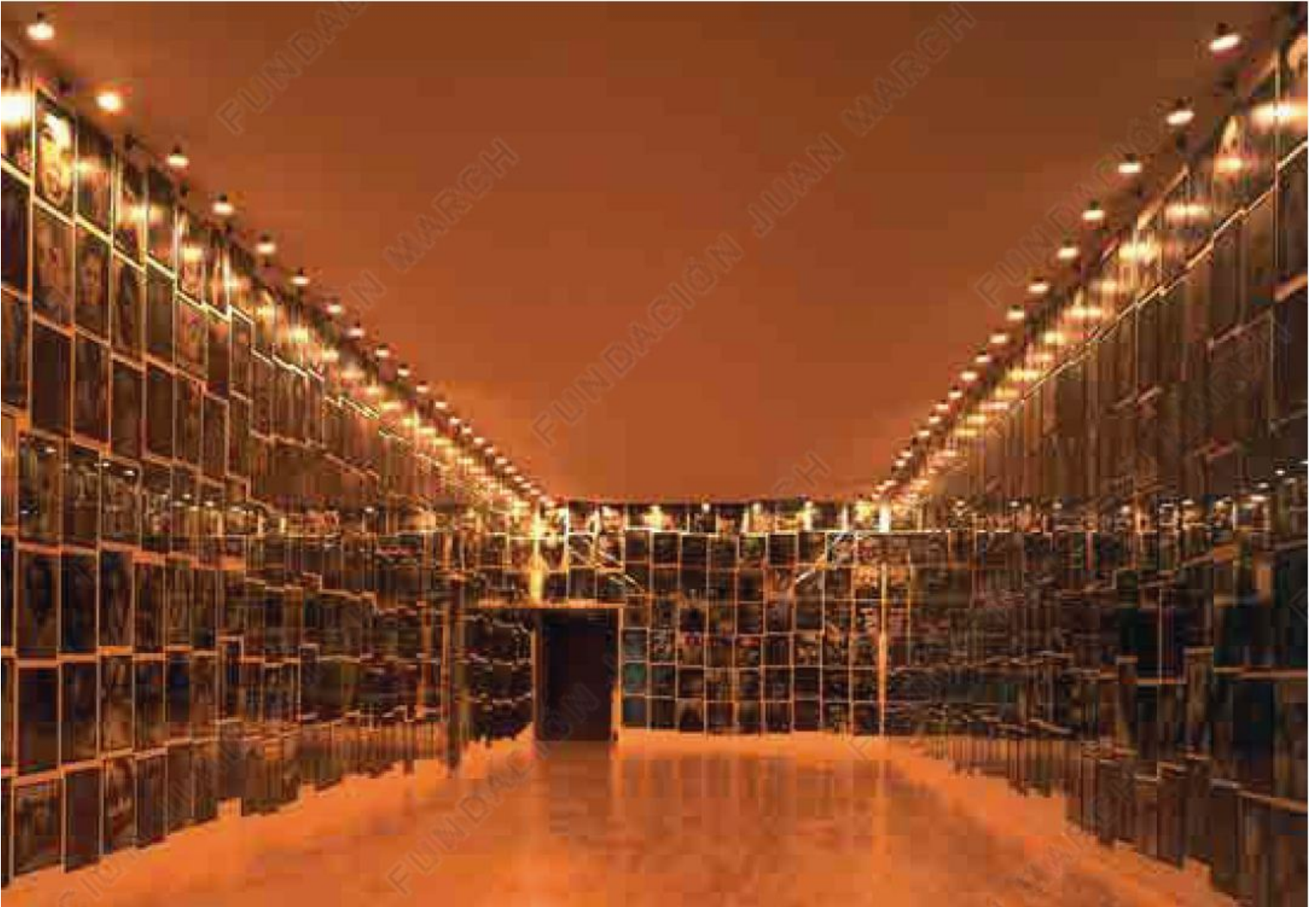
Las pinturas de René Daniëls, cuya obra prematuramente concluida se puede ver como una malla de referencias basada en el juego de palabras

y el acertijo pictórico, entroncan con la compleja producción de Georg Herold, cuyas asociaciones libres se apoderan no sólo de imágenes sino también de objetos –por ejemplo *Sin título (Ziegelteppich)*, 2003–, libros, habitaciones enteras (*Bilderzimmer*, 1995) y estructuras arquitectónicas como *Casa en su oscuridad (House Within His Darkness [Cyber-Merz])*, 1995). Con el paso del tiempo estas obras se han condensado en una especie de poética “obra de arte total”. Las obras de Herold, lo mismo que la videoinstalación concebida por Peter Fischli y David Weiss para la Bienal de Venecia de 1995, son también respuestas al dictado universal de servir a un fin práctico, así como a ese negocio del arte en el que artistas, obras e instituciones están involucrados por igual.

La instalación de Rebecca Horn *High Moon* (1991) se manifiesta como una agresiva máquina del amor, entregada a un ciclo constantemente repetido de movimiento de búsqueda, detención y descarga. El ciclo de la vida es también el tema de Damien Hirst en *La última cena (The Last Supper)*, 1999) y en una de sus obras más radicales y polémicas, *Cien años (A Hundred Years)*, 1990), consistente en una agrupación experimental de seres cuya supervivencia dentro de un montaje aparentemente sarcástico de refugio de emergencia, alimento y trampa mortífera queda más o menos confiada al azar.

Mientras que esas obras de Hirst están francamente abiertas a una interpretación metafórica, los cuadros de la serie *El arquitecto (Der Architekt)*, 1997/1998) del artista belga Luc Tuymans aluden sin rodeos a los horrores del Holocausto. Los títulos de esas imágenes abocetadas de personas y restos las cargan de significado.

Los temas de azar y destino que están presentes en las obras de Damien Hirst y Luc Tuymans se plantean igualmente en la gran instalación fotográfica de Christian Boltanski *Humano (Menschlich)*, 1994). En esta obra, que en muchos aspectos se podría calificar de monumento a la memoria, se reúnen los aproximadamente 1.300 retratos fotográficos presentes en la producción de Boltanski entre 1971 y 1994, dejando a cargo del espectador no sólo distinguir la culpa o la inocencia en los rostros sino también percibir la “transición de sujeto a objeto” (Boltanski). La finitud de la existencia humana aparece nuevamente en la instalación de Boltanski *Teatro de sombra (Théâtre d’ombre)*, de 1984, que recuerda las danzas macabras medievales. En esas obras complejas y provocadoras de Boltanski, el Museo posee un robusto contrapeso a la escultura monumental de Anselm Kiefer *Veinte años de soledad (20 Jahre Einsamkeit)*, 1971-1991), una pieza nacida de las circunstancias de



C.Boltanski. Menschlich, 1994

su vida personal, y a otra creación de Kiefer, *La vida secreta de las plantas* (1996), donde el espectador se ve enfrentado a conexiones cosmológicas y a la intersección de microcosmos y macrocosmos.

De este recorrido por obras en su mayor parte adquiridas en los primeros años de la colección se desprende claramente que en última instancia la selección de posiciones y obras gira en torno a un tema central: la condición humana. Ese tema dominante se extiende también, en mayor o menor medida, a las adquisiciones más recientes. Aquí son puntos focales los representantes ya mencionados del arte contemporáneo británico, así como el panorama alemán, cada día más pujante. Aparte de los *tableaux* aparentemente codificados de Neo Rauch, hay que citar las obras de Michel Majerus, en particular su instalación de imágenes y espacios en ocho partes *El espacio está donde lo encontrarás* (*The Space Is Where You'll Find It*, 2000), en la que el artista utiliza el ordenador para disponer referencias

tomadas del paisaje mediático –desde los Teletubbies hasta una foto de prensa del instrumental de un drogadicto– en *plots* digitales que ocupan toda la pared en vertical y recubren literalmente la arquitectura, de forma que el espectador tiene que circular entre ellos para recorrer el laberinto pictórico. Una experiencia espacial análogamente intensa es atravesar la obra de Tobias Rehberger *Techos de despachos primer piso* (Lévi, Schuppli, Hirsch, Ritschard, Pakesch) (*Decke Büroräume 1. Stock* (Lévi, Schuppli, Hirsch, Ritschard, Pakesch), 1998), donde elementos de colores definen la altura del techo a cinco niveles distintos, correspondientes a la estatura de los ocupantes de los diversos despachos de oficina de la Kunsthalle de Basilea. Los visitantes de estatura superior a la media tienen que agachar la cabeza para pasar por debajo del *patchwork* de elementos de colores.

Contrasta con esto la estancia que ocupa el centro de la instalación *1a Dosenfeld '00* (2000) de Manfred Pernice, que se define estrictamente en términos de eficiencia. Es una alusión a lo que el artista llama el “*Verdosung der Welt*” o enlatamiento del mundo, esto es, la inundación de nuestros sentidos con contenedores estandarizados donde cabe todo, desde el arte hasta los solicitantes de asilo político. Las pinturas de Eberhard Havekost enfocan sobre espacios netamente sociales, como lugares de acampada con remolques, avionetas deportivas y tiendas, detalles de interiores y fachadas de rascacielos. Esas imágenes, deliberadamente manipuladas para cargarlas de ambigüedad, se pueden descifrar en paralelo con las cajas de luz de Daniel Pflumm, logotipos del mundo del comercio en los que se ha eliminado el nombre original de la compañía, o su obra *CNN, Preguntas y respuestas* (*CNN, Questions & Answers*, 1999), que muestra fragmentos de una serie de entrevistas televisivas donde realmente no se dice nada, poniendo de relieve los caracteres estereotipados de esa clase de programas.

El estudio sobre vídeo de Christian Jankowski *Crear problemas* (*Create Problems*, 1999), acometido como parte de nuestra exposición “German Open”, no era tanto un comentario sobre la cultura mediática cuanto una manera de considerar los problemas de pareja: inspirado por la noticia de que la tasa de divorcios de Wolfsburg se había disparado tras la implantación de la semana de cuatro días en la fábrica Volkswagen, Jankowski seleccionó a cinco parejas (o ex parejas) jóvenes de Wolfsburg, cuyos conflictos más o menos escenificados fueron seguidamente analizados por un terapeuta profesional en el vídeo. También se descubre un nexo entre un concreto hábitat urbano y una determinada atmósfera social en la videoproyección de Sarah Morris

AM/PM (1999), donde, como en otros dos vídeos anteriores, la artista retrata una ciudad de los Estados Unidos, en este caso Las Vegas. El mismo tipo de atmósfera comunican sus pinturas, por ejemplo *Neón – Fantasía a medianoche (Las Vegas) (Neon – Midnight Fantasy [Las Vegas]*, 2000). Doug Aitken es otro artista que explora esas sensibilidades urbanas, entretejiéndolas en vídeos arquitectónicos como *Interiores (Interiors, 2003)*. Aquí es sobre todo el individuo el que intenta orientarse en un mundo que se complica vertiginosamente; pero sus esfuerzos no tienen garantizado el éxito.

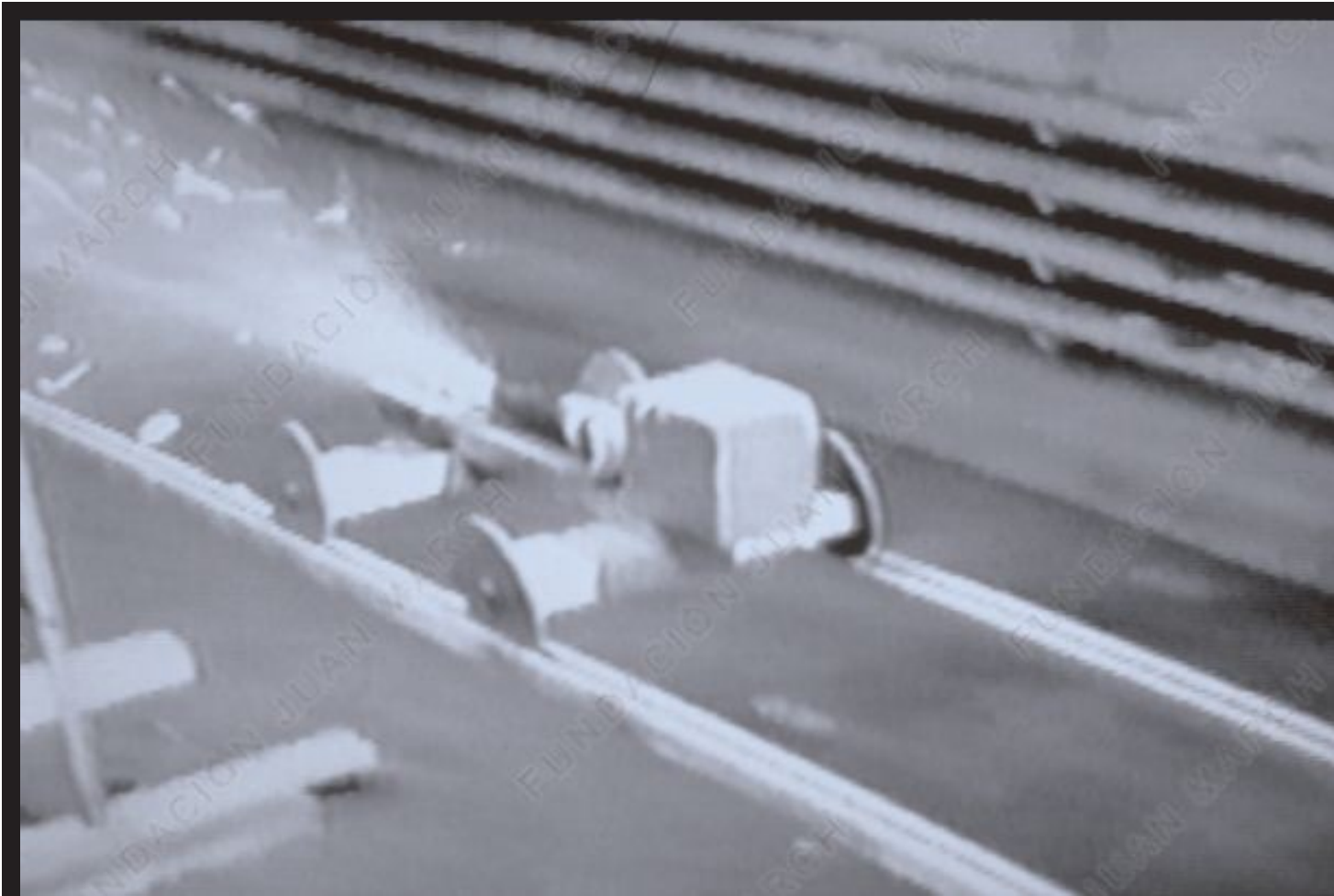
Tampoco hay garantía de éxito para la creación y el desarrollo de una colección. Nos lo recuerda el título de la primera pintura de Michel Majerus que adquirió el Kunstmuseum: *Lo que hoy parece bien puede no parecerlo mañana*. Pero mientras la colección se oriente al horizonte experiencial de los espectadores –para cuestionarlo literalmente, de modo que cada visitante tenga que poner a prueba una y otra vez la maquinaria de su sensibilidad, y revisándola constantemente adquiera nuevas percepciones–, estas obras mantendrán su actualidad y su pertinencia presente. Hay que decir, sin embargo, que para eso se necesita una forma de presentación adecuada.

En contraste con el modelo tradicional de la colección en exhibición permanente, nuestra presentación se sustenta sobre el principio de ofrecer partes de la colección en exposiciones temporales que muestren las obras desde perspectivas temáticas variables. De ese modo será posible que las obras manifiesten su coherencia en cada nuevo contexto. Durante los primeros años de la colección esto implicó en gran medida sintonizar y armonizar las obras entre sí (*Tuning Up*). En 1999 se presentó por primera vez una parte sustancial de los fondos en la muestra *Gesammelte Werke I*, instalada en la sala central del museo. Desde entonces el Kunstmuseum brinda cada año una o dos exposiciones relacionadas con la actualización de la colección, razón por la cual esta nueva serie se subtituló *Update*. Las exposiciones *Update* han sido fundamentalmente temáticas (*The Dark; Sensationen des Alltags; Monumente der Melancholie; Baustellen der Subversion*), pero a veces también se han limitado a yuxtaponer posiciones artísticas en situaciones de diálogo. Entre otras cosas, estas presentaciones de obras de la colección también suministraron contexto para las exposiciones temporales coincidentes en el tiempo, en las que tal o cual aspecto temático adquiría especial importancia.

Aunque los fondos de la colección nos permitirían llenar el doble del espacio expositivo con que cuenta el Kunstmuseum Wolfsburg, no

figura entre nuestros proyectos dedicar espacio alguno a una presentación permanente. Lejos de eso, se seguirá conservando y manifestando la vitalidad y complejidad de las obras en compilaciones siempre nuevas.

Holger Broeker es conservador del Kunstmuseum Wolfsburg.



alberto ruiz de samanie-

Sin proyecto ni programa, dejados como quien dice a solas con la Historia, ha cambiado radicalmente nuestra forma de habitar y mirar el mundo. El proyecto moderno no vivía en lo próximo sino, digamos, en el anhelo del confín. Así, en la abstracción formalista, tal como por ejemplo la ha revisado Jan Dibbets, es evidente cómo la mirada se despegaba de lo cercano inmediato para circular por un puro esplendor geométrico, ya sin fisonomía singular. De este modo, la vista era como despedida hasta los confines de su propio horizonte utópico. Todo era un vivir de lejanías y desde lejanías, cada uno proyectándose muy adelante en el horizonte de sí mismo; desde allí determinando y ejecutando su vida real, presente y efectiva. Emergían pues, como profecías que permitían respirar, basculantes formas de la lejanía, tal vez no demasiado espontáneas, en todo caso continuas, diarias, incluso generosas. Pero esas promesas no se han cumplido, y entonces quedó el hombre como reducido a la monotonía y la previsibilidad de su primer término. Nuestra pegajosa contemporaneidad es una promesa herida, un hombre mutilado de lo inverosímil en que creía, dejado sin cuidado a una suerte mostrenca y cotidiana que lo asfixia y corroe sin tregua. Hay un cierto aire de duelo y melancolía en esta nuestra histeria, paranoia y abyección contemporáneas, en la convicción de que se nos ha ido la vida toda en vano por la abertura de la esperanza. *Era del Desecho*, o de la nostalgia del presente y de la presencia. Como ha señalado Jean Baudrillard, la huelga de los acontecimientos, esa sucesión de imágenes que no son nada o en las que no hay nada que ver, ha culminado con un suceso que es una imagen absoluta: el 11-S, cuya floración totalitaria impide precisamente cualquier posibilidad de simbolización¹. Es por ello que nuestra contemporaneidad destila sulfúricos vapores de *vanitas*, como si el paisaje entrópico de no hace mucho se hubiese incluso congelado en *naturaleza muerta*: tiempo detenido que no muestra otra cosa más que la propia insustancialidad del mundo. Vida literalmente evaporada, ida sin haber pasado, déficit total de acontecimientos, identidades de alquiler. El sujeto deja

entonces de ser algo estable en la certeza de sí mismo para difractarse en una multiplicidad de *personas* (o sea: máscaras) que lo habitan por dentro. En este sentido nuestra actual crisis de la subjetividad no debe entenderse tanto como una extinción del yo cuanto como una pluralización y deriva, muy cercana a las tesis defendidas por el posestructuralismo deleuziano, por ejemplo. Digámoslo mejor al modo de Fernando Pessoa - equivalente, por otro lado, a la contemplación del *funcionamiento de las cosas* - *Der Lauf der Dinge*- de Fischli & Weiss: “¡Cuántas vueltas, cuántas cosas a través de mi alma que siento habitada por gente de paso!” Así pues, nunca ha sido más cierto que ahora aquéllo que afirmara Rimbaud: es falso decir yo pienso, habría que decir *se me piensa* o *me piensan*. Es bajo este espíritu de cruel ficcionalización y *extimidad* (esto es: una identidad cuyo territorio íntimo ha sido tomado por profundas potencias de extrañeza o exterioridad²) como debemos situar la frustración y la crudeza de una subjetividad sometida en el laberinto y la demolición en Bruce Nauman³, el miedo, la agresividad y la violencia en Thomas Schütte o la serie de fotografías de tono cinematográfico de Cindy Sherman. En ellas apreciamos cómo la expansión completa por todo el cuerpo social del aparato disciplinario de la cultura tecnológica actual condena al individuo a una impotencia (personal y colectiva) atrapada en medio de una sobrecodificación absolutamente estereotipada y sospechosamente banal, pero totalitaria. Es evidente que este imperio de los signos traduce el reinado autocrático de la economía y sus nuevas técnicas de gobierno, que a su vez la refuerzan de muy variadas formas: urbanismo, medios de masas, ideología, arte, cultura. La economía ha realizado, efectivamente, una ocupación total de la vida social, hasta el punto de que toda realidad individual se ha hecho social, directamente dependiente del poder social (esto es: económico) y elaborada por él.

Asistimos, en este sentido, a una producción generalizada de signos, literalmente fantasmática, que ha acabado por subsumir todo objeto o significado a una ley omnímoda de promoción, distribución y manipulación de consumo simbólico totalmente separada de cualquier “realidad” objetiva o subjetiva. Es el triunfo del mundo de los simulacros, símbolos ya sin función referencial o, en todo caso, autorreferenciales. Una opresión semiótica sin precedentes, donde los significados y referentes han quedado abolidos en beneficio de un juego sin freno de significantes. La única lógica que los somete ahora es la de la industria del espectáculo, como un inmenso *formateado* de las conciencias que precede y determina toda realidad. Incluso tiende a suprimirla en favor de la circulación del consumo masivo de los propios simulacros. De forma que, como analizó Debord en *La sociedad del espectáculo*, el poder es fundamentalmente entendido como un fenómeno

estético que genera e impone mundos simulados, en un totalizador monopolio de las apariencias que reconstruye la totalidad del espacio como su propio decorado. Es el sueño warholiano al fin cumplido, la comunicación escenificada como *modus vivendi* del sistema de poder. He ahí la lógica del *supermercado* escenificada en los *no-lugares* contemporáneos que tan bien ha reflejado la fotografía de Andreas Gursky, focalizando con ambigua delectación las secciones del *hipermecado social*⁴. Robert Venturi, *aprendiendo de Las Vegas*, lo definió con frase certera y escandalosa: los americanos no necesitan plazas, se quedan en casa viendo la tele. La vida de la masa se redime, de este modo, en la felicidad de los héroes televisivos. Se establece así un circuito intensamente alimentado entre lo real y lo imaginario, entre los modelos de la representación y la vida real, donde se consume aquello que Debord determinara como la "alienación del espectador en favor del objeto contemplado": "La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes".⁵ Y, frente a ello, deberíamos asumir, con Deleuze, que "no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apearse a ella y arrancarle la pequeña diferencia que actúa en otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hacer resonar los dos extremos de las series habituales de consumo como las series instintivas de destrucción y de muerte, juntando así el retablo de la crueldad con el de la imbecilidad."⁶

Esta ley habría acabado con el valor propio del signo o de la representación, al dismantelar toda posibilidad referencial, al aniquilar toda precedencia y procedencia material. La explosión de comunicación determina, sin duda, la implosión del significado. La era telemática, con su tecnología de registro, clasificación, transmisión, repetición y difusión por medio de la imagen fetichizada, acaba por difuminar el carácter presencial de las cosas y de los acontecimientos (la misma orientación temporal), en favor de un acontecer hasta tal punto solicitado por esta lógica de la reproducción que ya sólo se concibe el suceder dentro de esta estructura virtual y, si se nos permite el juego de palabras, viral. En medio de este secuestro de la realidad por la hiperrealidad, ya no se consumen hechos, ni significados, sino puro espectáculo y *merchandising*, sucesión ininterrumpida de fantasías con que se retroalimenta sin pausa, paroxísticamente, el sistema. La necesidad anormal de representación acaba por compensar la sensación de desposesión

fundamental de los individuos, el "sentimiento torturante de hallarse al margen de la existencia" (Debord). Superados pues los propios límites de la representación, el proceso culminaría con la aspiración a la *comunidad presencial* de modelos y espectadores, lo que se ha llamado el *tiempo real* –el *presente continuo* que proponen los *media*–, como intento máximo de una aproximación a la realidad que escamotea a la vez su carácter de ficcionalidad.

Estaríamos así ante un grado verdaderamente intenso de dominación camuflada. Pero, ya que en todo caso la Historia toda ha de ser entendida como un juego interminablemente repetido de dominación, estimamos que el problema no estriba, como señaló Foucault, en evitar o en reducir al mínimo estas relaciones de poder, sino, por el contrario, en establecer condiciones que permitan la realización de estos juegos de poder con un mínimo de dominación. En la actual ocupación total de la vida social por la dominación económica, tales juegos se presentan bajo muy diversas formas y en muy diferentes frentes: política, economía, sexualidad, información, imagen, identidad, instituciones, etc. De manera que se ha vuelto muy difícil distinguir entre nuestra *vida biológica* y nuestra *vida política*. Experiencias que antes se consideraban estrictamente políticas han quedado confinadas improvisadamente en nuestro cuerpo biológico, al tiempo que experiencias privadas se presentan de golpe fuera de nosotros en tanto que cuerpo político. Debemos habituarnos a pensar y a actuar en esta confusión de cuerpos y lugares, de lo exterior y lo interior, de lo público y lo privado. Ocuparse de uno mismo, al modo socrático, es ahora también ocuparse del dominio de uno mismo en medio de esta experiencia de vida tremendamente expropiada y a la vez absolutamente vinculante. Este factor hace cada vez más urgente la elaboración de un socavamiento continuo de la tecnocracia urbanizadora, así como una epistemología de lo ficticio - tal como por ejemplo ha trazado Jeff Wall - donde se contextualicen nociones como universo virtual, estetización generalizada, acontecimiento, simulacro, presencialidad, público, dramatización. Esta función estratégica (que conlleva, en sí misma, una acción simbólica de demolición) es, acaso ahora más que nunca, abiertamente política, si por política entendemos el sentido amplio y profundo de una interpelación a los discursos ideológicos de la comunidad, de la *polis*. Y una forma, asimismo, de articular signos dentro de lo social. En este sentido, el arte y la cultura no han dejado de ser un campo de batalla atravesado por relaciones de fuerza ideológicas que aspiran a totalizar la hegemonía de sus representaciones del mundo. Más aún cuando, como hoy en día, el capitalismo ya no se limita a condicionar a los objetos culturales, sino que se ha introducido en su propia estructura, en su propia lógica

de producción. Todo esto determina, sin duda, lo que podemos llamar el *fin de la inocencia* artística: cualquier objeto cultural, hoy, se inscribe inevitablemente en el sistema de producción, distribución y consumo global del poder económico. Cualquier objeto estético se vuelve co-responsable de los efectos de ese poder. Al tiempo, en el estudio de estos procesos de significación parece fundamental configurar un modelo espacial para comprender las tramas de una estructura estética basada no tanto en modelos de temporalidad como de producciones de espacios –simbólicos, socioeconómicos: institucionales– donde se organizan los modelos predominantes de las representaciones, donde se establecen los marcos, los límites, los umbrales y las propias exterioridades para estos intercambios de sentido; las estrategias de inclusión y exclusión, los dispositivos retóricos y las condiciones de posibilidad de cada texto o cada sistema de actuación. Esto es lo que, en buena medida, realiza el movimiento artístico contemporáneo. Una analítica del espacio social de los contenidos estéticos a través de los discursos institucionales, históricos y filosóficos que los enmarcan, los enuncian o transmiten. Una política de la representación en cuanto obra de arte, como agente mantenedor de un sistema de poder, de unas estrategias de inclusión/exclusión. Por ello tratará de operar una dislocación ideológica de los propios enunciados normativos y de las reglas institucionales que conlleva, asimismo, el descreimiento en los discursos de lo originario, en las analíticas de los principios fundamentales o los comienzos conceptuales.

De esta forma, la escéptica condición artística contemporánea genera comúnmente una continua crítica de la representación, que, por ejemplo, Jameson denomina homeopática; a su juicio la estética política más propiamente posmoderna. Consistiría precisamente en actuar desde el interior, parasitariamente, para minar los discursos autorizados, el orden rígido del anfitrión. Las razones últimas, las creencias religiosas, los juicios de verdad o sobre el ser, también los referentes naturales, pierden aquí su propia naturalidad. La exigencia posmoderna, la edad de la sospecha, ha perdido la ilusión en los sistemas y los valores positivos, contemplándolos como resultado de posiciones ideológicas, cuando no simplemente de operaciones lingüísticas resultado de la inestabilidad constitutiva atribuible al propio lenguaje. La reflexión artística actual se desenvuelve, por ello, en una interminable exégesis y rememoración de textos previos, en una reacomodación, desarticulación, desmontaje, interferencia, deconstrucción de ideas ya formadas con ambiciones de sistematicidad. Ése es el territorio específico de su práctica, un campo de lectores o intérpretes, de escrutadores celosos sobrellevando con paciente orgullo una función de segundo grado. Una

relación de apropiación siempre dependiente de otro, pero que, a su vez, siempre difiere, también, de ese texto previo, generando, en consecuencia, un primer efecto de heterogeneidad, como si el propio texto propiciase desde dentro una autodeconstrucción donde se negase su propio estatuto de unidad orgánica.

Por otro lado, lo que el arte actual parece haber asumido es precisamente la neutralización ideológica que la industria de la cultura ha realizado de los diversos radicalismos formales de las vanguardias, consiguiendo disolver hasta las actitudes más extremadamente antiartísticas. Se ha exigido por ello en sus planteamientos críticos superar los campos de expertos o esferas autónomas de la cultura así como las meras analíticas formales, en favor del trazado de un territorio relacional donde se aprecien también las filiaciones sociales de los discursos culturales. En este sentido crítico, el arte contemporáneo es sin lugar a dudas deudor de una conciencia y un anhelo característicamente modernos: el cuestionamiento del presente y la reintegración de arte y vida. Por ello, habría que verlo en realidad como una revisión de sus postulados. Es indudable que si el arte moderno ocupó un lugar preeminente en el diseño del programa civilizador de la *Ilustración* y con ello de la modernidad, fue por su decidida apuesta por ejercer su vocación original de utopía, en la forma beligerante de la vanguardia. La vanguardia era profética, volcada al futuro y a la emancipación; además de promover las innovaciones lingüísticas y la crítica a la institución del arte, se ofertaba como una guía moral, social y política. Uno de los motivos centrales de su ataque fue la crítica de la institución burguesa del arte, que lo había convertido en una agradable mercancía prácticamente al margen de toda vinculación con la realidad. De esta manera, muy pronto se definió una estrategia general que hacía uso de un lenguaje novedoso para llamar la atención sobre el contenido rupturista, condicionando al espectador a tomar partido ante el compromiso por la renovación de una cultura que se deseaba reintegrada en la vida. Conviene recordar que el arte actual está viviendo de la herencia lingüística de las vanguardias, tanto de las más racionalistas como de las de orden *deconstructivo - dadá* o el *surrealismo*-. Sólo que ahora vemos despojada ya esta herencia de cualquier veleidad de progreso o esperanza utópica, refugiándose, en los casos de un arte de contenido directamente político y reivindicativo, o bien en la protesta desde parámetros de comunidades específicas (lo que Robert Hughes ha denominado *la cultura de la queja*) o, en un posicionamiento más analítico, incidiendo en la ya comentada crítica de la representación.

Pero es innegable que, en estos últimos años se ha extendido el espíritu de una reconstrucción crítica de la cultura para el diseño de una *modernidad otra*. Quizá de menor aliento universalista pero, en contrapartida, más atenta a lo real, en la asunción de la contingencia de los códigos culturales y, operando más allá de toda autorreferencialidad estética, activando usos alternativos de los mecanismos informacionales y de los propios procedimientos de representación de la industria cultural o de la cultura de masas. Es este espíritu el que ha extendido una profundización en la vertiente de lo artístico como práctica social. Como ejercicio crítico también de configuración de una(s) historia(s) o una(s) memoria(s) otra(s), lugar del hacerse y deshacerse el significado y los valores (no establecidos y estabilizados para siempre).

Esta *segunda posmodernidad*, que Hal Foster ha denominado *posmodernismo de resistencia*⁷, estaría en una dimensión que se manifiesta desde la *diferencia* y con una clara intención de corte formal *antiestético*. Sería profundamente sensible a la idea de la interferencia entre la cultura y la política. Prodigia un nuevo papel para el artista como sujeto inmerso en los acontecimientos cambiantes y complejos de lo real y sus tramas de representación, acaso tanto más necesario cuanto, como afirma Fredric Jameson, el nivel de abstracción alcanzado por el capital financiero, que en última instancia apuntala y sostiene la lógica cultural y la posmodernidad misma, nunca ha sido mayor que ahora. Lo más sensato parece intentar elaborar mapas cognitivos de esa misma reestructuración social que el capitalismo como sistema global ha producido y que difícilmente deja mostrar sus recorridos profundos, sin caer en la ingenuidad de considerar las nuevas formas de comunicación como precursoras de una utopía tecnológica y tecnocrática. No andamos, entonces, demasiado lejos de Habermas cuando, clamando contra los “falsos programas de negación” de la cultura moderna, propone una nueva vinculación de la modernidad con la praxis cotidiana, cuya libre interacción necesitaría la compañía de una nueva sociedad con instituciones reguladoras diferentes. Acaso en su consecución pudiese la acción estética servir de modelo. Al cabo, como señalaba Pessoa, la práctica artística consiste en el esfuerzo para hacer más real la vida. Se hace, sin embargo, difícil ver el paisaje, más todavía ver *alrededor del paisaje*. Conseguir llegar a sentirse por él afectado, en medio de la indiferencia y pasividad generalizadas, y aumentar al tiempo su capacidad de expresión o de actuación. El arte contemporáneo demasiado a menudo se ha visto abocado a una poética del literalismo que no ha hecho más que profundizar esta nostalgia de la presencia, la propia insignificancia de sus acontecimientos ridículos o precarios, allí

donde el sentido se desploma en la estupidez, la sobredosis del terror o la síncope traumática del miedo. Necesitamos, más bien, convertir este desierto en la alegría del suceder, restaurar al tiempo el fulgor del vértigo y de lo inaudito. Reinventar lo real como quien levanta una ficción fundamental, una ficción suprema, una nueva cartografía por donde circule un imaginario suficientemente poderoso⁸. Esto es: hacer de un acontecimiento, por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo. Sin embargo, y asimismo demasiado a menudo, el artista actual no parece tender hacia otra cosa que reducir esta potencia a una triste historia personal, construyendo el relato enfático de un pequeño drama. Tiempo de tristezas y de histeria. Demasiado *pathos* histriónico, demasiado secreto privado, demasiada (auto)condescendencia y victimismo; y, mientras tanto, el hombre en conflicto contemporáneo sigue sin poder encontrar formas, siquiera alegóricas, en las que habitar y desde la que pronunciar(se). O, como ha dicho alguna vez Bruce Nauman: “Mi trabajo proviene de sentirme frustrado sobre la condición humana. Y sobre cómo la gente se niega a entenderse. Y sobre cómo la gente puede ser cruel.” En este sentido, la arquitectura del frío de Mario Merz ha dejado intensas marcas de una voluntad constructiva frente a toda esta pantomima (pseudo)trágica de agitaciones exageradas, al tiempo que no dejaba de manifestar la dislocación de un sujeto que habría de asumir su perplejidad, respondiendo al pánico con una singular *bunkerización* que lindaba con la monumentalización de un espacio arquetípico o un terreno originario que no deja de recordar la obra ritual, la ancestral potencia de lo totémico y lo aborígen. De manera semejante, Tony Cragg ha señalado que, pese a la enorme variedad de su obra, ésta puede entenderse como un *paisaje completo* con todas sus partes: “ahí está –comenta Cragg– el mundo urbano, la arquitectura, etc., ahí el mundo orgánico, ahí está la atmósfera, y también la estructura geológica.” Un paisaje donde, aun cuando el cuerpo humano se halle a menudo ausente, la cuestión de una subjetividad en *tensión y agonía constante* –que ha de recomponerse, de forma muy significativa, a partir de fragmentos y desechos– es recurrente en sus planteamientos plásticos. Hay también en Tony Cragg una indagación semejante a la de Merz en torno de formas elementales de vida, que en su caso adquieren dimensiones a menudo gigantescas (véase, en esta exposición, *Forminifera*, de 1991), como si el pasado biológico emergiese soberana y críticamente sobre el presente. Sucede en estos casos (al igual que en cierto sentido en el teatro sombrío de Boltanski o en las imágenes de Nobuyoshi Araki) como si la obra se gestase o desencadenase a partir de una experiencia irreductible, de extrañeza y corte decididamente atávico, fuertemente turbador y pasional. Una experiencia cuya singularidad proyecta, en definitiva, mucha *materia* para la fábula⁹. Tal como el propio Cragg comenta en uno de sus textos (*Presupuestos*, 1986),

la sensación por ejemplo debería irrumpir en igual medida que se dispara al contacto inhóspito, disgregador, de un paseo urbano y nocturno con los aullidos de unos lobos. Una sensación que ha de imponer su potencia por encima de toda la trama de imágenes “de segunda mano”, más allá también de todo tipo de fáciles metabolizaciones de la vulnerabilidad y el miedo característicos de nuestra sociedad: el afán de supervivencia radical, entonces, en la intensidad radical de la percepción inmediata y de la experiencia, capaz incluso de incorporar los mismos detritus que la civilización deja a su paso: “Siempre se trata –escribió Cragg para la *Documenta* de 1982– de elegir entre imágenes de segunda mano. La realidad apenas logra mantener el ritmo de la imagen que el marketing ha creado de ella. La necesidad de saber más, tanto objetiva como subjetivamente, sobre la relación frágil y sutil que existe entre nosotros, los objetos, las imágenes y los procesos y condiciones naturales esenciales se está convirtiendo en un factor clave. Es fundamental disponer de experiencias de primera mano –ver, tocar, oler, oír– de los objetos y las imágenes, y permitir que esa experiencia quede grabada.” Aunque hay quien opina de la improbabilidad de tal anhelo, así Luc Tuymans, que hace precisamente de esta impotencia el motor de su poética: “No existe una imagen original, toda imagen es incompleta, el resultado de otra... Nunca se alcanza la realidad.” El problema, claro, no es sencillo de resolver, en la medida de que, como apunta Slavoj Žižek, la mediación tecnológica contemporánea no sólo posee la capacidad de hacernos confundir ficción con realidad, sino esencialmente la de saturar el vacío necesario para implantar cualquier ficción simbólica¹⁰. Y, es sabido, sólo cuando el curso del sentido ha quedado suspendido es cuando el sentido puede tener lugar (J. L. Nancy). O, como escribió alguna vez Deleuze, “el problema ya no consiste en que la gente se exprese; más bien la forzarán a hacerlo. Qué alivio no tener nada que decir, el derecho a no decir nada, porque sólo entonces existe una posibilidad de enmarcar lo raro, o incluso lo más raro, lo que puede ser digno de decirse. Lo que nos invade en la actualidad no es un bloqueo de la comunicación, sino de las declaraciones sin sentido.”¹¹ Lo que impide la comunicación es, pues, la comunicabilidad misma, que se ha vuelto autónoma, que circula soberanamente absuelta más allá de toda mediación o finalidad.

Hay, sin embargo, una dimensión incuestionable de la creatividad como *diferencial*. Sin ir más lejos como proyección continua de relatos de intensidad concreta y todavía, hasta ese momento, no expresada; de signos cuya expresión aún no se halla codificada o registrada por los esquemas regulativos al uso. Hacer arte, crear estos signos diferenciales, es desvincularse de esta articulación normativa y

empobrecedora de las expresiones, para que, desde una ruptura que sólo puede ser, en principio, individual, radicalmente concreta, una boca o unos gestos que se separan de esta función de justificación de las presencias y del (y lo) presente, abra un hueco en nuestras formas de representar el mundo y, en lugar de intentar justificarlo, empiece a permitir sus fluencias, sus devenires ilimitados. En la vida actual, la imagen se ha convertido en el elemento configurador, constitutivo, de la apariencia. Ya no hay mundo, sólo imagen. En realidad, como alguna vez ha señalado Giorgio Agamben, el poder de los Estados ya no se funda en el monopolio legítimo de la violencia, sino fundamentalmente en el control de la apariencia. Se trata de intentar tomar, en definitiva, nuestra misma capacidad de *comunicabilidad*. El capitalismo, el proceso que domina hoy la historia mundial, ya no se encamina sólo a la expropiación de la actividad productiva, “sino también, y sobre todo, a la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza comunicativa del hombre” (Agamben)¹². Frente a eso, el lugar de la resistencia, o tal vez uno de los lugares (pues es posible que haya múltiples focos de resistencia) es lo que podemos denominar el *problema de la transparencia*. La industria cultural busca siempre tomar la apariencia en su totalidad. Su ideal es aquél tan moderno de la *transparencia absoluta*. Una revelación total de su modalidad de mundo, una exposición total de sus códigos, hasta aniquilar todas las posibles alternativas. Hasta tomarnos la palabra, hasta velar la posibilidad misma de, por ejemplo, tener un secreto. He aquí de nuevo la expropiación total de nuestro lenguaje. La voluntad del poder económico es que haya un solo lenguaje, el de la imagen-consumo, y por tanto también una única pasión: la del consumismo. Para este lenguaje, todo debe hacerse presente, y en esta medida, comunicable y deseable, consumible. Por tanto, no puede haber ausencias, vacíos, rupturas.

De forma que, sin duda, estamos asistiendo a un total apoderamiento del sentido concreto de la vista. Se desea imponer unas formas de mirar, se realiza una completa *de-formación* de la mirada; se procura, en fin, ocupar nuestras formas de exponernos y de exponer las apariencias. Consiste en una invasión que ya no es obscenamente violenta, como en los modernos totalitarismos, pero que, sin embargo, es tal vez igualmente totalitaria, en el sentido de que busca nuestra ocupación total (hasta el propio inconsciente, que es todavía el ámbito de naturaleza salvaje de nuestra psique). Esta ocupación de la mirada se ampara, además, en la seducción. Trata continuamente de complacernos buscando con ello el consumo rápido, la adhesión inmediata. Nunca como hoy la influencia visual repercute tanto en el espacio mental.

Pero el arte, en un sentido casi ontológico, es un ejercicio que participa a la vez de lo íntimo y de lo público, de la interioridad y de la exterioridad. El objeto estético conduce la interioridad hacia afuera y, a la vez, en una suerte de repliegue sobre sí mismo, dirige la mirada del artista sobre sí misma interiorizando irreparablemente este afuera. La frontera entre *dentro* y *fuera* es ciertamente ambigua y difícil de trazar en el territorio estético. Esto es, justamente, lo que llamamos *expresividad*: toda expresión tiene como meta final interiorizarnos en el exterior de nosotros mismos, por lo mismo que la acción de ver interioriza en nosotros lo que, sin embargo, siempre nos es exterior¹³. Todo apunta, sin embargo, a que en nuestra contemporaneidad sólo interesa una de estas capacidades: la de convertir todo interior en exterioridad pura. La de hacer pública toda interioridad. Con el objeto bastante obvio de provocar su articulación según sus propios mecanismos de simulación. Todas las interioridades quedan de este modo expropiadas en un lenguaje convencional adherido al servilismo visual que él mismo propicia. En realidad, este poder reduce todo al *mercado de la comunicación*. Al desacreditar todo el espesor duro de la expresividad, al hacer tabla rasa de esa capacidad que el arte tiene de interiorizarnos, es decir, de interrogarnos y *desterritorializarnos* en el exterior de nosotros mismos por medio de los signos artísticos, manipula una expresión visual sustentada únicamente en la venta masiva de imágenes vulgares y vacías.

Conviene, pues, pasar a defender el lugar de lo que llamaremos una impropiedad irreductible que, asimismo, implica necesariamente un cuestionamiento de nuestras formas estabilizadas de pensar o de actuar; lo que determinaría siempre la búsqueda de una expresión que abre nuevos territorios, nuevas líneas de fuga para un pensamiento que, precisamente, sólo existe en tanto en cuanto no se petrifica, no se cosifica en consignas y preceptos, esto es: en propiedades, sino que se produce quebrando todas las determinaciones, saltando entre ámbitos y propiciando los interrogantes. En este contexto es donde debemos situar la conocida declaración de Bruce Nauman de que lo interesante de hacer arte radica justamente en que *no hay método*. Su propia indecibilidad epistemológica le permite roturar continuamente nuevos caminos, abrir nuevos rumbos y *distopías* más allá de toda determinación lógica o armoniosa del lenguaje. En definitiva, lo que el hombre es, reposa, precisamente, en esta inquietud en medio de sus apariencias. Lo que nunca nos es dado, lo que no nos debe ser dado, lo que siempre permanece escondido y como por pensar, es algo que está siempre detrás de nuestras apariencias o representaciones, la forma en que decidimos interiorizarnos en el exterior de nosotros mismos. Y esa tarea consistiría, siguiendo a Agamben, en “elevar a apariencia la apariencia misma”.

Asimismo, en la medida en que somos pura comunicabilidad, todos estamos recorridos por un fondo informe que nos deshace y rehace continuamente, que nos amenaza, nos cuestiona y nos hace señas para actuar sin preceptos ni previsiones. Este fondo no es más que la propia apertura, la propia expresividad que debemos lograr exponer sin complacencias, ni reducciones o temores. Incluso, generalmente, lo que suele estropear esta actitud procede, como alguna vez dijo Bataille, de la preocupación que tiene el creador débil por ser útil, por realizar continuamente una labor de readaptación o recomposición. Cada uno de nosotros, al expresar nuestros signos, nos adentramos en ese fondo tratando de hacer propias esas singularidades. Pero eso es lo que no es posible; apropiarse de esa intimidad como del afuera. Tan sólo nos es dado alcanzarla en tanto que impropiedad, en la medida en que ello nos expone, nos recorre y saca de nuestras fijezas. No es posible, con esta labor, aspirar a ningún estadio final de recomposición acabada, en la medida en que “la experiencia estética, al contrario, se orienta a mantener vivo el desarraigo.”¹⁴ Así pues, exponer sería entonces esto: exponer(se), mostrar a la aprehensión la propia sencilla impropiedad a la que pertenecemos, caminar por ese fondo, por esa inquietante potencia que es un verdadero punto de indiferencia respecto a todas mis propiedades, respecto a lo que es propio y a lo que es común, a lo que es interior y a lo que es exterior. El arte es una dimensión del hombre en que se manifiesta eso; es equivalente a la definición que ofrece Agamben del rostro: “Es el umbral de des-apropiación y des-identificación de todos los modos y de todas las cualidades, y sólo en él se hacen puramente comunicables.” Únicamente así, por medio de estos signos particulares, un afuera me llega desde la más intensa intimidad, y doy con una exterioridad que me constituye por dentro y con una interioridad que se expresa en el afuera.

Crear es una forma de apartarse de la palabra codificada, registrada. Del lenguaje muerto. Así pues, en un tiempo en que el dinero ha penetrado tan profundamente en la lengua, en la comunicabilidad misma, no de forma accidental, sino constitutiva, hace falta apartarse de esta palabra, romper esta continuidad de mercancía-lengua. Puede que lo importante sea entonces justamente crear, como sugirió alguna vez Deleuze, vacuolas de comunicación, interruptores para escapar al control. Crear, al cabo, siempre ha sido algo distinto que comunicar.

1 Cfr. Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 9.

2 “El problema consiste en que, al ‘circular alrededor de sí mismo’ como su propio sol, ese sujeto autónomo encuentra en sí algo que es ‘más que él mismo’, un cuerpo extraño que está en su mismo centro. A esto apunta el neologismo lacaniano *extimité*, extimidad, la designación de un extraño que

está en medio de la intimidad. Precisamente por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es ‘en él mismo más que él mismo’, el núcleo traumático del goce que Lacan nombra con las palabras alemanas *Das Ding* (La Cosa)”. (Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 276). No hay mejor aproximación que ésta al *Circo de la violencia* de Nauman, con esa su peculiar rotación de apéndices, objetos y cabezas que destilan un eterno teatro de la crueldad.

- 3 Por ejemplo, la pieza de video *Violin tuned DEAD* dramatiza la característica amalgama de miedo y violencia con que a menudo trabaja la poética de Nauman, intensificada en este caso con la enervante combinación de sonido e imagen.
- 4 Cfr. Michel Houellebecq, *El mundo como supermercado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 57.
- 5 Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1999.
- 6 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Ed. Júcar, Barcelona, 1988, p. 461.
- 7 Cfr. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Ed. Akal, Madrid, 2002.
- 8 “Se llama imaginario a todo procedimiento que tiende a volver soportable lo que no lo es. El deseo es insoportable. Darse valor para soportar lo insoportable es imaginario.” (Jean-François Lyotard, “El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura”, en *Pensar-Componer / Construir - Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 36.
- 9 Sobre esto, cfr. Giorgio Agambien, “Idea de la materia”, en *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 21.
- 10 Cfr. Slavoj Zizek, *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 123.
- 11 Gilles Deleuze, “Mediadores”, en Jonathan Crary y Sanford Kwinter (eds.), *Incorporaciones*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996, p. 247. En este mismo sentido, Vattimo ha señalado, siguiendo a Heidegger, que el mundo metafísico está caracterizado por la dictadura de la “publicidad”, no en el sentido de *réclame*, sino en el sentido de “ser público”, esto es, como existencia inauténtica. (Cfr. Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1986.)
- 12 Cfr. Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000.
- 13 Cfr. Bernard Noël, *La castración mental*, Huerga y Fierro, Madrid, 1998.
- 14 Gianni Vattimo, “El arte de la oscilación”, en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

Alberto Ruiz de Samaniego es Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Vigo.

obras



araki
billingham
boltanski
cragg
dibbets
fischli/weiss
gursky
hirst
merz
nauman
paik
schütte
sherman
tuymans
wall

SIN TÍTULO (DE LA SERIE TOKYO NOVELLE), 1995

Fotografías en blanco y negro

5 de 143 x 107,5 cm, 48 de 35,5 x 43 cm (sin enmarcar)

Nº inventario: 1996/13/1-53

Los motivos de esta serie surgen casi exclusivamente del mundo vital de Araki en Tokio: esquinas, calles, la ciudad como paisaje, máquinas expendedoras de bebidas, el cielo de Tokio, retratos de sus habitantes, las lagartijas que se ha traído Chiro, el gato de Araki, la terraza de su casa, naturalezas muertas con flores marchitas, cementerios, pero, sobre todo, siempre una mayoría de desnudos femeninos, mujeres atadas a menudo artísticamente. Todos ellos se incluyen en la serie *Tokyo Nouvelle* como copias en blanco y negro, expuestas por vez primera en 1995 en el Kunstmuseum Wolfsburg. Los 53 trabajos de la colección Wolfsburg forman una selección representativa de esta extensa serie.

El título de la serie *-Tokyo Nouvelle-* es todo un programa: Araki, que en su juventud escribió ensayos y novelas breves, que anima ocasionalmente su obra con textos literarios, realiza sus excursiones fotográficas diarias tanto por el microcosmo como por el macrocosmo de Tokio en calidad de relator en primera persona. Por una parte, Araki entiende la fotografía como una especie de diario, "un apunte de lo que pasa día a día".¹ Por otra, para él, "una foto es una historia, y la cámara es una historia, y lo acontecido en una foto es una historia. No importa si se trata de una foto o de una secuencia de fotos, siempre se comienza por una historia".²

Lo público y lo privado, instantáneas casuales y puestas en escena, imágenes callejeras y fantasías sexuales gozadas, éstas últimas en estudios alquilados expresamente, hechas en estancias particulares o en burdeles, dan como resultado un denso caleidoscopio de las más diversas impresiones, a veces desconcertante para un observador occidental. Estas imágenes están entrelazadas de forma tan tupida que crean una síntesis, en la que se somete la relación entre la esfera social y la privada o íntima a la tensión más extrema, y que, por último, conforman una alegoría de la vida, a la que es inherente la muerte. Tal como ha descrito el escritor Nobuhiko Kobayashi, Araki se aproxima a Tokio con su cámara de la misma manera que lo hace a sus modelos de desnudo.

Las ataduras, que se remontan a la cultura del período Edo (1613-1868) y que se cuentan entre los motivos más cuestionados de Araki, adquieren un doble significado en las condiciones de la fotografía. Debido a las ataduras, cuerpos y extremidades, movimiento y vida quedan inmóviles. De esta manera, es a la vez una metáfora de la congelación del momento, de la detención del tiempo, tal como ocurre al fotografiar: "Cuando se detiene lo que se mueve, se produce algo así como la muerte. La cámara, la imagen fotográfica evocan siempre la muerte. Y al fotografiar, pienso también en la muerte, algo que se lee en las imágenes. Quizás esto sea un concepto budista, oriental. Para mí, fotografiar es un acto de





desnudarse, en el que saco a la luz mi 'yo' por medio del objeto. Desde sus comienzos, la fotografía estuvo unida a la muerte. La realidad es en colores, pero la fotografía, en sus comienzos, siempre decoloró e hizo en blanco y negro la realidad. El color es vida; el blanco y negro es muerte. En el invento de la fotografía, se escondió un fantasma".³

1 Nobuyoshi Araki, en: *Nobuyoshi Araki - Larry Clark - Thomas Struth - Christopher Williams*, Cat. Kunsthalle Basel 1996, p. 55.

2 Nobuyoshi Araki, en la revista *Is*, dic. 1988, cit. por Michael Wetzel: "Jenseits des Lustprinzips. Neues von Araki", en: *Camera Austria* 62/63, 1997, pp. 145-147.

3 Nobuyoshi Araki, en: *Nobuyoshi Araki - Larry Clark - Thomas Struth - Christopher Williams*, Cat. Kunsthalle Basel 1996, p. 52.







SIN TÍTULO, 1994

Fotografía en color SFA4 sobre aluminio

105 x 158 cm

Ej. 5/5

Nº inventario: 1998/05

Junto con otros hijos de la "generación Thatcher", como Damien Hirst, Gary Hume, Douglas Gordon, Sarah Lucas y Paul Graham, Richard Billingham se encuentra entre los representantes más famosos de la Young British Art (YBA). Sus trabajos de fotografía autobiográficos, que Billingham comenzó con la técnica en blanco y negro en 1989, se concentran mayoritariamente en su familia. Debían servir en primer lugar como modelos para sus pinturas. Sólo con el transcurso del tiempo, reveló la identidad de las personas representadas e hizo copias en formatos más grandes, que muy rápido obtuvieron reconocimiento internacional. Las fotografías muestran a Raymond, un alcohólico desempleado y padre de Billingham, a su madre Elizabeth, su hermano Jason, así como a los perros y los gatos que viven con la familia.

Los trabajos de Billingham no llevan título. En la fotografía, se ve a los padres de Billingham en el salón: Ray, con excoriaciones recientes en el rostro, está sentado en una silla de camping. Llevando un vestido sin mangas, Liz está de pie junto a él, dejando ver los innumerables tatuajes en los dos brazos. En su mano izquierda, sostiene una copa de vino y un cigarrillo, mientras habla a su marido. No hay ningún contacto visual entre ambos. Al fondo, a la derecha, está recostado contra el respaldo del sofá uno de los dos perros que forman parte del hogar. Las paredes de la habitación y las superficies de los muebles están llenas de coloridos recuerdos y figurillas.

"Mis padres no sentían el menor interés por lo que yo hacía. No sabían lo que es sentirse interesado. No tenían ningún consejo que dar. Mamá lee revistas de televisión y tebeos. Papá ha estudiado desde que el mundo es mundo las clasificaciones del fútbol en el periódico. No saben que los dibujos se consiguen o no, ni que los libros pueden ser interesantes. Mamá y Papá jamás están de mal humor. Eso se debe a que tampoco están nunca de buen humor."¹

Billingham dio a una de sus videograbaciones familiares el título de *Fishtank*. El motivo fue la costumbre que tenía su padre de observar los peces en el acuario y alimentarlos. Billingham lo vio como una metáfora de la relación con su familia, a la que compara con los peces en el acuario: "But everybody watches fish in a tank, don't they? And you could say my family are like that. (Pero todo el mundo mira los peces que hay en una pecera, ¿no es cierto? Por eso, puede decirse que mi familia es así."²

1 *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 de 21-06-1995, pp. 10-19; aquí: p. 18.

2 Richard Billingham cit. según Michael Tarantino: "Richard Billingham: a short, by no means exhaustive, glossary", en: *Cat. Richard Billingham*, Ikon Gallery, Birmingham 2000, pp. 84-89; aquí: p. 84.



SIN TÍTULO, 1994

Fotografía en color SFA4 sobre aluminio

50 x 75 cm

Ej. 8/10

Nº inventario: 1998/03

Billingham, a quien la crítica ha reconocido además como a un extraordinario narrador de cuentos,¹ describió el entorno:

"El bloque de viviendas de mis padres estaba en un suburbio de Birmingham. [...] Sinceramente, todo parece bastante mierdero allá fuera. Tres bloques de viviendas. Es la clase de lugar donde los niños se sienten todo el día cabreados por nada y fuman porros. Toda la gente está en el paro. Si alguien tiene trabajo, no vivirá junto a nosotros. El que encuentre trabajo buscará la manera de marcharse. Por otra parte, todavía no ha venido a estar con nosotros nadie que tuviese alguna esperanza de colocarse. Vienen los que no tienen trabajo. El bloque los acoge a todos. La gente de la calle llama a su territorio la Tierra Negra, quizás porque desde hace cien años somos una región industrial: las chimeneas escupen la porquería hacia el cielo, a pesar de que hace tiempo que nadie más ha echado carbón. Han despedido al hombre que estaba en la caldera. Por otra parte, la casa de mis padres hace mucho que no es tan bonita como en las fotos. La vivienda tiene un recibidor. Una cocina. Un salón relativamente grande. Un dormitorio. Un cuarto de baño. Una habitación en la que mis padres guardan sus trastos, cajas con tebeos, televisores viejos, entremezclados con el vestido de boda de Mamá. No es una vivienda que tenga que ser fea. Mis padres han hecho de ella lo que es hoy."²

El padre desvalido está sentado sobre el suelo, encajonado entre el marco de la puerta y el inodoro, apoyándose con su brazo izquierdo sobre la tapa rota del váter.

"Papa se esfuerza cada vez menos. Tiene mala una pierna y cada día va a peor. Todavía puede andar, pero a veces se olvida de lo que significa caminar, poner un pie delante de otro: una pierna está enferma; la otra, muerta. No sirve para nada. Ahora a Papá le atormentan también los dolores de espalda. Cada día está peor. Sencillamente procura evadirse. [...] Hoy día mi padre no bebe ya cerveza de fabricación propia. A su amigo le faltan las fuerzas para pasar el alcohol a través del filtro de destilación. Papá recibe su carburante bastante barato de los restos de una gasolinera, que vende menos gasolina que cerveza. Se bebe las botellas de dos litros de Whitesiders, unas cosas enormes con ocho por ciento de alcohol. Necesita por día una botella y media más o menos. Pienso que no es mucho. Pero Papá se fuma todavía diariamente dos paquetes de cigarrillos. A un viejo de 64 años esto lo tumba. ¿Cómo supe que mi Papá era un viejo bebedor? Tendría quizás diez años cuando mi hermano mayor trajo a nuestro salón una revista con un cuestionario humorístico. Las soluciones eran más tontas que las preguntas. Decían: si responde correctamente más de cuatro preguntas, usted es un alcohólico. Pues Papá respondió correctamente la totalidad de las diez."³

1 Así, p. ej., Gilda Williams: "Richard Billingham", en: *Art Monthly* 199, 1996, sept., pp. 31 y s.; aquí: p. 32.

2 *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 de 21-06-1995, pp. 10-19; aquí: p. 14.

3 Op. cit. pp. 10, 18.



SIN TÍTULO, 1994

Fotografía en color SFA4 sobre aluminio

80 x 120 cm

Ej. 5/7

Nº inventario: 1998/01

La fotografía muestra a Ray sentado de perfil, mirando hacia la izquierda de la imagen. En su mano derecha, extendida, sostiene una jarra de cerveza, de la que acaba de tomar un sorbo y a la que dedica toda su atención. Al fondo, a la izquierda, oculto en parte por la jarra de cerveza, se ve un modelo antiguo de radio, sobre el que hay unos prismáticos; encima, junto al borde superior de la imagen, cuelgan dos retratos enmarcados en dorado, además de otro marco más pequeño, sobre una pared blanco azulada, que se junta a espaldas de Ray con otra pared cubierta por un papel pintado con flores. Este papel pintado se refleja a lo largo del borde izquierdo de la imagen, en una estrecha franja transparente, posiblemente como resultado de una doble exposición. En el centro de la imagen, debido al flash utilizado, se produce una zona más clara sobre la pared, que está vacía en ese lugar.

"Mi padre no tiene intereses, no se interesa en absoluto por nada. Eso es lo que no entiendo: todo el mundo tiene algo, incluso Mamá, aunque sea una mamarrachada sin sentido como un ramo de flores o un pastel hecho por ella misma. Pero, ¿mi padre? No tiene nada de eso. No tiene nada de nada. Papá tiene una caja de cartón, en la que guarda su dentadura. Pero no se la pone. Le parece que si la lleva se parecerá a un caballo. Papá no tiene siquiera una chaqueta preferida o unas zapatillas que le guste llevar más que otras. Quizás tenga tres americanas, pero le resultan indiferentes las tres. Se pone lo que tiene a mano. Está sentado ahí y mira las imágenes de la televisión. No sabe que las fotografías pueden contar historias." ¹

1 *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 de 21-06-1995, pp. 10-19; aquí: p. 19.

SIN TÍTULO, 1995

Fotografía en color SFA4 sobre aluminio

50 x 75 cm

Ej. 6/10

Nº inventario: 1998/02

Cuando se la fotografió de cerca, Elizabeth, la madre de Richard Billingham, tenía 45 años de edad. Llevaba un vestido floreado, así como una cadena al cuello con un colgante del tamaño de una moneda, compuesto por un holograma con motivos de la cruz. Detrás de ella, delante de un papel pintado con rayas en verde oscuro, cuelga un gran número de máscaras en miniatura.

"Mis padres me desagradaban. Simplemente, no se comportaban como otras personas. Íbamos al supermercado y Mamá decía: "Está calentito aquí, ¿no?". No conseguí hablar correctamente hasta que tuve seis o siete años. Sólo porque nadie hablaba conmigo. Recuerdo que el televisor estaba funcionando. Recuerdo el Lego sobre la moqueta. Mi madre revolvió en las ollas, porque siempre hubo suficiente de comer." ¹

"Todavía hoy, Mamá tiene sentido para lo decorativo. A veces pone flores en la ventana. Lleva tatuados en su cuerpo los nombres de Raymond y Jason con una letra pomposa. Posee una colección de figuras de cera." ²

1 *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 de 21-06-1995, pp. 10-19; aquí: p. 15.

2 Op. cit. p. 18.



CHRISTIAN BOLTANSKI

THÉÂTRE D'OMBRE, 1984

Instalación

Chapa, armazón metálica, focos, ventilador

Medida de capacidad variable (mín. 400 x 300 cm)

Nº inventario: 2001/08

Desde finales de los 60, Christian Boltanski se interesa por el fenómeno de la vida en constante transformación. Se considera un artista del pasado, que en su arte se plantea la cuestión de la vida y, con ella, también la de la muerte. De esta última le interesa la desaparición de la persona, la metamorfosis del individuo en algo anónimo. Junto con las innumerables fotografías encontradas, por ejemplo, las que Boltanski ha reunido en la instalación *Menschlich* (1994), son especialmente las sombras chinescas que crea desde 1984, la serie de las *Ombres*, las que tematizan con intensidad la cuestión del otro lado de la vida.

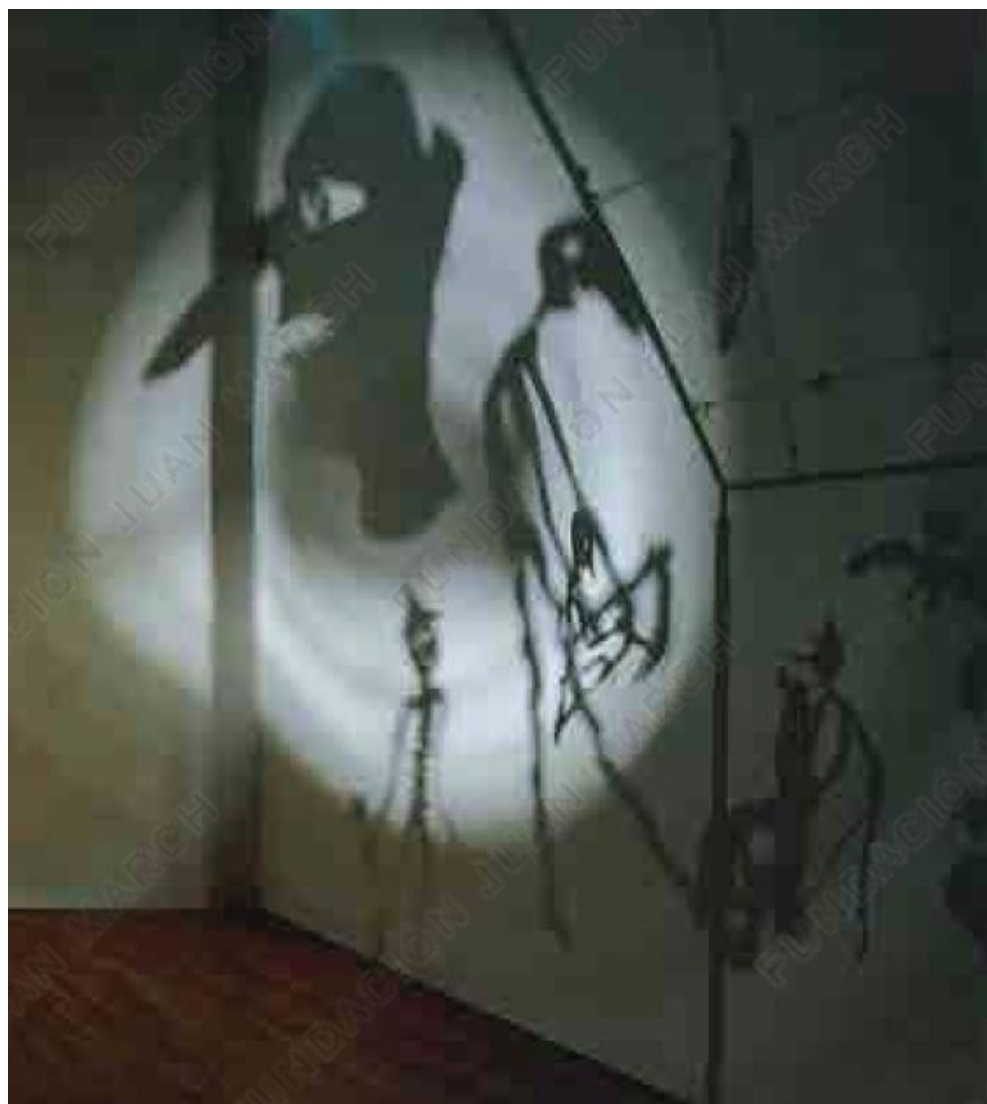




En uno de los primeros trabajos con las sombras, *Théâtre d'Ombre* (1984), el espectador mira a través de una abertura del tamaño de una ventana en una habitación oscura, en cuyas paredes se mueven sombras. Son cabezas, cráneos, esqueletos que empuñan guadañas, despojos humanos con una cruz en la mano, espíritus, una arpía voladora y un ángel de la muerte, que también blande una guadaña. Todos estos motivos se encuentran repetidos como sombras sobre las paredes, se entrecruzan y bambolean sin cesar como movidas por el viento. En realidad, en el suelo de esta cueva artificial se ve una armazón afiligranada, de la que cuelgan pequeñas figuras de chapa, a las que un ventilador mantiene en movimiento. Unos sencillos focos proyectan los motivos sobre la pared.

Con este pequeño teatro y su maquinaria, que el espectador no puede tocar, Boltanski retoma la tradición de la danza macabra. A finales de la Alta Edad Media, como manifestación artística, influyó decisivamente como ningún otro motivo en la representación de la muerte, debido también a la personificación de la muerte como cadáver, como esqueleto. Con la puesta en escena de la danza macabra a través de la *Laterna Magica* en el siglo XVII –por ejemplo, con Athanasius Kircher–, la representación de la muerte y los espíritus adquiere una nueva dimensión. Pero no es sólo el aspecto de la pérdida inminente de la vida lo que se revela en la tradición de la canonización eclesiástica, sino también lo contrario: "Soy el creador de los títeres, intento dar vida igual que Dios. En mi pequeño teatro, sostengo los hilos en la mano" (Christian Boltanski). Las imágenes de Boltanski son ideales que despiertan recuerdos y que, a menudo, están relacionadas con los recuerdos de nuestra más tierna infancia. Permiten que cualquiera encuentre y relate su propia historia.





PALETTE, 1982

Madera pintada, plástico, tapiz, madera laminada, papel

236 x 310 cm

Nº inventario: 1999/07

Tony Cragg, considerado como uno de los representantes más importantes de la llamada *New British Sculpture*, desarrolló en los años 80 tres grupos de trabajo, que pueden entenderse de modo diferente como una crítica a la civilización. Las obras del primer grupo de trabajo de estos años se caracterizan por los nuevos nexos que Cragg establece para las piezas halladas, que provienen de la basura de la civilización, sobre todo de los plásticos arrojados a las costas, como botellas, juguetes, tapas, etc.; sobre el suelo o en la pared, adquieren una nueva identidad complementaria como componentes de collages geométricos o figurativos.

Dentro de este primer grupo de trabajo, ocupa una posición central la obra mural *Palette* (1982). Los elementos constitutivos de este temprano collage con materiales son objetos encontrados, la "basura de la civilización", como, por ejemplo, la tapa de un tarro de pintura, madera arrojada a la costa con barnices diferentes, la puerta de un armario de cocina y el resto de un disco de larga duración, así como sombras (a modo de figura) o contorno a modo de elemento creador del motivo. Los objetos fijados a la pared están pintados de blanco fuera de la silueta de una paleta enorme; dentro de ella, conservan su condición "natural". Estos elementos conforman aquí una "imagen" del mundo vital. Las cosas que han perdido su relación funcional original, pero que todavía remiten a ella, conforman la paleta con la que Cragg "pinta", tematiza el mundo vital. A través del motivo de la paleta –símbolo de la técnica artística tradicional–, material, color y forma de los vestigios de la civilización se transforman, de manera irónica, en una nueva relación semántica, sin que las cosas pierdan su identidad original. En este sentido, esta obra va más allá de una pura arqueología de la sociedad industrializada y consumista, conservando el carácter programático de la obra temprana de Cragg.



FORMINIFERA, 1991

Yeso, seis piezas con pedestales de acero
 178 x 218 x 244 cm (medidas totales)
 N° inventario: 1994/02

Los seis objetos en yeso de *Forminifera* (1991), asentados en parte sobre armazones metálicas, resultan raros y, no obstante, familiares. De hecho, a primera vista, recuerdan utensilios a escala aumentada de un laboratorio químico. Sin embargo, tanto las dimensiones como el material delicado y poroso hacen que los objetos parezcan inadecuados para cualquier uso. Pero los innumerables agujeros acentúan más bien la fragilidad de los objetos y les confieren cierta ligereza, a pesar de su tamaño. Tampoco la identificación de los objetos es unívoca en absoluto: aparte de los recipientes de laboratorio, surgen igualmente asociaciones con corales y otras formaciones biomórficas. De ahí también el origen del título, que alude a las foraminíferas, un género de organismos marinos. En él, se manifiesta de forma especialmente clara el componente biológico en la obra de Tony Cragg.

Las foraminíferas, llamadas también caparazones, son un orden de fósiles marinos característicos, con grandes conchas calcáreas de unos 20 µm hasta más de 10 mm de tamaño, que suelen estar caladas por poros. Se consideran las primeras estructuras minerales orgánicas de la evolución y viven en el fondo del mar o flotan en las simas marítimas. Las cubiertas de los ejemplares extinguidos del subgénero de las globigerinas cubren en capas sedimentarias, aproximadamente, el 35 % del fondo marino de todo el mundo y, como rocas, forman la caliza de globigerina. Todos los objetos de los trabajos de *Forminifera* se caracterizan por sus formas redondas, que abarcan desde la concha, pasando por figuras en forma de pote y artesa, hasta las esbeltas estructuras que semejan embudos. Aquí continúa un tema que ya se esbozó en *Instinctive Reactions*: la vasija como metáfora de órgano, el interior y el exterior como polo de tensión para el discurrir de superficies y membranas, que se abren y se cierran. Hasta este punto, Cragg permite que el observador participe en un proceso constante: la creación de las formas.

Los primeros trabajos llamados *Forminifera* surgieron cuando Cragg rellenó botellas de plástico con yeso líquido y, una vez fraguado, retiró el plástico, para taladrar a continuación el yeso macizo y, por último, lo sopló con chorro de arena. Sin embargo, con este procedimiento, Cragg siguió dependiendo de formas halladas. Por contraposición, en los trabajos de la serie *Forminifera* de Wolfsburg se trata de formas *desarrolladas*, provistas hasta su núcleo de una densa red de tubos, que disponen de una superficie lisa. La ligereza de las formas, que hace olvidar el peso real de las distintas esculturas, se destaca por medio de los pedestales metálicos, que Cragg utiliza aquí por vez primera.

En las variantes de sus esculturas de *Forminifera*, surgidas a partir de 1988, Cragg consigue fusionar dos esferas: la bionatural y la técnico-científica. Al aumentar varias veces las formas de los recipientes de laboratorio y aludir, con las estructuras de las paredes vasculares biomórficas (y frágiles), a los casi invisibles fósiles característicos, encuentra una metáfora para el punto de contacto entre la naturaleza y la voluntad de transformación del ser humano, así como para sus consecuencias extensas.

En la serie *Beasts of Burdon* y en el trabajo sin título septenario, que Cragg creó en 1993 para el malecón de la ciudad de Bodo (Noruega), las perforaciones de las foraminíferas desempeñan también un papel elemental, aunque el material cambia: mientras que los camiones que llevan cargas chocarreras en *Beasts of Burdon* se componen

irónicamente de tobas, las piedras de cantera en el malecón, provistas de grandes agujeros, remiten a las reservas biológicas y minerales del fondo marino.

Estas obras adquieren su carácter ambiguo mediante un entrecruzamiento de los niveles artefacto - producto natural, orgánico - inorgánico. Con su esfuerzo por entrelazar ciencia y naturaleza, de manera que se esté en condiciones de ver ambas de nuevo, se nos recuerda la ley del crecimiento, definida por la sucesión numérica de Fibonacci, en la obra de Mario Merz. Sin embargo, en comparación con la obra de Mario Merz, se hace evidente una diferencia agravante: en tanto que en Merz la fórmula de Fibonacci se convierte en matriz para el garante de una relación global armónica, en Cragg -a pesar de que él fusiona diferentes esferas o precisamente por ello- sigue siendo el estímulo de la facticidad, de lo directamente coexistente. Esto se evidencia también en un comentario que Cragg hizo sobre su obra: "es como si se compusiera un paisaje con todos sus elementos: un mundo urbano, la arquitectura, etc., el mundo orgánico con su atmósfera y la estructura geológica".



JAN DIBBETS

BIG PANORAMA AMSTERDAMSE BOS, 1971

Fotografías en color sobre aluminio, 45 x 500 cm

Fotografías en colores, en blanco y negro, y lápiz sobre papel, 75 x 100 cm

Nº inventario: 1994/13

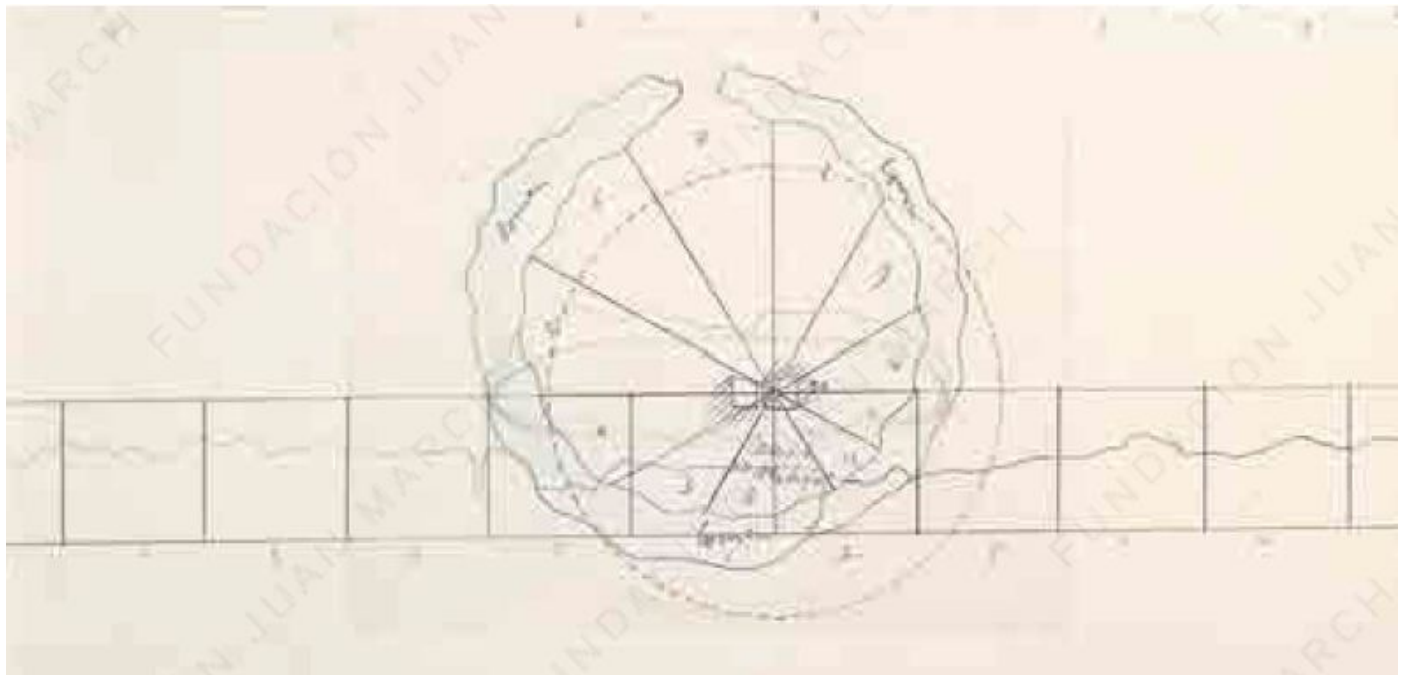


Por la época en la que Stanley Brouwn comenzó sus estudios sobre medidas y distancias, en tanto que Gilbert & George exploraban su mundo vital inmediato conforme a su propósito, Jan Dibbets asumió un análisis, que se extendió durante décadas, de dos cuestiones consideradas como tareas tradicionales de la pintura: cómo se podrían representar o hacer experimentar el transcurrir del tiempo y la omnipresencia del espacio con los medios de la imagen. Para ello utilizó una forma superada técnicamente desde hacía tiempo, pero muy apropiada para su problema, la forma representativa del panorama, a la que se dedicó con la cámara, continuando las estrategias iniciadas.



Big Panorama Amsterdamse Bos se compone de un dibujo y tres filas de fotografías –de doce tomas cada una–, unidas para conformar un panorama paisajístico. En cuanto al motivo, como explica el texto al pie de la hoja, se trata de una situación circular en el parque de la ciudad de Ámsterdam, que se definirá como pista abierta de circo. El centro de este perímetro circular está en un cuadrado muy pequeño, situado en el punto donde coinciden los ángulos superiores de los cuadrados nº 6 y 7. Allí está colocada la cámara con doce ángulos de toma numerados, marcados cada 30 grados.

La (re-)construcción descrita de lo visto por la cámara *in situ* oculta las consecuencias para la percepción del motivo. Si uno se queda con la primera impresión del panorama, se percibirá sólo una franja del paisaje, por ejemplo, como la que se ve desde trenes en marcha. Parece tratarse de un detalle paisajístico con un principio cualquiera y un final cualquiera; sólo la mirada al dibujo y el esfuerzo imaginativo del observador permiten reconocer la situación topográfica. Además, las dos disposiciones diferentes de las tomas producen en cada caso una impresión diferente del lugar, a pesar de que se trata del mismo paisaje. Sin embargo, esto quedará claro sólo por el dibujo y la numeración de las distintas tomas. Y, en tercer lugar, el montaje de las tomas individuales para formar franjas paisajísticas permite comprender simultáneamente lo que sería posible *in situ* sólo haciendo que la propia persona girase. La percepción sucesiva de la situación topográfica se sustituye por la visión simultánea. De esta manera, *Big Panorama* tiene en cuenta el significado etimológico de la palabra "panorama" como "visión total", al igual que la definición original del ciclorama en el idioma francés: *la nature à coup de l'oeil*. Sin embargo, la vista del entorno *total* se consigue sólo mediante construcción, es decir, mediante un ordenamiento esquemático de vistas a través de la cámara, calculadas estrictamente y separadas entre sí. Dibbets reflejará la vista construida en su artificialidad: para el observador quedará claro que su mirada es sólo aparentemente idéntica a la vista obtenida a través de la cámara; el supuesto objetivo resulta ser una trampa. En ello radica la diferencia esencial con las experiencias dentro de las construcciones circulares panorámicas del siglo XIX y sus sucesores electrónicos, comprometidos con la creación de una ilusión espacial y temporal.



DER LAUF DER DINGE, 1987

Vídeo, DVD (versión original en 16 mm) en color, sonido

30 minutos

Nº inventario: 2004/42

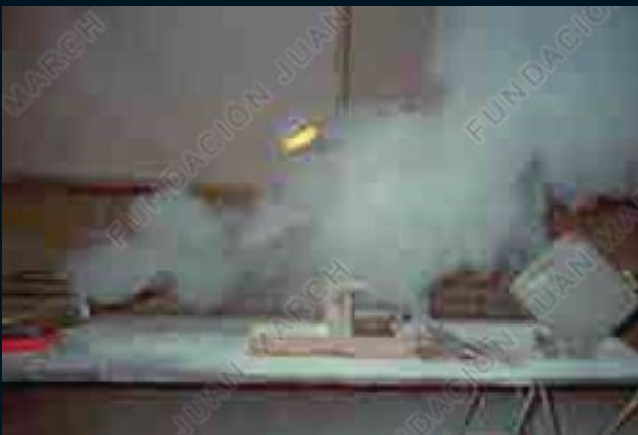
"Lo más hermoso es el equilibrio a punto de quebrarse". Así se subtitula la serie *Stiller Nachmittag* (1985/86) de Fischli/Weiss. En el film *Der Lauf der Dinge*, presentado por primera vez en Documenta 8, el espectador se siente atraído hacia el hechizo de una reacción en cadena, que puede definirse como el perfeccionamiento consecuente de aquella serie anterior de estudios humorísticos sobre el equilibrio: una serie aparentemente infinita de composiciones de objetos y fluidos ordenados, combinados y dispuestos con precisión extrema, que se troca en un caos muy bien calculado debido a un impulso insignificante.

La película, que presenta sólo media docena de cortes, comienza con una bolsa de plástico negro, llena a reventar. Colgada de una cuerda enroscada, gira sobre su propio eje en dirección opuesta, obedeciendo las leyes de la Física. Da vueltas sobre un neumático de coche, colocado en sentido vertical sobre una tabla de madera inclinada ligeramente. Debido a este movimiento, roza una, dos y tres veces el neumático hasta que éste comienza a rodar tabla abajo, primero lentamente para después ir cobrando velocidad. Choca contra una pared de madera, ésta se cae, da una voltereta y topa contra el neumático sobre un plano inclinado, cargado con una escalera y pesas. La escalera resbala lenta pero inconteniblemente hacia una botella de agua, la vuelca y el líquido que sale causa la siguiente reacción... Estos hechos de cosas cotidianas, evidentemente todas recicladas, son capaces de atrapar nuestra atención hasta el punto de que el espectador pierde la noción del tiempo, porque se le deja en la incertidumbre acerca del lugar de lo acontecido. Las cosas son los protagonistas de la acción, que está acompañada por toda clase de ruidos, como burbujeos, bufidos, silbidos, etc. Precisión y caos celebran aquí una alianza humorística, que tiene también su parte seria:

"Por supuesto que en este film se trata también del problema de la culpa y la inocencia. Un objeto es culpable de no seguir adelante, pero también será culpable si sigue adelante. En nuestros experimentos, existe un CORRECTO unívoco; si funciona, la armazón se quebrará. Pero hay además, como quien dice, un HERMOSO por encima de este CORRECTO; eso se da cuando esta armazón está a punto de quebrarse o se quiebra tal como nosotros deseamos, es decir, de forma lenta y complicada; es entonces cuando se quiebra hermosamente. Así la estética queda sobre el funcionamiento como la mantequilla sobre el pan, o sea, de una manera bastante fina y uniforme. Es incorrecto que las cosas se desunen por sí solas y es incorrecto que no se separen en absoluto. El ámbito de lo CORRECTO (o de lo que también pudiera calificarse como BIEN según la teología moral) es monstruosamente estrecho entre nosotros. También el BIEN y el MAL suelen estar muy cerca el uno del otro, por ejemplo, cuando la vela que está sobre la mecedora enciende la mecha. Vela y mecedora son más bien buenas, porque son cosas queridas e infantiles, pero la mecha es mala, porque no la necesitas para algo inocuo. Visto de otra manera, para nosotros todo objeto será bueno, si funciona, porque entonces liberará al siguiente, le dará la posibilidad de desenvolverse."¹ No hay dogmas en la obra de Fischli/Weiss. Esto se aplica también a su recepción: "Nuestras obras son invitaciones, provocaciones. Se deja a discreción del público hacer de ellas lo que quiera y pueda".²

1 Fischli/Weiss, en: Cat. Documenta 8, Kassel 1987, pp. 72 y s.

2 Fischli/Weiss, cit. según Lorette Coen, "Der Bär und die Maus", en: *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, ed. por Patrick Frey, München, Düsseldorf 1990, pp. 233-237; aquí: p. 236.



KANAL-VIDEO, 1992

Videoinstalación

60 minutos de proyección continua

Ej. 5/12

Nº inventario: 1997/14

Después de la videoproducción *Der Lauf der Dinge* (1987), que marcó de manera determinante la recepción de la pareja artística formada por Peter Fischli y David Weiss, el trabajo expuesto con más frecuencia de estos dos artistas es *Kanal-Video*, creado cinco años más tarde.

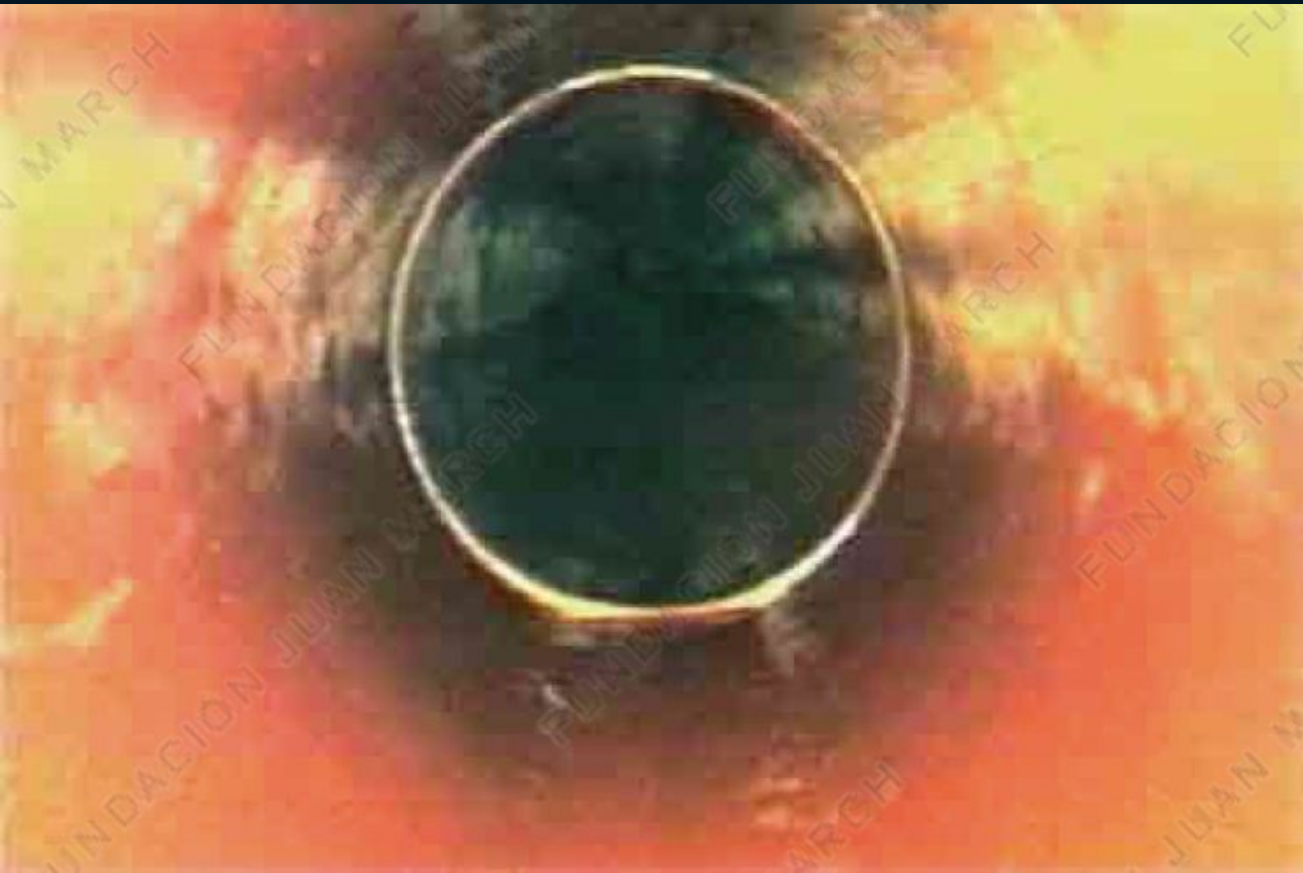
En *Kanal-Video*, tenemos escenas montadas de material videograbado por cámaras automáticas durante los recorridos de control por la red de canalización de Zúrich. El trabajo de los empleados municipales, que se ve aquí sólo en su resultado, pero en nada más, ya estuvo presente como tema de Fischli / Weiss en la obra *Kanalarbeiter* (1987), en caucho fundido (Beracryl). La pareja de artistas suizos dio el nombre equívoco de *Arbeiten im Dunkeln* (Trabajando en la oscuridad) a sus exposiciones de Zúrich (1996) y Wolfsburg (1998), en las que también *Kanal-Video* "iluminó" al espectador.

Para *Kanal-Video*, Fischli/Weiss eligieron exclusivamente material que muestra tramos de recorridos rectos. Se dejaron de lado curvas, cruces y otros elementos visuales, que pudieran distraer de lo que parecer ser un viaje en línea recta al infinito.

Al contrario que en *Der Lauf der Dinge*, compuesta por una reacción en cadena de hechos físicos, experimentos extraños de los artistas con agua, fuego, aire y tierra, que causan reacciones sorprendentes y mantienen la tensión hasta el final, en *Kanal-Video* no ocurre nada. A lo largo de ese viaje durante horas por el "submundo" de Zúrich, sólo algunas ratas asustadas se cruzan en el camino de la cámara. Con su ayuda, la luz se abre paso en la oscuridad de las tuberías, revelando la estructura de sus paredes, que se modifica por tramos e, incluso, adquiere diferentes colores. De esta manera, *Kanal-Video* es no sólo un retrato irónico de Suiza como paraíso de montaña al presentarse como una serie sin fin de túneles de carretera alpinos,¹ sino que es para el espectador, en varios sentidos, un viaje hacia lo desconocido. Se difumina el "límite entre lo profano y lo excelso"; para los dos artistas, el viaje en la oscuridad se convierte en una "metáfora de su propio trabajo artístico".²

1 Cfr. Gilda Williams: "Fischli & Weiss. Serpentine Gallery", en: *Art Monthly* 198, 1996, jul./agos., pp. 23-25; aquí: p. 24.

2 Frank Frangenberg: "Fischli/Weiss. Arbeiten im Dunkeln", en: *Kunstforum International* 140, 1998, abr.-jun., pp. 368-371; aquí: p. 370.



SIN TÍTULO (BIENAL DE VENEZIA), 1993-1995

Videoinstalación

Noventa y seis horas de película de vídeo en Super-VHS; 12 monitores en color, 12 reproductores de vídeo, 12 pedestales, expendedor de agua, vasos de cartón, sillas

Variante 2/3

Medidas variables

Nº inventario: Nr. 1996/08

Cuando Peter Fischli y David Weiss recibieron en 1993 el encargo de representar a Suiza en la XLVI Biennale de Venecia, a diferencia de la mayoría de los colegas convocados, tomaron la decisión de abandonar su taller y dedicarse intensamente al mundo que había fuera de su estudio. Así, durante año y medio con la cámara en la mano, grabaron para *Ohne Titel (Venedig Tapes)* "lo que se hace cuando no se hace arte",¹ dicho esto con un doble sentido: por una parte, en lo que al propio tiempo de ocio se refiere y, por otra, aquello que llena los días de los seres humanos que realizan otras actividades laborales. Fischli y Weiss extrajeron 96 horas de material fílmico de unas 500 horas grabadas y las mostraron en 12 monitores en el Pabellón de Suiza en 1995. Varias docenas de secuencias, con una duración entre 20 minutos y dos horas, llenan el tiempo de un día de exposición, sin repetirse. Las secuencias fílmicas reproducen lo contemplado y experimentado hasta los detalles más pequeños, secundarios e insignificantes. No existen puntos culminantes de la acción en el sentido dramático. Sin embargo, la elección de los motivos no es arbitraria en absoluto, sino todo lo contrario. De acuerdo con su máxima de que "No existe nada más artificial que la normalidad",² los artistas visionaron con minuciosidad el material fílmico y utilizaron exclusivamente el que parecía "cotidiano" en el sentido de las costumbres del país.

Así como los artistas tuvieron que decidirse en sus tomas por un motivo, un movimiento, un sonido, también el observador se encuentra en una situación similar, aunque más complicada, ante la oferta de los temas más diversos en doce pantallas. Por eso, los artistas han definido su obra como "una casa con muchas ventanas".³ Como es de esperar, las posibilidades receptoras son complejas: en primer lugar, cada decisión en favor de una "ventana" es, al mismo tiempo, una decisión contra las otras once. Se observa un monitor tras otro, de manera que las secuencias vecinas penetran de forma



tanto más intensa en la percepción del receptor cuanto menos "ocurra" en el film que se observa en ese instante. Sobre todo el temor latente a perderse algo incita al espectador a "saltar" de un monitor al siguiente o, incluso, a permanecer mirando dos, tres o cuatro monitores (debido a la posición, es imposible tener a la vez más de cuatro pantallas en el campo de visión). Debido a la pérdida de la visualidad, se nos empuja hacia nuestra propia percepción diaria.

Ohne Titel (Venedig Tapes) marca una nueva etapa en la obra de Fischli / Weiss. Mientras que los dos artistas, en trabajos anteriores, torpedeaban con acierto costumbres trilladas de la conducta y la percepción o dejaban que las cosas siguieran su curso (previsto con precisión), sirviéndose del grotesco y el absurdo, aquí el observador toma conocimiento de hasta qué punto es relativa la *propia* acción en realidad. A pesar de o, quizás, debido a la variada oferta, tendrá que conformarse con no haber visto algo, posiblemente porque ha pasado por alto lo más interesante para él. O de forma plenamente consciente, no se deja constreñir "en la economía de la falta de tiempo",⁴ se abandona a su contemplación y se regocija con las cosas banales de la vida cotidiana. Para ello, podrá servirse un refresco del expendedor de agua puesto a disposición, que forma parte de la obra. Como en la vida corriente.

1 Peter Fischli y David Weiss, en una conversación con el autor en septiembre de 1996.

2 Peter Fischli y David Weiss, en una conversación con el autor en septiembre de 1996.

3 Peter Fischli y David Weiss, en una conversación con el autor en septiembre de 1996.

4 Boris Groys: *Geschwindigkeit der Kunst*, en: Bice Curiger, Patrick Frey, Boris Groys: *Peter Fischli / David Weiss*. XLVI Biennale di Venezia 1995, pp.. 25-35, aquí p. 33.



Mañana I
Árboles de Navidad, Aglo
Ferrocarril urbano
Operación Rata

Mediodía I
Fábrica de cemento
Madera de escaramujo
Estación de Göschenen

Noche I
En el dentista
Moda veneciana
Cocina Restaurante
Fábrica de gas
Aeropuerto de Kloten

Mañana II
En el colegio
Clínica veterinaria
Cocina Restaurante Fábrica de gas

Mediodía II
Fiesta tecno en Limmathaus
Talla de jarras de cerveza
Cantera Trax

Noche II
Vida cotidiana en Zúrich
Trabajador del alcantarillado
Puesto de salchichas
Sonny
Erpni

Mañana III
Zorros de Egelsee
Cerdos de la raza húngara
Mangalitza
Túnel de Vereina F
La primera nieve

Mediodía III
Discoteca 94
Desprecio
Operación Papagayo
Cerdos de la raza húngara
Mangalitza
Mercado mayorista

Noche III
Stock-car
Fiesta italiana del Campeonato
Mundial
Excursión tecno
Noche Vieja escolar

Mañana IV
Ermitage
Sidrería OVA
En el Libero

Mediodía IV
La Punt
Bomberos
Desfile de moda
Esquiar y pasear en trineo
Vuelo sobre la nieve

Noche IV
Tatuaje
La retirada de los Alpes, Aglo
Gemsstock
Lauberhorn

Mañana V
Stock-car
Fiesta tecno Energy 94
Estadio cubierto
Vereina 1
Ferrocarril urbano

Mediodía V
Tormenta otoñal en Egelsee
Go-kart
Ardillita NY
Perros estadounidenses en un
bote
Abejas en Alsacia

Noche V
Go-kart
Motocross
Forch

Mañana VI
Carrera de coches en Hallau
Djerba
Züsba

Mediodía VI
En el dentista
Carrera de 6 días
Vuelo hacia París
Clínica veterinaria Speedy

Noche VI
Jardín suburbano
Concierto de Steffi
Brasil, Campeón Mundial

<p>Mañana VII Toni Milch Glaciar rocoso Escudilla Airodium</p>	<p>Mediodía VII Vereina W. Noche vieja escolar Fiesta en la jungla</p>	<p>Noche VII Segundo viaje de quitanieves Amanecer en Ibergeregg</p>
<p>Mañana VIII Gatito blanco Hockey sobre hielo Carrera de bicicletas en Oerlikon Gatito en Venecia Aeropuerto de Kloten</p>	<p>Mediodía VIII Jardín experimental Danza del vientre Gatos en Lavin Alsacia</p>	<p>Noche VIII Black-out Vereina W.</p>
<p>Mañana IX En la represa F Cencerradas en Urnäsch</p>	<p>Mediodía IX Quesos Egelsee, zorro en invierno Stucki, cazador Gatito en Lavin</p>	<p>Noche IX Alimentar al gatito Noche vieja escolar Long Island</p>
<p>Mañana X Tala de árboles en Egelsee Stucki, establo Lluvia estival en Egelsee</p>	<p>Mediodía X Tour de Suisse Vida cotidiana en Zúrich, Erni Cocina municipal Aeropuerto de Kloten</p>	<p>Noche X Verano en Lavin Voladura en la cantera</p>
<p>Mañana XI Segundo viaje del quitanieves Motocross Acorazado</p>	<p>Mediodía XI Aeropuerto de Francfort Lavinouz alpino Feria ganadera Perros en Berg am Irchel</p>	<p>Noche XI Idilio otoñal Cortando leña en Urnäsch</p>
<p>Mañana XII Salinas de Bex Glaciar Rhône Friburgo - Zúrich Black-out</p>	<p>Mediodía XII Exposición de gatos Discoteca Downhill Militares en las montañas</p>	<p>Noche XII En el colegio Desfile de moda Discoteca Downhill</p>





ANDREAS GURSKY

HONG KONG STOCK EXCHANGE, 1994

Fotografía en color (díptico)

Enmarcada: cada una, 166 x 226 cm

Ej. 5/5

Nº inventario: 1997/04





"¿Por qué la gente se reúne?"¹ Esta es una de las cuestiones fundamentales que Andreas Gursky investiga en sus fotografías desde hace casi veinte años. Con este planteamiento del problema, Gursky se aparta con decisión de los demás representantes de la Escuela Becher, que ha marcado de manera perdurable el desarrollo de la joven fotografía en Alemania durante los últimos veinte años.

En la Bolsa de Hong Kong, sinónimo durante los años 90 del auge comercial en el ámbito asiático oriental, Gursky halló el sujeto para un trabajo extraordinario. En el díptico *Hong Kong Stock Exchange*, la sala de la Bolsa de Hong Kong se descubre desde una perspectiva aparentemente idéntica para ambas partes. En paralelo a la pared derecha y la izquierda, discurren respectivamente hacia el centro del recinto cinco filas de estrechos puestos de trabajo. Las filas están compuestas por varios módulos sucesivos, destinado cada uno a seis bolsistas y separados entre sí por un estrecho pasillo. Uno de cada dos empleados comparte en un espacio estrechísimo una unidad, dotada de equipos electrónicos de comunicación hasta por encima de la cabeza de sus ocupantes. Es evidente que reina una pausa en ese momento. La mayoría de las personas que hay detrás de teclados, pantallas y aparatos de fax leen, se relajan o telefonan. Todos llevan chalecos rojos con números de varias cifras en el pecho y la espalda. El rojo coincide con el rojo de la moqueta y los elementos murales, en un tono rosado rojizo, rodeados por marcos metálicos reflectantes. El espacio es proporcional y está iluminado sólo artificialmente. No parece haber un centro. En los lados en los que ambas partes tendrían que toparse (siempre que se guarde determinada distancia para colgar la obra), no encontramos, en contra de lo esperado, una solución de continuidad. La consecuencia es una indeterminación del espacio entre ambas tomas y, con ello, la de todo el espacio: la forma de la imagen del díptico produce en la zona intermedia entre ambas tomas una "mancha ciega". El potencial espacial suprimido en esta zona se opone, en su indeterminación, al estricto orden de la instalación oficinasca y a la exigencia disciplinaria que se plantea a sus usuarios, que responden con los números en su vestimenta uniforme a la estructura ordenada del interior. Cuando se compara con una vista total del recinto, se conoce qué es lo que a Gursky le interesa aquí: no es la reproducción de una situación espacial lo que ocupa un primer plano, sino unas estructuras que, en su rigidez geométrica, tienen un efecto más convincente sin la presencia del estrado oculto en el centro de la sala. Con referencia a la distribución geométrica de las personas, como resultado de la estructura de sus puestos de trabajo, Annelie Lütgens nos habla de un "ornamento que no sabe nada de sí" y lo contrapone a las tomas propagandísticas de los años 30.²

Al ocultar la unión espacial de las dos tomas, Gursky consigue poner a la vista la discrepancia entre la estructura uniforme reticulada de los innumerables terminales y cada gesto individual. La continuidad entre la mitad izquierda y la mitad derecha del díptico es tan cuestionable como extraña resulta la relación, evidente en ambas tomas, entre el individuo y la estructura creada por él.



- ¹ Andreas Gursky en: Andreas Reiter Raabe: "'Ich glaube eher, daß es eine allgemeine Sprache der Bilder gibt'" (Creo que existe más bien un lenguaje común de las imágenes). Entrevista con Andreas Gursky, en: *Eikon* 1997, C. 21/22, pp. 18-21; aquí: p. 21.
- ² Annelie Lütgens: "Der Blick in die Vitrine oder: Schrein und Ornament", en: *Andreas Gursky. Fotografien 1994-1998*, Cat. Kunstmuseum Wolfsburg; Kunstmuseum Winterthur; Serpentine Gallery, Londres; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo; Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín; Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998, Suplemento pp. X-XIX; aquí: p. XI.

en colaboración con Nina Pohl

OHNE TITEL V, 1997

Fotografía en color

Enmarcada: 186 x 443 cm

Ej. 5/6

Nº inventario: 1999/01

En *Ohne Titel V*, Gursky sigue la huella de dos vetas salidas de ideas anteriores y las hace confluír de manera consecuyente en el grupo de las fotografías sin título, que hasta ahora se han caracterizado por una evidente estructura *all-over*, y en el de los escaparates *Prada I* (1996) y *Prada II* (1997).

La situación de partida es un escaparate con zapatos. A pesar de algunos detalles en común referentes al diseño, se diferencian rotundamente de fotografías anteriores en su concepción y efecto. En la correspondencia mantenida con Veit Görner, Andreas Gursky explica las causas de la nueva composición fotográfica:

"En esta foto, se superponen varios niveles de la realidad. Originalmente me topé con una situación similar, pero el material documental solo no hubiese bastado para una imagen convincente. El conjunto real de zapatos carecía de efecto fotográfico y su escenificación resultaba anodina. Me pareció más interesante la dimensión en cuanto al contenido de este fenómeno, es decir, tocar el punto de la fetichización de nuestro mundo mercantil. Después de reflexionar durante varias semanas, me decidí a viajar otra vez a Nueva York para fotografiar estos zapatos en un espacio artificial, construido, antes de yuxtaponerlos en un *all-over* mediante laboriosos procesos de tratamiento digital".¹

En la Matthew Marks Gallery de Nueva York, se reprodujo el escaparate expositor de la marca Prada en Düsseldorf, tal como se ve en la fotografía *Prada I* de Gursky. Al igual que allí, la superficie de presentación, sobre la que se encuentra la fila inferior de zapatos, se adentra en el recinto sobre un estrecho zócalo; la iluminación de cada nivel es indirecta; las paredes a izquierda y derecha se encuentran fuera de los límites de la fotografía. Sin embargo, Gursky realizó varias modificaciones, tanto en la situación real como con ayuda del tratamiento gráfico electrónico,² algo que es casi imposible distinguir con claridad en el resultado. Forma parte de ello la elevación hasta un total de seis estanterías, que alcanzan casi el doble del ancho que tienen en *Prada I*. El nuevo contenido de las estanterías resulta más sorprendente que la supresión de la junta friso-techo, que divide horizontalmente la pared en *Prada I* por encima del estante superior, que la situación cromática cambiante o que el cambio de la moqueta por el revestimiento espejeante del suelo. Más de 200 zapatillas *high-tech* de las marcas Nike, Reebok, etc. ocupan ahora el lugar del calzado *high-end* de la casa Prada. Sin embargo, el *all-over* de las zapatillas deportivas no es caótico, sino que está dispuesto estrictamente según una retícula, que es continuación consecuyente del suelo brillante como espejo.

Las zapatillas deportivas de las marcas Nike, Reebok, etc. materializan sobre todo para los jóvenes de los 90 ese gozo de vivir que ellos celebran (entre otras cosas, con este calzado), que se refleja en la contradicción existente entre la uniformidad del calzado y la demanda individual de modelos de las marcas más caras. En este escaparate, se presentan con el estilo "cool" que corresponde al producto, resaltado además por un impresionante formato grande, que supera los cuatro metros de ancho. De esta manera, *Ohne Titel V* obtiene la calidad de un icono para el espíritu de los tiempos de la generación de los noventa.



Gursky aprovecha aquí por igual la realidad encontrada, los medios de la fotografía y las posibilidades del tratamiento gráfico electrónico para llevar a la práctica sus ideas de la imagen, que se basan cada vez más en producciones abstractas y en la "radicalización de la estructura fotográfica"^{3, 4}. Por principio, él no ve ninguna diferencia en que "uno se dedique, por ejemplo, a la abstracción, ya sea como pintor o como fotógrafo".⁵

- ¹ "... im Allgemeinen gehe ich die Dinge langsam an / I generally let things develop slowly". Extractos de la correspondencia entre Andreas Gursky y Veit Görner, 1998. En: *Andreas Gursky. Fotografien 1994-1998*, Cat. Kunstmuseum Wolfsburg; Kunstmuseum Winterthur; Serpentine Gallery, Londres; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo; Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín; Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998, Suplemento pp. III-X; aquí: p. IV.
- ² Desde 1992, Gursky aprovecha las posibilidades del tratamiento gráfico electrónico "para intensificar el efecto fotográfico de los componentes formales o, por ejemplo, poner en práctica artísticamente ideas de la imagen que no se solucionan en la perspectiva" (Op. cit. p. IV)
- ³ Marie Luise Syring: "Wo liegt „Ohne Titel“? Von Orten und Nicht-Orten in Gurskys Fotografie", en: *Andreas Gursky. Fotografien 1984 bis heute*, Cat. Kunsthalle Düsseldorf, 1998, pp. 5-7; aquí: p. 6.
- ⁴ Cfr. tb. su declaración en: "... im Allgemeinen gehe ich die Dinge langsam an / I generally let things develop slowly". Extractos de la correspondencia entre Andreas Gursky y Veit Görner, 1998. Op. cit. p. IV.
- ⁵ Andreas Gursky en: Andreas Reiter-Raabe, "Ich glaube eher, dass es eine allgemeine Sprache der Bilder gibt" (Creo más bien que existe un lenguaje general de las imágenes), entrevista, *Eikon* 21/22, pp. 18-21; aquí: p. 18. Cfr. Barbara Hess: Andreas Gursky, Kunsthalle Düsseldorf, en: *Flash Art* 204, 1999, pp. 102 y s.

BUNDESTAG, 1998

Fotografía en color

Enmarcada: 285 x 210 cm

Ej. 2/6

Nº inventario: 1998/16

El monumental formato vertical de la sala de plenarios del Parlamento de la República Federal de Alemania, que Gursky presenta aquí, se diferencia en aspectos esenciales de sus obras anteriores, en las que se agrupaban personas.

Bundestag es el primer trabajo en el que Gursky elige una situación condicionada por estructuras políticas como punto de partida para la creación de una imagen. Desde un lugar elevado, que se encuentra fuera de la sala, la imagen muestra a los representantes elegidos por el pueblo alemán durante su labor cotidiana en uno de los dos máximos gremios legislativos que prevé la Constitución, el lugar donde diariamente se toman decisiones que afectan a millones de personas. Aun cuando la jornada en la que se permitió a Gursky hacer tres tomas de la sala de plenarios no haya tenido ninguna importancia especial en la historia de este recinto, se trata, no obstante, de una imagen histórica de significado ejemplar. Gursky se planteó aquí una tarea especialmente difícil, ya que una democracia parlamentaria, condicionada por su estructura, parece poco idónea para una fotografía.¹

Al contrario del díptico *Hong Kong Stock Exchange*, en el que queda libre el centro del espacio entre puestos de trabajo ordenados linealmente con sentido estricto, aquí las filas dispuestas de manera concéntrica conforman el foco de la imagen: se ve el centro de la sala de plenarios en la segunda de las cuatro zonas en que está dividida la imagen. Transcurren horizontalmente, formadas por la construcción de acero y vidrio que rodea la sala y está subdividida por elementos de acero verticales. Pero resulta significativo que los escaños de los diputados estén casi vacíos: es evidente que se encuentran en un descanso de la sesión, durante la cual se busca sobre todo conversación en medio de grupos pequeños y grandes; algunos diputados se levantan de sus puestos o se dirigen caminando hacia su vecino. De esta manera, no sólo se relativiza la estructura de la asamblea, establecida previamente por la distribución de los asientos, sino que se crea la impresión de una situación con un marcado carácter abierto: "Se enseña que la democracia se manifiesta en el diálogo y puede observarse como un proceso".² La observación, lo público en el proceso de decisión que tiene lugar de forma permanente, se reencuentra también en la tribuna del público, que ocupa la mayor parte de la tercera zona de la imagen; por último, el nivel superior refleja, apenas aumentada, la sala de plenarios por encima de la cabeza del espectador, un recurso creativo que Gursky ha aplicado también en otras partes con medios auxiliares digitales, pudiéndose apenas diferenciar los reflejos reales de los creados electrónicamente. Lo consigue "quebrando y desorganizando la superficie de la imagen mediante innumerables reflejos". De esta manera, la fotografía sigue siendo reproducción, pero, al mismo tiempo, se convierte en un medio de reflexión para crear



diferentes formas perceptivas".³ Gursky logra aquí una formulación gráfica adecuada del tema Bundestag: "La imagen [fotográfica] y el instante se han quebrado y saltado en imágenes parciales. En el *all-over* de la composición hecha pedazos, se hace realidad la multiplicidad ajerárquica de los cursos de la acción democrática: entrevistas e intercambio comunicativo parecen transparentarse en la inacción del instante fotográfico".⁴

Cuando se buscan los actores protagonistas en esta imagen ideal construida, se reconoce en el centro, entre los pocos diputados que permanecen en sus asientos, a Joschka Fischer (Los Verdes / Alianza '90) y a Rudolf Scharping (SPD), que fueron ministro de Asuntos Exteriores y ministro de Defensa respectivamente en el período legislativo siguiente. Helmut Kohl (CDU), Canciller Federal en funciones, desaparece casi por completo detrás de uno de los cuatro elementos arquitectónicos que rodean la sala de plenarios y que subdividen la superficie de la imagen.



¹ Cfr. Rainer Stamm: "Bundestag 1998. Andreas Gurskys Historienbild der Bonner Republik". En: *Neue Bildende Kunst* 1/2, 1999, pp. 36 y s.; aquí: p. 36.

² Op. cit. p. 36

³ Marie Luise Syring: "Wo liegt 'Ohne Titel'? Von Orten und Nicht-Orten in Gurskys Fotografie", en: *Andreas Gursky. Fotografien 1984 bis heute*, Cat. Kunsthalle Düsseldorf, 1998, pp. 5-7; aquí: p. 7.

⁴ Rainer Stamm. Op. cit. p. 36.



DAMIEN HIRST

A HUNDRED YEARS, 1990

Vidrio, acero, caja hecha con DM, trampa cazamoscas eléctrica, dos cuencos llenos de algodón y agua y otros dos de azúcar, moscas y larvas
213,4 x 426,7 x 213,4 cm
Nº inventario: 1997/05

Dos años después de la exposición *Freeze* en los *Docklands*, la antigua zona portuaria de Londres, que contribuyó a la irrupción del arte joven británico y en la que Hirst creó algunas de sus *spot paintings* (pinturas puntillistas) sobre las paredes de un antiguo almacén, dos trabajos casi idénticos dieron inicio a una nueva etapa: *A Hundred Years* y *A Thousand Years*.

A Hundred Years se compone de un cubo que supera los dos metros de altura, dividido en dos partes, cuyas paredes son de vidrio y sus perfiles de acero. Una de las cámaras contiene una caja blanca, en forma de dado. Hay un agujero redondo en el centro de cada lado y en la parte superior de la caja. En el interior de esta caja blanca, están las larvas de mosca.¹ Tras su salida de la envoltura, las moscas, cuya vida suele durar entre tres y cuatro semanas aproximadamente, salen por los agujeros hacia el recinto cerrado herméticamente por las lunas de vidrio. En una entrevista, Hirst destacó la importancia de los agujeros en sus trabajos: "Me gustan los agujeros ... Son medios de escape o acceso ... Son como ideas provenientes del exterior de la galería, moscas, mariposas, lo que sea, permitiendo que la inspiración venga desde fuera ... como agujeros abiertos en las espaldas de las personas que vivían en la Edad Media para dejar que todo lo malo saliese ...".² En cada extremo del cubo doble hay dos cuencos. Uno de ellos está lleno de terrones de azúcar; el otro, de algodón y agua: alimento para las moscas. Encima hay un agujero de ventilación en el vidrio, recubierto con una malla, a través del cual se introducen los alimentos. Además de los cuencos con alimentos (en el trabajo gemelo *A Thousand Years* es una cabeza de res desollada), el cubo de vidrio vecino contiene una trampa cazamoscas eléctrica (*Insect-o-tudor*), como las que se usan en las empresas ganaderas. Se compone de dos tubos fluorescentes azules, una rejilla metálica sometida a alta tensión y un recipiente de acero inoxidable para recoger los insectos muertos. El tabique de vidrio entre los dos cubos presenta agujeros del tamaño de un puño, a través de los cuales las moscas pueden ir de un lado a otro del sistema. Si las moscas permanecen dentro del cubo en el que han salido de su envoltura, alcanzarán su vejez natural; pero si siguen el instinto, intentarán llegar a la luz. En cuanto hallen el camino hacia la otra mitad del doble cubo, entrarán más tarde o más temprano en contacto con la rejilla de la trampa cazamoscas. Dentro del microcosmos de Hirst, este aparato es ese elemento que, sin reflexión, selección ni sentimiento, pone fin a la vida: un Terminator insobornable.³



Con este trabajo, Hirst intentó solucionar dos problemas diferentes. Formalmente, trató de crear un espacio vacío con puntos que se mueven dentro de él, "moviéndose como estrellas, una solución al problema de cómo suspender cosas sin cuerdas ni alambres, y permitiéndoles que cambien constantemente el modelo en el espacio".⁴ El segundo problema consistió en reunir la vida y la muerte en una escultura, debiendo ofrecer las moscas, desde todo punto de vista, unas posibilidades de identificación para el espectador: "Como observador, espero que vea todo esto y se sienta incómodo cuando comprenda que usted es como una metáfora de la mosca, que está involucrado de alguna manera en el proceso".⁵ A Hirst le gusta utilizar metáforas: "La gente necesita sentirse distanciada. Usted puede estar mirando una mosca y pensar en una persona, pero si mira a una persona que está muerta, comenzará a ser consciente de que la muerte no está presente".⁶ El título *A Hundred Years* equivale a un lapso que marca una edad (improbablemente) avanzada de una persona. Llegar a ella dependerá de diferentes factores, como la vida de una mosca en el biosistema vítreo de Hirst.

1 Cfr. acerca de la iconografía de la mosca, en particular, en el arte contemporáneo: Douglas Gordon. *Kidnapping*, Eindhoven 1998, p. 44, nota 70.

2 Damien Hirst, cit. según: Damien Hirst. "Biography", 1995, en:
http://www.illumin.co.uk/britshart/artists/dh/dh_biog.html.

3 Cfr. Jerry Saltz: "More Life: The Work of Damien Hirst", en: *Art in America* 1995, junio, pp. 82-87; aquí: p. 86.

4 Damien Hirst, cit. según: Damien Hirst. "Life and Death. Entrevista de Stuart Morgan", en: *Frieze* 1991, verano, pp. 22-24.

5 Damien Hirst, cit. según: Damien Hirst. "Biography", 1995, en:
http://www.illumin.co.uk/britshart/artists/dh/dh_biog.html.

6 Damien Hirst, cit. según Adrian Diant: "Damien Hirst. Life's Like This, Then it Stops", en: *Flash Art* 169, 1993, marzo / abril, pp. 59-63; aquí: p. 62.



THE LAST SUPPER, 1999

13 serigrafías sobre papel

152,5 x 101,5 cm

Ej. 127/150

Nº inventario: 1999/08

Con la serie de serigrafías *The Last Supper*, Damien Hirst creó una metáfora ambigua, que presenta varias referencias a su amplia obra. Las serigrafías reproducen el diseño del envase de diferentes medicamentos, ampliándolo hasta el formato de cartel, y aportan al carácter más bien contenido de estas unidades una presencia francamente monumental. Cada hoja está rodeada por un marco blanco de formica cortada con láser, que confiere a lo expuesto una impronta tan maciza como estéril.

Sobre fondos en color, se encuentran casi siempre las mismas informaciones: dosificación y número de producto, mención del agente activo, advertencias. Pero, sobre todo, en vez del nombre del producto, se mencionan alimentos con los que el ciudadano británico se familiariza al hacer la compra: alubias, patatas fritas, sandwich, embutidos, ensalada, empanada de Cornualles, tortilla, pollo. Pero también hay componentes de comidas más opíparas, como bistec y riñones, albóndigas, bola de masa hervida, champiñones. Siempre firma como fabricante / propietario de restaurante Damien Hirst, cuyo nombre y apellido o sus iniciales se leen en diversas variantes.

La tipografía de la denominación (inventada) del producto, así como el (falso) fabricante coincide con la de la información restante en el envase, de manera que cada hoja puede asignarse concretamente a un medicamento corriente en el mercado. Los prospectos correspondientes utilizan un lenguaje claro: los agentes activos enumerados alivian dolores o curan enfermedades como la toxoplasmosis, la tuberculosis, las micosis, el SIDA, la insuficiencia cardiaca, las depresiones, etc.

Si bien los nombres de los fármacos desaparecen en favor de los nombres de los alimentos, sin embargo, el aspecto decisivo en este trabajo es la relación entre alimento y curación ante el trasfondo de una muerte inminente, que el espectador establece de manera involuntaria. Ambas cosas están unidas indisolublemente en el sacramento de la comunión, al que se refiere el título de esta serie de trece hojas: Jesús ofrenda su cuerpo y su sangre en forma de pan y vino, los comparte con doce discípulos, adquiriendo así el pan y el vino un triple significado (ofrenda, alimento y objeto de adoración).

En tanto que, en la exposición londinense de Hirst titulada *Romance in the Age of Uncertainty* (2003), doce vitrinas de cristal con instrumental médico, cráneos, cruces y gran cantidad de jeringuillas remitían drásticamente a la muerte de los Apóstoles, en *The Last Supper* las alusiones a alimento / cuerpo, muerte y promesa de salud o curación aportan un complejo entramado de relaciones.

Cuanto más intensamente se formula en la obra de Damien Hirst el tema de la muerte, tanto más se destaca la cuestión del "Después". Las trece serigrafías en estilo Pop Art, que forman en cierto sentido retratos iconoclastas de Cristo y los Doce Apóstoles, no traen ningún mensaje de gracia a la tierra de la producción masiva y el comercio. Por eso, vale más establecer aquí una comparación entre la medicina y el arte: "Art is like medicine – it can heal. Yet I've always been amazed at how many people believe in medicine but don't believe in art, without questioning either." (El arte es como la medicina: puede curar. Aunque siempre me ha asombrado cuánta gente cree en la medicina, pero no cree en el arte, sin cuestionar cualquiera de las dos.) (Damien Hirst).

BEANS & CHIPS

Imagen: 122 x 98,7 cm



DAMIEN & HIRST

BeansTM

ChipsTM
400 micrograms

112 Chips

MUSHROOM

Imagen: 134,7 x 98,7 cm

STEAK AND KIDNEY

Imagen: 151,8 x 80,4 cm

SAUSAGES

Imagen: 71 x 99 cm

OMELETTE

Imagen: 108 x 99 cm

LIVER BACON ONIONS

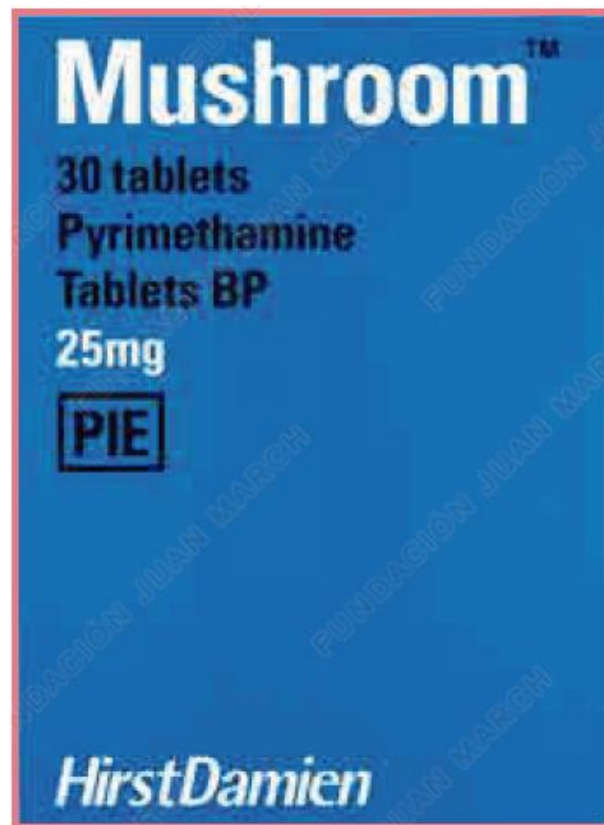
Imagen: 149,5 x 50,5 cm

DUMPLING

Imagen: 149,5 x 59,5 cm

SALAD

Imagen: 149,5 x 86 cm



Damien 5036-23

Steak and Kidney*
Ethambutol Hydrochloride

Tablets
400mg

100 Tablets **PIE**

Sausages

itraconazole 100 mg per capsule

4 capsules

DAMIEN-HIRST Ltd
Saunderton, High Wycombe,
Buckinghamshire HP24 9QY

OPEN **CAUTION S2** **LUER-LOCK**
NO NEEDLE PROVIDED

USE STRICTLY AS DIRECTED
KEEP OUT OF REACH OF CHILDREN

DSH **LIVER BACON** 1 mg
ONIONS, S.P. per
10 mL

STOCK NO. 1039 FOR INTRACARDIAC OR INTRAVENOUS USE
ANTIMUSCARINIC **POT-8-O®**

DUMPLING **10mg**

Lisinopril dihydrate equivalent
to 10 mg anhydrous lisinopril

28 tablets **HIRST**

Salad™ tablets
Lamivudine

Each coated tablet contains
lamivudine 150mg

60 tablets

HirstDamien

CHICKEN

Imagen: 149,5 x 78,5 cm

SANDWICH

Imagen: 149,5 x 76 cm

MEATBALLS

Imagen: 73,5 x 98,7 cm

CORNISH PASTY

Imagen: 149,7 x 63,9 cm

CORNED BEEF

Imagen: 59 x 98,9 cm



Sandwich®
Saquinavir
200 mg
270 Capsules



30 Tablets

Meatballs

Hirst

150mg

Each film-coated tablet contains **150mg moclobemide**

Use only as directed by a physician

KEEP OUT OF REACH OF CHILDREN


Store in a dry place

GRAVY

PL0031/0275 PA 50/81/2

Hirst Products Limited
Welwyn Garden City England

Cornedbeef® 200
200 mg Amiodarone Hydrochloride Fr.P.



damien HIRST

28 Tablets

IGLOO FIBONACCI (FIBONACCI UNIT), 1970

Tubos de latón, bisagras de acero, 8 baldosas de mármol; sobre ellas, adhesivos con números de color blanco

180 x 260 cm

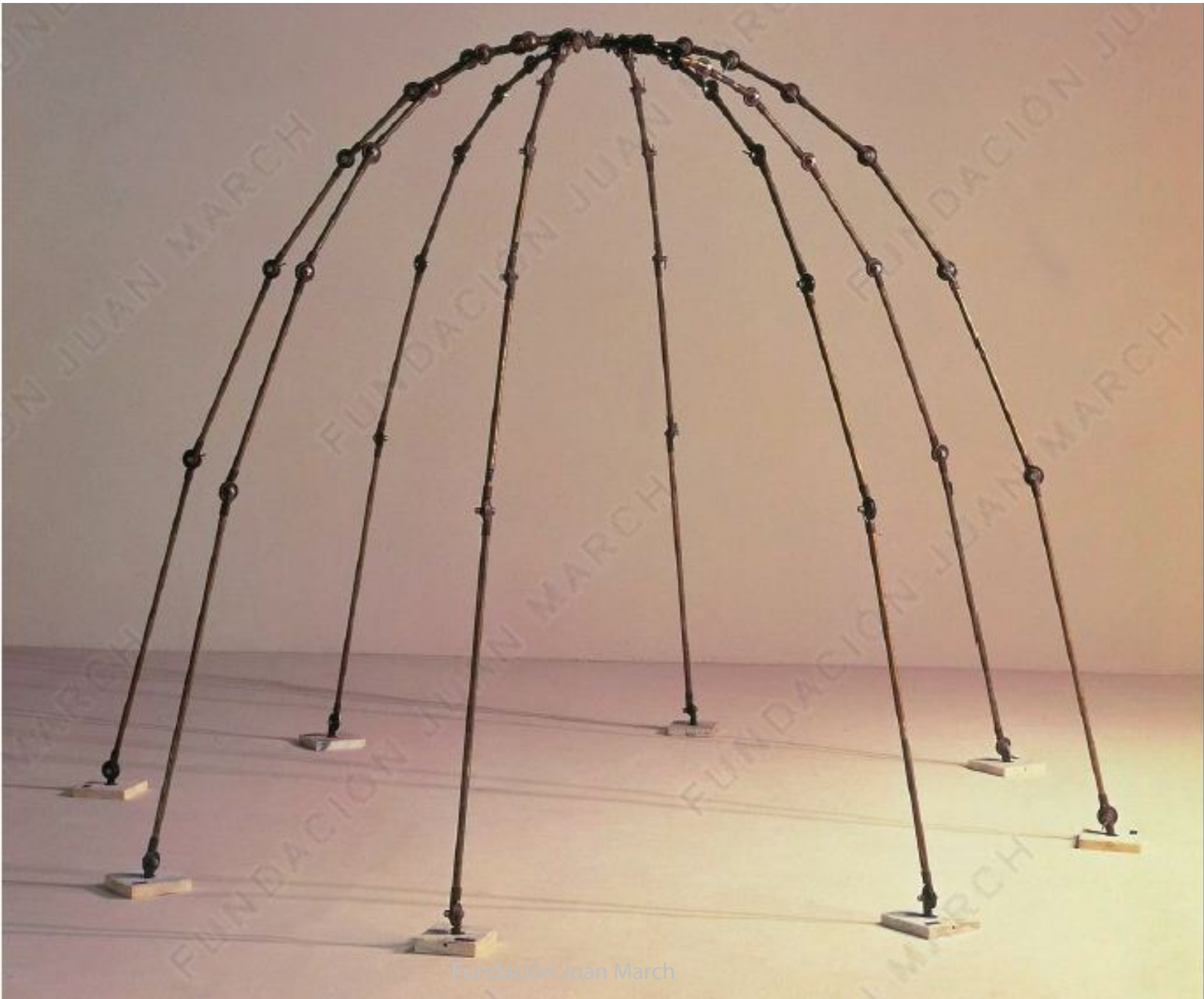
Nº inventario: 1997/02

Dos años después de su *Objet cache-toi*, Mario Merz construyó el *Igloo Fibonacci* (llamado también *Fibonacci Unit*), que lleva este nombre por el matemático italiano Leonardo Fibonacci (que vivió entre 1180 y 1240, aproximadamente). Después de haber conocido los métodos de cálculo indios y árabes durante sus viajes por el norte de África y Siria, Fibonacci, que se llamaba en realidad Leonardo de Pisa o Leonardo Pisano, redactó en 1202 *Liber Abaci*, la primera introducción razonada en el sistema de numeración indo-arábigo. En ella se formuló también "El problema del conejo", como si fuese un informe sobre una serie experimental. Fibonacci intentó explicar la regularidad del desarrollo natural por vía de sucesión, tomando como ejemplo el crecimiento de una población de conejos.

En la obra de Mario Merz, la sucesión de Fibonacci ejerce la función de matriz, que posee para el artista no sólo una dimensión temporal, sino también espacial: "No tengo una idea preconcebida del espacio. Precisamente por eso utilizo un sistema de numeración matemático, con cuya ayuda fijo determinadas proporciones y las diferentes dimensiones que pudieran estar a mi disposición".¹ Esto se manifiesta en el iglú que lleva el nombre de Fibonacci. La descripción de la obra pone de relieve la estructura matemática: ocho brazos metálicos, compuesto cada uno por ocho tubos de latón, unidos con otras tantas bisagras metálicas, se unen en un elemento central, que marca el vértice del trabajo. Los ángulos formados por las bisagras pueden fijarse por medio de un tornillo prisionero y se ajustan también según la serie de Fibonacci. De esta manera, simulan la forma del iglú: dentro de un sistema de coordenadas, los valores de Fibonacci resultan en una curva, que describe a modo de reflejo la silueta del iglú.²

Los brazos metálicos, arqueados como curvas matemáticas según los valores numéricos de Fibonacci, se apoyaron originalmente sobre terrones de barro, junto a los cuales se habían pegado al suelo adhesivos con los números de Fibonacci; más adelante (probablemente desde la exposición en el Kunstmuseum de Lucerna, 1970),³ Mario Merz introdujo los brazos en los taladros de las baldosas cuadradas de mármol, dispuestas concéntricamente sobre el suelo. Sobre cada una de estas baldosas, hay un adhesivo de color negro, en el que se ha escrito con lápiz blanco un número de Fibonacci (2584, 4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025). Originalmente, también había en los tubos de latón adhesivos (1 x 3,5 cm, aproximadamente) con números de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc.). Como eran de goma espuma, se desprendieron en el ínterin y todos se han perdido.⁴

Mario Merz ha explicado de forma detallada ante Germano Celant la relación entre la sucesión y el iglú: "Fibonacci tenía la idea de una sucesión cuya importancia no debía ser puramente matemática, sino que debía expresar la velocidad de la reproducción. El número inmediato superior en la sucesión es siempre la suma de los dos números anteriores. El uso de los números de Fibonacci comienza con la idea de que es imposible permanecer en pie en uno de estos recintos. Llevo en mi interior



una contradicción entre los extremos, entre el vacío y la plenitud, la muerte y la vida. Creo que es la contradicción de Mahoma y Buda, del ser humano en sí como hecho vital. En lugar de alimentar la contradicción, estos números la incorporan, porque los números se repiten siguiendo una cadencia de cinco; son vegetativa y biológicamente naturales, porque tienen una especie de padre y madre, que anteceden para concebir al hijo siguiente. Así que, con frecuencia, estos números coinciden con la proliferación de los elementos naturales y de nuestras partes del cuerpo. Por ejemplo, tenemos cinco dedos, dos ojos, una nariz, es decir, tenemos 1, 2, 5, y este número, que se incrementa en abanico, es fácilmente reconocible. Como esta serie, vista biológicamente, es imaginable, hice este trabajo, porque va en una dirección y, sobre todo, porque tiene raíces, posee raíces, ya que, desde un punto de vista biológico, tiene importancia, aun cuando no sea directamente científica. Esta serie no es fantástica, se utiliza en los ordenadores. Por eso, pensé que se pueden establecer relaciones siempre nuevas con ella. De esta sucesión han surgido dibujos, que se pueden trasladar con la ayuda de la misma serie de forma continua de una cosa a la otra y, por eso, hice el iglú de Fibonacci. Tomé trozos de metal, los uní por medio de articulaciones y construí el iglú, calculando los espacios según los números. Este fue el iglú en Nueva York [Colección Sonnabend. El redactor.]".⁵

De manera mucho más clara que en otros iglúes, en éste la actividad constructiva ocupó para Merz un primer plano: "Construir significa conocer las proporciones entre el ser humano y el derroche de la materia utilizada por el hombre. Utilizar el material solar. Construir es, sobre todo, un reconocimiento atento de la vida cotidiana. Es una defensa contra el material verdadero del arte. El arte obtiene su tema de la tradición. Durante la construcción, a menudo es necesario cambiar los materiales. Una casa es hacerse más grande. Construir una casa significa pensar en las proporciones del desarrollo, que son propias de la vida biológica. La casa Fibonacci se levantó conscientemente sobre la sucesión numérica".⁶

Lo dicho aquí puede aplicarse también a un segundo trabajo con el mismo título, que se creó en 1970. Este iglú más pequeño, compuesto de cinco brazos con cinco elementos cada uno, se expuso por primera vez en 1970 en la Galerie Konrad Fischer, de Düsseldorf.

¹ Michael Haerdter en entrevista con Mario Merz, en: *Mario Merz*, Cat. Haus am Lützowplatz, Berlín 1974, s.p.

² Cfr. fig. "Fibonacci nelle Borsa di Chikago", 1977, en: Peter Weibel, "Kuriosa der Zahlenkunde und die numerische Sensibilität", en: *Über Mario Merz. 28. Internationales Kunstgespräch der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 28 y 29 de octubre de 1983*, Galerie nächst St. Stephan, Viena 1984, pp. 99-124; aquí: p. 106.

³ Nuestro agradecimiento al Archivo Mario Merz, de Turín, por esta amable información, entre otras.

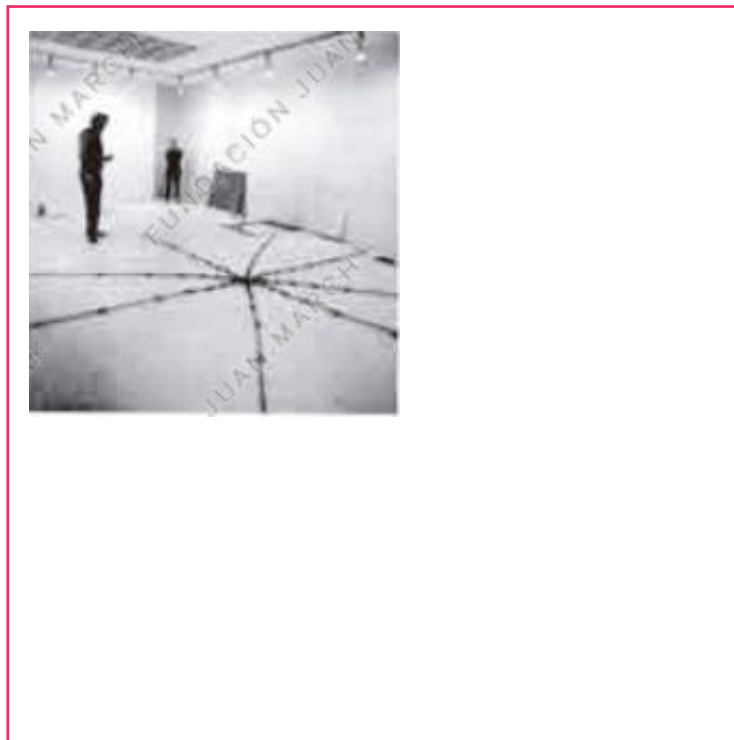
⁴ Después de sustituir los terrones de barro por las baldosas de mármol, todavía se veían los adhesivos sobre los brazos metálicos, tal como lo demuestran las tomas hechas en aquella época.

⁵ Mario Merz, cit. según: "Biographische Angaben". *Unter Verwendung von Gesprächen des Künstlers (MM) mit Germano Celant (GC) (1971 y 1983)*, en: Cat. Kunsthau Zürich 1983, pp. 25-47; aquí: p. 37 y s. Aun cuando Fibonacci entendió el desarrollo descrito de la población de conejos sólo como la ilustración de una tarea matemática, en este caso ha sido decisiva la comprensión del artista.

⁶ Mario Merz, citado según: Germano Celant, *Mario Merz*, en: Cat. Expo. Folkwang Museum Essen 1979, pp. 11-59; aquí: p. 59.

Leonardo Fibonacci. En: *Liber Abaci*, t. 1, 1202, cit. según Mario Merz:
Für das FIBONACCI-Haus. En: ADA, NBK, Berlín 1973, s.p.

"Se encerró a una pareja de conejos en una jaula con el fin de determinar cuántos conejos podía producir esta pareja en un año, con la condición previa de que cada una de ellas engendrara cada mes otra nueva que fuese productiva a partir del segundo mes. Si la primera pareja tiene cría en el primer mes, se duplicará el número y, en el segundo mes, ya se tendrán dos parejas. De ellas, la primera tendrá cría en el segundo mes, de manera que al terminar el segundo mes se tendrán tres parejas de conejos. De éstas, dos tendrán cría al mes siguiente, así que al finalizar el tercer mes habrán nacido otras dos parejas de conejos y el número total de ellas aumentará a cinco en este mes. Tres de ellas tendrán cría al mes siguiente, por lo que el número de parejas crecerá a ocho en el cuarto mes. Cinco de las parejas producirán otras cinco, que, unidas a las ocho ya existentes, elevarán el número a trece en el quinto mes. Cinco de las trece parejas no tendrán cría al mes siguiente, en tanto que las ocho restantes aumentarán el número de parejas a veintiuno en el sexto mes. Si a éstas se añaden las trece nacidas en el séptimo mes, tendremos un total de treinta y cuatro parejas. Añadimos a ellas las treinta y tres nacidas en el octavo mes, tendremos un total de cincuenta y cinco parejas. Añadimos a ellas las treinta y cuatro nacidas en el noveno mes, tendremos un total de ochenta y nueve parejas. Añadimos a ellas las cincuenta y cinco nacidas en el décimo mes, tendremos un total de ciento cuarenta y cuatro parejas. Añadimos a ellas las ochenta y nueve nacidas en el decimoprimer mes, tendremos un total de doscientas treinta y tres parejas. Por último, añadimos a ellas las ciento cuarenta y cuatro nacidas en el último mes, tendremos un total de trescientas setenta y siete parejas. Este será el número de parejas producidas en un año por la primera pareja de conejos encerrada en la jaula."



VIOLIN TUNED D E A D, 1968

Videograbación, blanco y negro, sonido

55:34 minutos

Nº inventario: 1997/19

"The first time I really talked to anybody about body awareness was in the summer of 1968. Meredith Monk was in San Francisco. She had thought about or seen some of my work and recognized it. An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awareness that you don't have it you read books. So the films and some of the pieces that I did after that for videotapes were specifically about doing exercises in balance. I thought of them as dance problems without being a dancer, being interested in the kinds of tension that arise when you try to balance and can't. Or do something for a long time and get tired. In one of those first films, the violin film, I played the violin as long as I could. I don't know how to play the violin, so it was hard, playing on all four strings, as fast as I could for as long as I could. I had ten minutes of film and ran about seven minutes of it before I got tired and had to stop and rest a little bit and then finish it."¹

"La primera vez que hablé seriamente con alguien acerca de la conciencia del cuerpo fue en el verano de 1968. Meredith Monk estaba en San Francisco. Había visto algunos de mis trabajos, había reflexionado sobre ellos y comprendió de qué se trataba. Pero sólo se consigue tener conciencia de uno mismo a través de cierta cantidad de actividad y no porque te pongas a reflexionar sobre ti. Cuando se practican ejercicios, se llega a adquirir una conciencia del propio cuerpo, algo que no pasaría si se leyese libros. Los filmes y algunas de las representaciones que hice después para las videograbaciones trataban especialmente de ejercicios de equilibrio. Me ocupé de estos problemas como si fuesen problemas de la danza, sin ser bailarín, interesándome por las clases de tensión que se producen cuando se intenta mantener el equilibrio y no se puede. O hacer algo durante mucho tiempo y cansarse. En una de aquellas primeras películas, la del violín, toqué el instrumento todo el tiempo que pude. En realidad, no sé tocar el violín y, por eso, resultó bastante difícil tocar las cuatro cuerdas tan rápido y tanto tiempo como pude. Tenía diez minutos de película y lo logré durante unos siete minutos. Después me cansé, tuve que parar y tomarme un respiro, antes de poder terminar de rodar la película."²

En una de sus primeras películas, *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967/68), Bruce Nauman toca una sola nota en el violín mientras recorre su estudio. Por el contrario, en *Violin Tuned D E A D*, se mantiene en un lugar mientras toca las cuatro cuerdas, que están templadas en las notas re, mi, la y re (en contraposición con la escala usual sol, re, la y mi). La cámara está fija y ha sido girada hacia un lado. En la escultura *Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* (1981), Nauman afinó las patas de una silla suspendida del techo de manera que, al golpear en el cuadrado metálico que la rodeaba, sonaban las notas re, mi, la y re.

1 Bruce Nauman, en: *Bruce Nauman: Image/Text 1966-1996*. Cat. Kunstmuseum Wolfsburg, 1997, p. 92.

2 Op. cit. p. 92.



TEN HEADS CIRCLE/IN AND OUT, 1990

Cera y alambre

Cada cabeza mide, aprox., 30,5 x 22,9 x 15,2 cm y está

suspendida entre 143,5 y 152,4 cm sobre el suelo;

diámetro del círculo: 243,8 cm.

Nº inventario: 1995/3

En la obra de Bruce Nauman, los años de 1989 a 1991 se conocen como el "regreso a la serenidad".¹ Sin embargo, la serenidad de estos trabajos posee una calidad sorprendente y paradójica, que deja una impresión perdurable en el observador por su carácter enigmático.

Las actuaciones de Nauman, referidas a su propio cuerpo y que fijó en películas y vídeos de finales de los años 60, se trasladan a objetos e instalaciones, de los que imana una amenaza perceptible contra el espectador. A éste se le muestran los límites para facilitarle un aumento de su conciencia, a la que, como Nauman formuló, no se llega mediante una simple reflexión sobre uno mismo. En Nauman, esto es válido no sólo para los pasillos estrechos, las habitaciones en suspenso y los trabajos en neón desde comienzos de los años 70 hasta mediados de los 80, sino también para las variantes de cabezas humanas creadas entre 1989 y 1992, que el artista realizó en diferentes materiales. Como variantes particularmente complejas, podemos mencionar *Ten Heads Circle/In and Out* (1990) y *Ten Heads Circle/Up and Down* (1990).

En *Ten Heads Circle/In and Out*, están suspendidas de alambres que cuelgan del techo diez figuras de cabeza humana, vaciadas en cera monocroma, dispuestas por parejas en círculo. Para ello, como para todas las demás cabezas vaciadas en cera que Nauman comenzó a exponer en 1989, utilizó tres modelos cuyos nombres aparecen en los títulos de algunos de estos trabajos: Andrew (Peters), Julie (Juliet Myers) y Rinde (Eckert). Cuando hay una lengua colgando de la boca, se trata del vaciado de la propia lengua de Nauman, que se añadió a la cabeza de cera.²

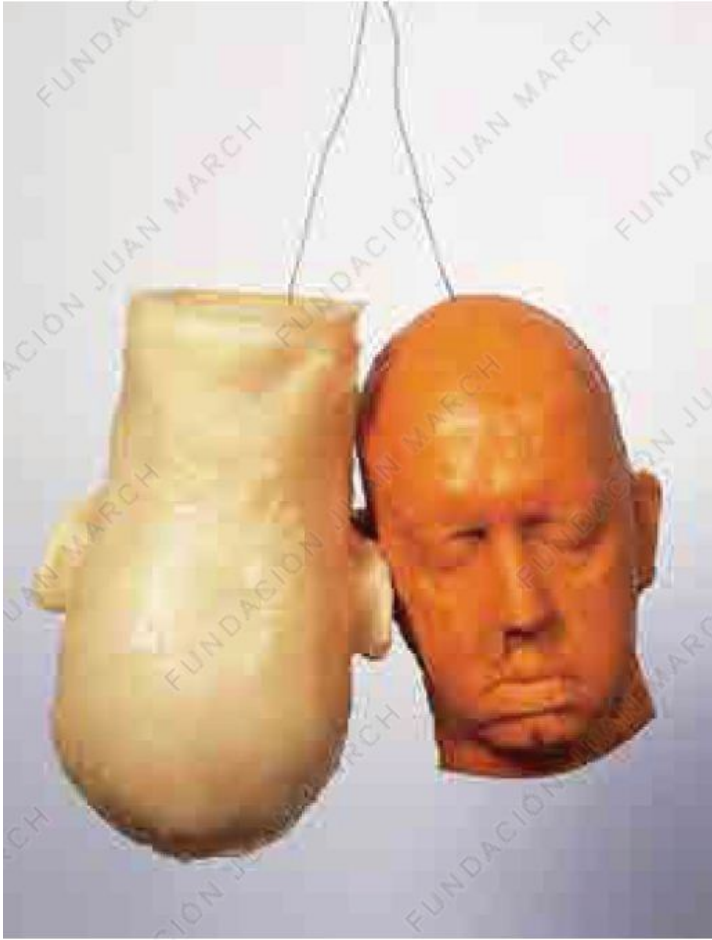
En *Ten Heads Circle/In and Out*, cada pareja está formada por una cabeza suspendida con la tapa de los sesos hacia arriba y otra con ella hacia abajo, tocándose a la altura de las orejas: la primera está de cara al eje central del círculo y la segunda tiene el rostro orientado hacia el exterior. A pesar de que los detalles anatómicos se reconocen bien, como poros, arrugas y el vello, las cabezas conservan una extraña carencia de vida. Debido a la falta de tronco, brazos y piernas, a la cabeza se le ha arrebatado su capacidad de acción como centro de la actividad humana. El ser humano, reducido aquí a una parte del cuerpo, aparece como algo manipulable de múltiples formas. A pesar de estar suspendidas tan juntas, las cabezas no se comunican entre sí. Están aisladas en su rigidez y, sin embargo, no escapan al constante flujo circulatorio al que pertenecen debido a la suspensión circular. De esta manera, Nauman consigue un efecto similar al que se produce con las composiciones de cadáveres de animales desollados, que, por ejemplo, en *Carousel* (1988), parecen condenados, como víctimas involuntarias de la manipulación humana, a trazar eternamente sus círculos absurdos. Pero es evidente que los animales aparecen aquí como metáforas de los seres humanos, y las reflexiones a las que se deben se remontan a trabajos anteriores de Nauman, en los que primero hizo moldeados y vaciados de su propio cuerpo y, con posterioridad, de personas de su entorno cercano: manos, brazos, pies y rodillas, pero, por ejemplo, también la transportación de la expresión "de la mano a la boca" en *From Hand to Mouth* (1967). La medición del propio cuerpo se realizó por medio de vaciados que Nauman trasladó a dibujos, de manera que "descompuso" el cuerpo en sus



componentes y lo redefinió a través de los dibujos. "Porque es posible tomar estos vaciados de las partes del cuerpo y disponerlos como si fuesen algo abstracto".³ Forma parte del contexto de estas reflexiones tempranas sobre todo el dibujo a la aguada *Body is about Seven Heads* (1966), del que se desprende que la altura séptupla de la cabeza es igual a la altura total del cuerpo.

En *Ten Heads Circle/In and Out*, la disposición abstracto-geométrica de las diez cabezas –una novedad en la obra de Nauman por su visión de conjunto y transparencia⁴– está en tajante contraposición con el carácter de las cabezas: vaciados de cuatro cabezas (de colaboradores) en seis colores diferentes.⁵ A pesar de que los vaciados se tomaron de modelos vivos, se contrarresta en toda regla cada individualidad: por el contrario de los preparados que se conocen de los gabinetes de figuras de cera, aquí no se duplica ninguna personalidad, sino que se deja claro "que la autenticidad, cuando se pone a disposición mediante una repetición constante y se desprende del individuo, adquiere un efecto absurdo e irreal. Esta impresión, que implica al mismo tiempo una vislumbre de amenaza, se potencia y pone al descubierto con la disposición en serie de las cabezas. De manera totalmente consciente, Nauman pone ante nuestra vista las consecuencias de eliminar la comunicación y el juego".⁶ Forma parte de ello también que los ojos están cerrados –algo que otorga una expresión autorreflexiva a los







rostros respectivos-; que de las bocas cuelgan lenguas, en parte, simulando estar cortadas, o que se han introducido cuñas o tapones entre las mandíbulas; también hay tapones en las fosas nasales. A la impresión de máscaras mortuorias (las máscaras y el maquillaje tienen cierta tradición en la obra de Nauman), se añade una sospecha de violencia o de entrega al enemigo por parte del individuo, reforzada por la suspensión de las cabezas a la altura de los ojos. Esto último hace que la distancia entre el nacimiento del cuello y el suelo aparezca como un "error" y, con ello, se piense en la tesis del espacio negativo de Nauman, cuando en *A Cast of the Space under my Chair* (1965-1968) relleno con hormigón el espacio que había debajo de una silla. Al faltar el tronco, los brazos y las piernas, "lo individual" pierde "[...] toda relevancia. Se nos hace evidente de manera modélica que las ideas de un yo autónomo, intangible, se han convertido no sólo en algo frágil, sino también imposible".⁷

Al preguntar por la causa de este estado, se reconoce que la disposición y la manipulación arbitrarias del ser humano están dirigidas contra él mismo, que el hombre se ha convertido en su propia víctima. Esta imagen (del hombre) se reencuentra en la forma circular, que implica movimiento e infinitud.

- 1 Jean-Charles Masséra: "Tanz mit dem Gesetz", en: *Bruce Nauman. Image/Text 1966-1996*, Cat. Kunstmuseum Wolfsburg; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle; Hayward Gallery, Londres; Taiteen Museo/Museum of Contemporary Art, Helsinki, Wolfsburg 1997, pp. 20-33; aquí: p. 32.
- 2 *Bruce Nauman*, Cat. Walker Art Center, Minneapolis, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Museum of Modern Art, Nueva York, Kunsthaus Zürich, ed. por Joan Simon, Basilea 1993, n° 397, p. 313.
- 3 Bruce Nauman, cit. según Franz Meyer y Jörg Zutter: *Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985-1990*, en: Cat. Museum für Gegenwartskunst, Basilea 1990, p. 65.
- 4 Cfr. *ibíd.*, p. 64.
- 5 "Existen las clases normales de cera para modelar en rojo y marrón, que se utilizan en el taller, al menos se utilizaban en la fundición en la que trabajé. Y estas calidades tienden a reblandecerse demasiado. Se ponen demasiado blandas bajo el efecto térmico. Así que buscamos otras ceras, que tenían que ser un tanto más duras y no implicasen el riesgo de que se derritiesen durante un día cálido. Muchas son las clases de cera que utilizan los odontólogos. Hasta donde sé, también aquí los colores se determinan a discreción, rosa, azul y verde, que son las ceras para las impresiones dentales. Precisamente fueron los colores diferentes lo que tanto me gustó. Algunos colores con los que experimentamos no funcionaron. Por eso es que ahora tengo todos los colores posibles y los mezclo una y otra vez". Bruce Nauman, cit. según *ibíd.*, p. 64.
- 6 *Ibíd.*, p. 69.
- 7 Claudia Spinelli: Bruce Nauman, en: "Zimmer in denen die Zeit nicht zählt (Habitaciones en las que el tiempo no cuenta)". *Colección Udo y Anette Brandhorst*, Cat. Museum für Gegenwartskunst, Colección Pública de Arte, Basilea 1994, pp. 107-112; aquí: p. 110.



NAM JUNE PAIK

EGG GROWS NO. 4, 1984

Huevo de gallina, terciopelo negro, cámara, 8 monitores
(5", 8", 13", 18", 25", 3 de 18"), foco, base, 2 hologramas
280 x 700 x 120 cm
Nº inventario: 1995/15





Desde mediados de los años 70, Paik utiliza intensamente los símbolos naturales, que tematizan diferentes calidades temporales. Junto con la luna, en trabajos como *Moon is the Oldest TV* (1976), está sobre todo el huevo, al que eligió como sujeto por primera vez en *Three Eggs* (1981). Poco después, Paik recurrió en *Egg Grows* (1984), una serie de cinco ejemplares únicos, al medio de la transmisión electrónica de imágenes, para explicarse un principio básico de la vida, el desarrollo y su interpretación visual.

La estructura de *Egg Grows No. 4* es fácil de comprender: un huevo –no sólo producto de la naturaleza, sino también forma primitiva– yace sobre un fondo de terciopelo negro, que se asienta, a su vez, sobre el extremo izquierdo de una base blanca, que supera la altura de la cadera. Recibe la luz de un foco y es grabado por una cámara, que transmite la imagen "en vivo" a ocho monitores, que forman un total de seis estaciones, de manera que el huevo queda introducido visualmente en la secuencia. En tanto que el primer monitor está casi en posición horizontal, los otros cuatro, que van aumentando de tamaño de izquierda a derecha, tienen un ángulo de inclinación que aumenta convenientemente: esto acentúa la impresión de que el huevo se levanta. Al final, los tres últimos monitores se superponen en posición vertical. Partiendo del huevo real, las proyecciones en las pantallas, que aumentan de tamaño, producen la sensación de crecimiento, hasta que, al final, las tres proyecciones superpuestas señalizan la reproducción consumada. El crecimiento que avanza de izquierda a derecha implica el curso del tiempo. Sin embargo, se mantiene unido al huevo expuesto: el huevo, que "crece" visualmente, sigue siendo en definitiva el mismo en su propiedad física. Por eso, el "crecimiento" del huevo que se produce aquí es puramente artificial, ya que el crecimiento verdadero –en tanto el huevo haya sido fecundado– tiene lugar dentro del huevo. El foco que actúa como lámpara de incubación y la cámara que graba alimentan este pensamiento, sin confirmarlo. Lo que permanece es una tensión auténtica. Dos hologramas, con los que esta obra se distingue de las otras cuatro de la serie, varían el tema o lo continúan: mediante el tornasolado de diferentes vistas, está implícito aquí no sólo el movimiento; también el cascarón roto del huevo remite al pollo que salió, aunque haga mucho tiempo que abandonó su lugar de nacimiento virtual.



THOMAS SCHÜTTE

UNITED ENEMIES. A PLAY IN TEN SCENES, 1994

Carpeta con diez cuatricromías (impresión offset), retocadas en parte con lápiz corrector (pupilas), sobre cartón (papel Forticote 400 g)

Cada una: 69 x 99 cm

Carpeta ej. 9/35

Nº inventario: 1997/15a-k





A raíz de la Documenta 9, Schütte creó un nuevo grupo de figuras, aunque no en tamaño natural como los *Fremden*, sino "modélicas", más o menos con una escala de 1:5, o sea, entre 32 y 37,5 cm de altura. Son "cabezas características" de arcilla Fimo en colores y vestidas con telas, sin extremidades, que deben su estabilidad a tres varillas de madera cada una, así como al hecho de que están unidas por parejas. Son los rostros los que atraen la mayor atención hacia estos *United Enemies* (1993), presentados bajo campanas de cristal. "Después de los rostros completamente serenos de la Documenta, éstos de ahora tienen una expresión grotesca, que coincide con mi disposición de ánimo. Me sentí estimulado tanto a dibujar como a modelar hombres iracundos, repugnantes, viejos. Rostros de criminales, que medio año más tarde estarían todos en prisión, puesto que son reales. No son realistas, pero sí existen de verdad. Sean el camarero o el vecino, los he visto a todos, y si estamos atentos, los descubriremos también en el tranvía. [...] Me interesó la gramática del carácter".² La mejor manera de estudiarla es en la fisonomía. Para poder percibir con mayor intensidad este aspecto, Schütte realizó junto con el fotógrafo Gino Bühler diez retratos (dobles) de sus "United Enemies" y los amplió a tamaño natural. Ahora los individuos unidos entre sí contra viento y marea parecen actores de una obra en diez escenas. No hay ninguna historia, pero sí una acción central: "Es evidente que no se produce ningún avance. Me interesa el movimiento, ver simultáneamente un punto desde tres o cuatro lados... tener diferentes puntos de vista, pero quizás ni siquiera rozarlo".³

¹ Neil Benezra habla incluso de "ironic monuments" (monumentos irónicos) (*Flash Art* 192, p. 83).

² Thomas Schütte: "Man kann auch Schattenboxen oder weiterstochern im Nebel (También se puede boxear contra un adversario imaginario o seguir hurgando en la niebla) . Una entrevista con Heinz-Norbert Jocks", en: *Kunstforum International* 128, 1994, pp. 244-261; aquí: p. 252.

³ Thomas Schütte, cit. según: "Gespräch Stephan Balkenhol - Thomas Schütte, septiembre 1992", en: Stephan Balkenhol. *Über Menschen und Skulpturen, Ostfildern 1972-1979*, aquí: p. 76.

1996

Fundición en aluminio, pulido

290 x 140 x 80 cm

Nº inventario 1997/18

A continuación del grupo de figuras de los *United Enemies*, Schütte continuó trabajando en el tema de la figura, aunque tuvo que tomar un nuevo camino: "No conseguí introducir más movimiento en estos seres con tres pies. Podía montarles brazos, pero eso no aportaría ningún movimiento al cuerpo. Al principio, los 'Große Geister' fueron brutos de cera, a los que quise incluso proporcionar ropas, zapatos y fisonomía. Pero no lo hice, sino que ordené fundir los pequeños brutos directamente en aluminio. Entonces estuvieron algún tiempo por ahí, desempeñaron diferentes papeles, siempre en relación con otra cosa, por ejemplo, las salchichas de fieltro de Richard Deacon. Veo de manera similar a los hombres de aluminio aumentados de tamaño. Siempre



tienen una referencia con su entorno, con el espacio, con el espectador, entre ellos".¹ En eso, la estrategia de Schütte de recurrir a los *Viajes de Gulliver* de Swift, o sea, "insinuar la escala del entorno"² por medio de las figuras (transformándola así), mantiene su validez también en sus *Große Geister* de más de dos metros y medio de altura. En la obra de Schütte, reencontramos la sátira, malinterpretada como libro infantil, en cuanto formula como cuestiones pendientes los modelos de percepción y conducta convertidos en algo natural por la ambivalencia de sus figuras. Es "para mí una necesidad básica algo así como la ligereza, es decir, mantener las cosas en suspenso. Mantener todo en suspenso el mayor tiempo posible, incluso después de la muerte, como en la tercera parte de los viajes de Gulliver, en Laputa, la isla flotante".³

El diseño de la superficie contribuye decisivamente por igual a esta situación de indecisión. "La versión en aluminio pulido hace que las figuras aparezcan descompuestas en la superficie. La versión en bronce que probé no fue del todo convincente. En acero, que es probablemente lo más normal, estos cuerpos masivos están físicamente de verdad en el espacio. En aluminio, los 'Große Geister' son más bien eléctricos, inmateriales, cambiantes, no se dejan atrapar con claridad".⁴ En los cuerpos, que recuerdan las proporciones humanas, el efecto reflectante de esta "piel" y la disolución de la forma incrementan alternativamente el carácter incierto de la escultura. Schütte consigue aquí dos cosas: en primer lugar, tematiza el diálogo entre el espejo y lo que se refleja, al conferirle al propio "espejo" una figura (sobre)humana, que recoge a su vez la figura del espectador y la refleja (resultando siempre deformado lo que se refleja según la figura) y, en segundo lugar, la escultura monumental adquiere así una ligereza que compensa su masa y, con ello, el carácter convencional de una escultura de gran tamaño.

GROÙE GEISTER (FIGUR NR. 8)

1997

Fundación en aluminio, pulido

250 x 150 x 100 cm

Nº inventario: 1998/15



THOMAS SCHÜTTE

Dentro de su serie, Schütte concibió las *Figuras n° 6, n° 8 y n° 17* como grupo en el sentido de que se interrelacionan con sus gestos y actitudes diferentes. Igual que las esculturas pueden afirmarse como seres individuales, también otras figuras podrían entrar en la "conversación", ya que ofrecen suficientes puntos de partida para ello.

Los *Große Geister* reviven el viejo tema de la figura y, con ello, representan un atractivo esencial dentro del tema de la escultura en la colección. Con su géstica individual, que se basa en un tono concomitante humorístico, mantienen diálogos no sólo entre ellos, sino que también atraen al espectador hacia su órbita.



GROBE GEISTER (FIGUR NR. 17)

2000

Fundición en aluminio, pulido

175 x 170 x 120 cm

N° inventario: 2000/02

- ¹ Thomas Schütte, cit. según Matthias Winzen: "Collect Yourself. Ein Gespräch mit Thomas Schütte", en: *Zuspiel*. ed. por Matthias Winzen, *Siemens Kulturprogramm*, Ostfildern 1997, pp. 105-112; aquí: p. 111.
- ² Thomas Schütte: "Man kann auch Schattenboxen oder weiterstochern im Nebel (También se puede boxear contra un adversario imaginario o seguir hurgando en la niebla). Una entrevista con Heinz-Norbert Jocks", en: *Kunstforum International* 128, 1994, pp. 244-261; aquí: p. 251.
- ³ Thomas Schütte, cit. según Matthias Winzen: "Ein Gespräch mit Thomas Schütte", en: *Kunst-Bulletin*, 1994, oct., pp. 14-23; aquí: p. 21.
- ⁴ Thomas Schütte, cit. según Matthias Winzen: "Collect Yourself. Ein Gespräch mit Thomas Schütte", en: *Zuspiel*. ed. por Matthias Winzen, *Siemens Kulturprogramm*, Ostfildern 1997, pp. 105-112; aquí: p. 111.

UNTITLED FILM STILL #2, 1977

Fotografía en blanco y negro

Sin enmarcar: 95,5 x 70 cm; enmarcada: 122,3 x 96,4 cm

Ej. 1/3

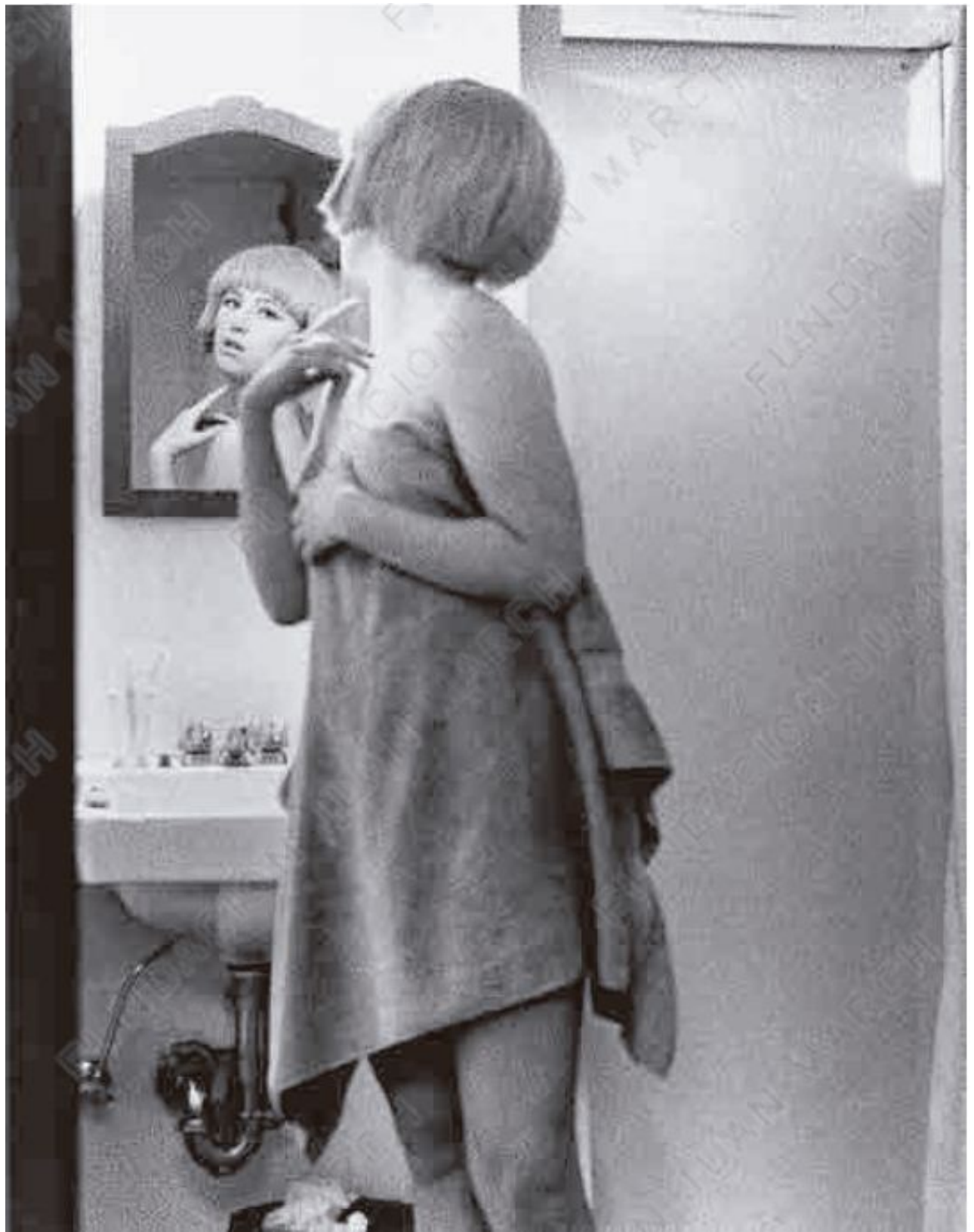
Nº inventario: 1997/06

Una joven, cubierta con una simple toalla, se observa en un espejo. La puerta abierta del cuarto de baño acentúa la posición de *voyeur* que se ha asignado aquí al espectador. Sin embargo, es sólo a primera vista una de las situaciones cotidianas que se dan en un cuarto de baño. En su desnudez apenas oculta, esta joven ante el espejo se concentra totalmente en el efecto de su postura. Parece estar comprobándolo con ese gesto indeciso de su mano derecha, que reclama atención hacia ella, y con el leve giro hacia el espejo. La seriedad con la que busca, un tanto insegura, una postura convincente para cumplir al menos por un momento un papel (ficticio), se reproduce en la concentración que denotan los rasgos faciales que descubrimos en el espejo. El juego de roles, que es tan evidente en *Untitled Film Still #2*, posee un carácter programático para toda la serie de *Untitled Film Stills* (1977-1980).¹

Los *Untitled Film Stills*, que Cindy Sherman ha definido como sus trabajos más sobresalientes,² no son autorretratos ni representaciones de ella misma.³ Ve sus fotografías más bien como "imágenes personificadas de sentimientos específicos [...], que se 'autorretratan'".⁴ La serie de *Untitled Film Stills*, compuesta exclusivamente por fotografías en blanco y negro –de grano grueso en su mayoría y, por tanto, enturbiando los detalles– no surgió sin que se cumpliesen unas condiciones previas: "Antes de hacer esta serie, tuve que reunir muchos vestidos viejos y fotografiarme con ellos. Llegada a un punto, comencé a construir con estos recortes de mí misma diferentes personalidades que podían interactuar. Por ejemplo, yo como un hombre y una mujer que se besan apasionadamente, o como madre que sostiene en brazos a sus dos hijos. Hice algunas series muy narrativas, en las que trabajé con estos recortes, que funcionaron como propuestas gráficas para una obra teatral o un film.

Este capítulo se cerró para mí cuando me trasladé a Nueva York. Quería simplificar la totalidad, sólo hacer fotos que funcionasen como fotos individuales, pero que, no obstante, contasen historias. Por entonces, me dediqué mucho a la película cinematográfica. Tenía muchos libros sobre cinematografía. Sobre todo las viejas películas me inspiraron más que el 'mundo del arte'. Especialmente el arte tradicional dejó de interesarme. Para mí, los 'Film Stills' fueron la solución. Imágenes que parecen salidas de una película que jamás se rodó".⁵

El carácter de estos filmes ficticios respondía ampliamente al de una película corriente, de cuyo efecto en el "ciudadano común" era muy consciente Sherman: "Desde un principio, la categoría B de la fotografía como arte B, como arte de segunda categoría, fue intencional. Aparte de que la fotografía no se tomaba en serio como arte "elevada" en la época en la que comencé a hacer estas fotos, la categoría B me pareció un camino para hacer un arte que, en lo que se considera como arte excelsa, no se toma demasiado en serio. [...] En algunas de las fotos, imité esa clase de películas de serie B, en las que se trata generalmente la historia de un hombre y una mujer. Y casi siempre se trata de la historia del hombre, en la que la mujer recibe el papel de pieza decorativa. Intenté cambiar esto mostrando escenas que uno no ve normalmente en estas películas. Quería que estas fotos pareciesen escenas que el productor del film ha eliminado porque no son suficientemente buenas. [...] Intermedios en los que la debilidad, la fealdad o lo que sea no se ajustan ya al cliché del rol previsto.



En estas películas, las mujeres aparecen la mayoría de las veces de forma muy directa y en primer plano, se las retrata en instantes sentimentales bastante evidentes. Bien son muy felices o muy desgraciadas, muy temerosas o muy seductoras. Dan estas imágenes unívocas y unidimensionales. En mis fotos, he tratado los sentimientos de las mujeres con cierta ambivalencia. Me interesaron las torpes instantáneas entre el bien y el mal, la felicidad y la desgracia, la belleza y la fealdad".⁶

- ¹ Existen varias ediciones de la serie *Untitled Film Stills* (1977-1980): una en un pequeño formato (25,4 x 20,3 cm), en una serie de 10 ejemplares, así como otra en formato mayor, con sólo tres ejemplares (como el que se presenta aquí); de unos pocos motivos, existen formatos medianos (40,8 x 50,6 cm).
- ² Cindy Sherman: "Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, daß man Lust hat, sie sich anzusehen" (Quería que las imágenes feas pareciesen tan atractivas que uno sintiese el placer de verlas). Una entrevista con Heinz-Norbert Jocks, en: *Kunstforum International* 133, 1996, feb.-abril, pp. 226-243; aquí: p. 243.
- ³ Cfr. Cindy Sherman en una entrevista con Wilfried Dickhoff. En: *Kunst heute* 14, Colonia 1995, pp. 14-67; aquí: p. 15.
- ⁴ Cindy Sherman en una entrevista con Wilfried Dickhoff. Op. cit. p. 16.
- ⁵ Cindy Sherman en una entrevista con Wilfried Dickhoff. Op. cit. p. 22.
- ⁶ Cindy Sherman en una entrevista con Wilfried Dickhoff. Op. cit. pp. 25-26.

UNTITLED FILM STILL #20, 1978

Fotografía en blanco y negro

Sin enmarcar: 74,5 x 95 cm; enmarcada: 101,6 x 122,4 cm

Ej. 2/3

Nº inventario: 1997/07

Una joven acaba de salir de su casa. Le da el sol, que deja caer sus rayos sobre el rostro inexpresivo enmarcado por un pañuelo. De sus hombros cuelga una rebeca. Es evidente que el día acaba de empezar. Sosteniendo un bolso en su mano derecha, la mujer se dirige al trabajo con paso enérgico. ¿O quizás acude a una cita? Aunque al principio todo parece claro, una situación archiconocida y, por tanto, absolutamente plausible, se mantiene la duda: la casa de donde sale, ¿es realmente la suya? ¿Acaso no estará anocheciendo ya? ¿Y qué es lo que se propone en verdad?

Cindy Sherman deja que el espectador tante en la oscuridad:

"Concebí las imágenes como si precisamente algo acabase de ocurrir o algo fuese a pasar dentro de un instante. La situación que presento se mantiene irresoluta. No se acaba de saber lo que sucede. La expresión facial de las personas es tan vacua que te inquietas. En el fondo, dejo a la discreción del espectador lo que quiera fantasear. Él será quien decida de qué trata la historia. Lo que vea dependerá también de cómo se sienta justo ese día. Para mí, lo que interesa es la ambivalencia del significado. Animo a ver algo ahí, a la vez que rechazo suposiciones terminantes".¹

- ¹ Cindy Sherman: "Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, daß man Lust hat, sie sich anzusehen" (Quería que las imágenes feas pareciesen tan atractivas que uno sintiese el placer de verlas). Una entrevista con Heinz-Norbert Jocks, en: *Kunstforum International* 133, 1996, feb.-abril, pp. 226-243; aquí: p. 231.





UNTITLED FILM STILL #33, 1979

Fotografía en blanco y negro

Sin enmarcar: 73,5 x 100,5 cm; enmarcada: 100,9 x 128,5 cm

Ej. 2/3

Nº inventario: 1997/08

Junto a la cabecera de la cama, la artista, que lleva una blusa sin mangas al estilo de los años 60, está sentada sobre una colcha de tejido grueso y mira absorta hacia la derecha de la imagen, a través de las lentes de sus gafas, ignorando al espectador. Al pie de la cama, aparentemente a media distancia del espectador, yace una carta manuscrita encima de un sobre que se ve abierto y sin remitente. La mirada del espectador vuelve sin cesar a esta carta. Es imposible descubrir o investigar por qué está ahí, fuera del alcance de la mujer. Tampoco se sabe si ya la ha leído o no. En cualquier caso, tendría que abandonar su asiento para coger la carta. Sin embargo, no se apresta a ello en absoluto; más bien, se reclina relajada, apoyando su mano izquierda sobre la manta. Cerca de la mesilla de noche, sobre la que está la fotografía de un hombre al lado de una botella y un vaso, la corriente de aire apenas levanta los visillos. La luz brillante procede de una fuente intensa dentro de la habitación, que no se localiza bien. Oculta en parte, la mano derecha de la mujer sostiene un objeto. De acuerdo con su gesto, podría ser muy bien el disparador a distancia de la cámara, con la que retiene la situación indefiniblemente expectante que llena la habitación.

UNTITLED FILM STILL #58 (MP #58A), 1980

Fotografía en blanco y negro

Sin enmarcar: 67,5 x 100,5 cm; enmarcada: 94,2 x 127,6 cm

Ej. 2/3

Nº inventario: 1997/09

En un plano marcadamente contrapicado, se ve delante de la fachada de un edificio de oficinas de los años 50 a una joven, que al pasar junto al espectador echa una mirada altiva por encima de su hombro derecho. El chal a la moda, que lleva alrededor de la cabeza y el cuello, flota discreto tras ella. No se adivina ninguna emoción en su rostro de perfil simétrico. Cindy Sherman se presenta como mujer de negocios, que irradia dinamismo y sentido de la moda delante de un decorado urbano en una situación callejera aparentemente cotidiana. Como en la mayoría de los *Untitled Film Stills*, también aquí queda por saber si la mirada de la mujer representada se pierde en el vacío o está dirigida a una persona de referencia indefinida. Al igual que ocurrió con los demás motivos de *Untitled Film Stills*, Sherman tampoco necesitó en este trabajo más de siete tomas para fijar el instante con la máxima franqueza de la situación.¹

1 Cfr. Cindy Sherman en una entrevista con Wilfried Dickhoff. En: *Kunst heute* 14, Colonia 1995, pp. 14-67; aquí: p. 16.



HIMMLER, 1997-98

Óleo sobre lienzo

51,5 x 36 cm

Nº inventario: 1998/17

A Luc Tuymans, que cambió el pincel por la cámara filmadora durante un período prolongado de los años 80, le gusta trabajar en series (entre ellas, *Der diagnostische Blick*, 1992 y *Security*, 1998). A ello le conducen cuestiones complejas. Una de éstas ronda el tema del Holocausto. Con su estilo arcano, Tuymans ha dedicado a este tema la serie *Der Architekt*, que expuso por primera vez en 1998 en Berlín y que comentó en un texto acompañante:

"Hace años, el KGB permitió acceder a un telegrama en el que Albert Speer informaba a Himmler que, después de visitar diferentes campos de trabajo, él opinaba que los presos disponían de espacio en exceso. A continuación, Speer realizó con su mujer una excursión en esquíes. Todo esto me dio la idea para una exposición sobre arquitectura y nieve. Según mi opinión, en los últimos años, se ha acrecentado mucho la importancia que Albert Speer tiene para Berlín, porque, después de la reunificación, la ciudad de Berlín se ha transformado en un terreno en obras megalómano. Se ha desarrollado una psicosis de convertir a Berlín de nuevo en la ciudad más importante de Alemania.

Escribo estas palabras teniendo presente las ideas barrocas de Speer acerca de "una arquitectura del delirio", en la que se ha planificado también el desmoronamiento desde el punto de vista arquitectónico.

Mi exposición 'Der Architekt' incluye ocho [al final, nueve. H.B.] lienzos, que realmente apenas muestran arquitectura, excepto uno de un monumento recordatorio aún existente, con fachadas empotradas y con barracas formando un largo muro. Los demás cuadros son embrionarios o están ocultos. El color básico es una luz azul. [...]

Para mí, lo más importante consistió en crear con esta exposición una atmósfera que permitiese recorrer mis trabajos anteriores sobre este tema como con cámara lenta, para poder observarlos de nuevo suscitando controversia. En realidad, hablamos de imágenes residuales, las cuales, con cierto encanto de espejismo, deben extraer como en una película documental imágenes recordadas, pero que, debido al estatismo de la pintura, resultan ser imágenes interiorizadas. Con ello, quiero dar a entender que, después de lo ocurrido, sólo queda la ambivalencia".¹

Uno de los lienzos más pequeños de esta serie muestra al Reichsführer SS Heinrich Himmler en uniforme, transformado en una pintura plana y seca, propia de los cuadros de Tuymans. Los tonos marrones y grises dominan la pintura, de la que surge un efecto amenazador, a pesar de que la fisonomía del representado ha sido tratada sumariamente y aparece ensombrecida en parte.

¹ Cit. según el texto redactado por Luc Tuymans con motivo de la exposición *Der Architekt* en la Galerie Gebauer, Berlín, entre el 07/03-11/04/1998.



RECHERCHES, 1997-98

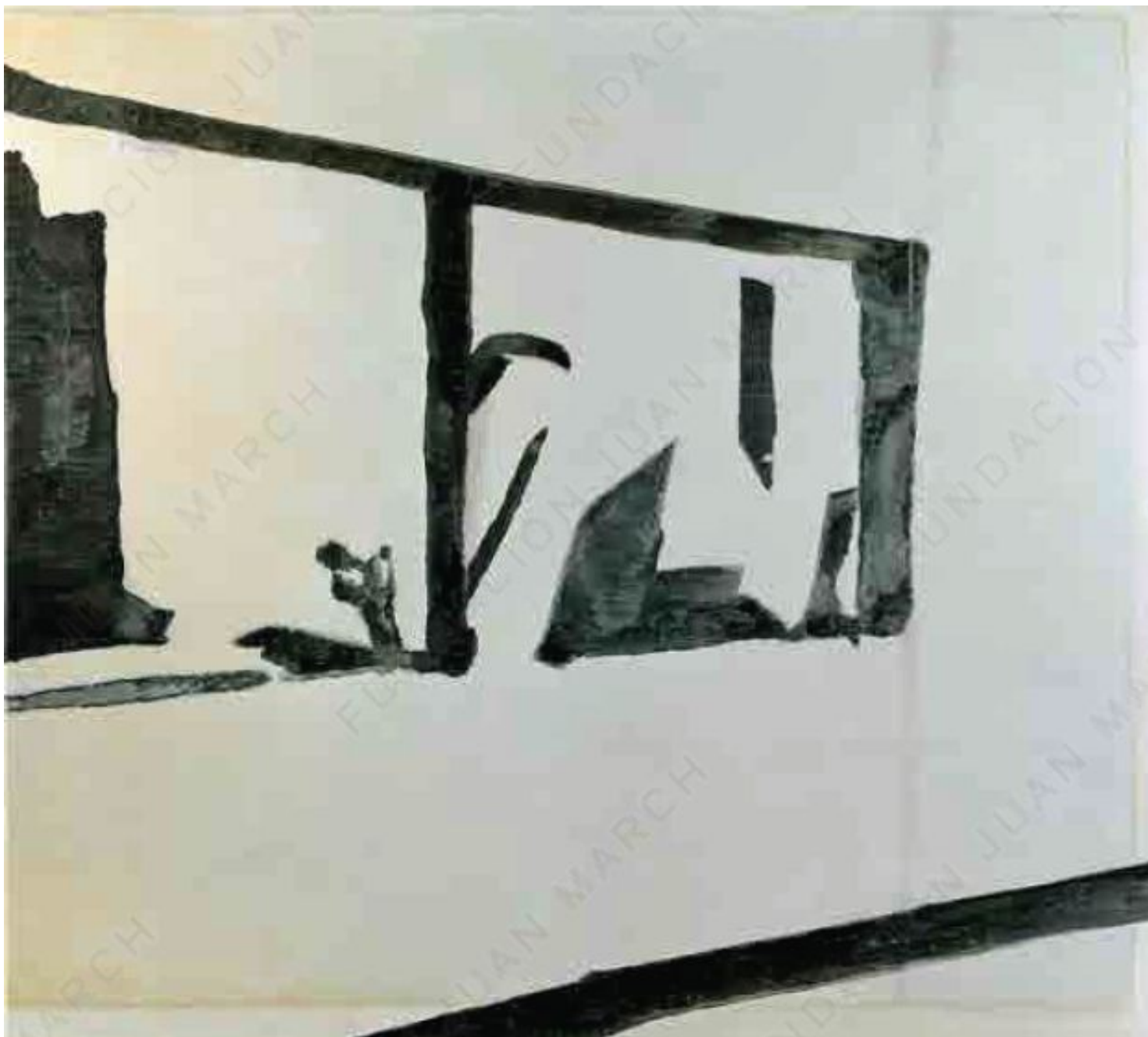
Óleo sobre lienzo

139 x 151 cm

Nº inventario: 1998/19

Al igual que *Himmler* (1997-98), también *Recherches* forma parte de la serie pictórica *Der Architekt*. En 1989, Luc Tuymans ya había creado un tríptico titulado *Recherches*, compuesto por tres pinturas diferentes. Las tres se basaban en el recuerdo de cosas que Tuymans había visto antes. Nueve años después, Tuymans reformuló para la serie *Der Architekt*, en un formato mayor, la tercera de estas pinturas en formato pequeño. Aquí vemos un marco que se va estrechando hacia la derecha y dentro del cual se insinúan algunos objetos: "La última imagen representa una vitrina que vi en Auschwitz, en la que se conservaban diferentes objetos hechos con cabello humano. De nuevo un material que se había utilizado en una especie de canibalismo. Sentimos que se nos recuerda el concepto del afán de conocimiento. ¿Cómo se ve un cuadro, por qué se ve un cuadro, por qué se conserva un cuadro? ¿Cómo es que sólo se siente profundo respeto ante lo espantoso y no ante lo hermoso, por qué no nos preguntamos lo que significa o pudiera ser la belleza? Nos hacemos cargo de la realidad debido a un estímulo, con una conciencia, con un punto de vista. El cuadro se ha convertido en una imposición, en algo absorbente, desagradable. Siempre me ha interesado valerme de los extremos de un cuadro, ver hasta dónde se puede llegar".¹

¹ Luc Tuymans acerca de sus cuadros, en: *Luc Tuymans*, Kat. Kunsthalle Bern, 1992, pp. 19 y s.



HAIR, 2000

Óleo sobre lienzo

142 x 74 cm

Nº inventario: 2000/11

Las obras de Luc Tuymans están consagradas al recuerdo. Esto se refiere no sólo a los temas del Holocausto y el colonialismo que ha hecho suyos, sino también a las citas de escenas cinematográficas, como *Strangers on a Train* (2003). Prescindiendo de la preciada memoria colectiva de carácter histórico o cultural, recurre a un modelo experimental, como es el de la mirada evocadora. *Hair* se encuentra entre las obras más penetrantes de las surgidas en este contexto.

En el lienzo, a propósito en un gran formato, se ve una cabellera femenina. Todo lo demás que pudiera recordar o, incluso, identificar a la portadora de este peinado queda desvanecido o no puede diferenciarse del fondo claro del cuadro. El cabello no pertenece a ninguna persona en especial (si prescindimos por una vez de que, para hacer esta obra, se inspiró en el dibujo para el retrato de una mujer mayor, que está expuesto en el Carnegie Institute en Pittsburgh). El cabello está colocado dentro de un campo pictórico de formato significativamente grande, de manera que la distancia hasta la persona imaginaria equivale a una distancia media, como la que puede haber hasta un retrato de tres cuartos.

El cabello humano ya interesó a Tuymans en *Recherches*, la imagen de esa vitrina en un antiguo campo de concentración, en la que se muestran objetos que los prisioneros fabricaron a partir del cabello humano. Aquí se trata ahora del *peinado*, es decir, la manera en que un ser humano da forma a su cabello y lo lleva, convirtiéndose así en una característica significativa de su aspecto exterior. En el recuerdo, sólo ha quedado de la persona este detalle de su apariencia: todos los demás rasgos visuales de la persona han ido desapareciendo. Pero a menudo basta un detalle, como el del peinado, para recordarnos a determinadas personas, sin que importe en realidad si nos hemos encontrado con ellas alguna vez o si sólo las conocemos de películas o de la televisión.



UNTANGLING, 1994

Cibachrome, caja de luz en aluminio, elementos lumínicos

Medidas exteriores: 205,1 x 239 x 22,2 cm

Tamaño visible del Cibachrome: 189,2 x 223,5 cm

Ej. 2/2

Nº inventario: 1996/09

Con *Untangling* (1994), Jeff Wall se apropia de un sujeto que forma parte del mundo del trabajo. Pero en sus fotografías no se trata de documentar la realidad. Más bien, independientemente de toda la plausibilidad del motivo, esta imagen fotográfica ha sido compuesta con cuidado, preparada en sus detalles y escenificada.

La vista recae en un espacio carente de ventanas, que parece servir a la vez de taller y almacén de aparatos de motor, para toparse primero con un montón de cuerdas y mangueras enredadas entre sí. Sobre una manguera enrollada, está sentado un empleado, mirando hacia abajo, que intenta aparentemente desenredar la cuerda. A la derecha, junto a una pared y una estantería que divide la habitación aproximadamente por la mitad y, por tanto, también la imagen, está de pie otro mecánico, con la cabeza levantada y que parece buscar algo concreto. No hallamos nada espectacular en este recinto abarrotado y –como la propia fotografía– iluminado por medio de tubos fluorescentes: para conseguir en sus imágenes una fuerte intensidad lumínica, como la que él valora en las pinturas de Velázquez, Wall utiliza desde 1978 generalmente Cibachrome de formato grande en cajas de luz, como suelen emplearse para las señalizaciones del tráfico y los anuncios publicitarios.

En esta imagen, la "acción" se concentra primero en la búsqueda de la continuidad de la cuerda, que forma con otras una barrera próxima al borde inferior de la fotografía. Sin embargo, muy pronto, esta búsqueda en la que el espectador se involucra involuntariamente resulta ser infructuosa. Queda claro que el hombre sentado no dirige su atención hacia la maraña de cuerdas. Simplemente ha hecho un alto en su trabajo y dirige la vista hacia su "interior". Conocemos esta "mirada al interior" de las composiciones de los cuadros de género holandeses del siglo XVII o de las obras de Jean-Siméon Chardin. Michael Fried ha descrito este estado como "absorción", ensimismamiento:¹ la mirada del espectador se concentra de forma tan intensa en la actividad representada que se siente inmerso en la situación. La dedicación serena al "mundo interior" contrasta aquí intensamente con el ambiente de un concesionario de aparatos de motor, donde el otro empleado, con su búsqueda de una pieza de recambio, representa con toda evidencia la parte del mundo físico y destaca la función del recinto. A pesar de la estrechez claustrofóbica que impera en este almacén,² las dos personas no se hacen caso entre ellas, un modelo de conducta que se observa también en otras obras de Wall, como *Jell-O* (1995) y *Restoration* (1993). El desenredo, al que se alude en el título de la obra, puede entenderse aquí perfectamente como la ocupación en los propios pensamientos.

1 Michael Fried: *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkely / Los Angeles / Londres 1980, pp. 365 y s.

2 Camiel van Winkel: "Figur im Grund versinkend / Figure goes to ground", en: *Jeff Wall. Landscapes and Other Pictures*, Cat. Kunstmuseum Wolfsburg, 1996, pp. 14-23; aquí: pp. 18 y s.



A HUNTING SCENE, 1994

Cibachrome, cajas de luz en aluminio, elementos lumínicos

Medidas exteriores: 183 x 253 x 25 cm

Tamaño visible del Cibachrome: 167 x 237 cm

Ej. 1/2

Nº inventario: 1996/10

Entre lo que a todas luces es una calle nueva, con un espacio destinado a cambiar de sentido, y un cielo cubierto de nubes, se extiende un descampado en su estado natural, teniendo como fondo una urbanización. En este ambiente tan poco atractivo, en el que es evidente la retirada que la naturaleza ha emprendido ante la civilización, dos hombres con escopetas avanzan por la izquierda de la calle en dirección al núcleo urbano. El que marcha delante y que acaba de poner pie en la tierra de nadie sostiene su escopeta lista para disparar, como si esperase hallar en cualquier momento lo que busca; su compañero le sigue a pocos pasos de distancia, proyectando una larga sombra sobre el asfalto. La acera, terminada hace poco, y el distribuidor de energía eléctrica permiten suponer que aquí habrá casas también muy pronto. La situación de caza en medio de esta atmósfera semiurbana causa un efecto extraño, incluso se diría que amenazador, ante la incertidumbre de a quién o qué se va a cazar. La maleza hacia la que se dirigen los dos escopeteros y en la que pronto desaparecerán es intrincada e idónea para ponerse al acecho.

Con la escena representada, Wall hace referencia a dos rasgos fundamentales de la existencia humana: la necesidad de una vivienda, de la que resulta el fenómeno de la urbanización, así como la alimentación o la caza. Para crear metáforas válidas para ellos, se requiere una precisión máxima al trasladar la idea a la imagen. En un plazo de dos semanas, Wall tomó unas 100 fotografías de los dos actores y terminó uniendo dos de ellas en el ordenador, para que la acción y el paisaje diesen la síntesis deseada. También aquí es fundamental el tema del paisaje en su sentido más amplio:

"Todos mis 'landscapes' tratan lo que yo definiría como urbanización o modelo urbanístico. Es lo que hacemos de ordinario. Nos asentamos en ciertos lugares. Como es natural, con frecuencia los destruimos durante este proceso, pero los urbanizamos, los desequilibramos y, mientras tanto, encontramos vías para organizar nuestras relaciones en el espacio. Hallamos vías para mantenernos alejados de lo que deseamos distanciarnos o lo sacamos del conjunto. Levantamos barreras entre seres humanos u objetos, nos apretamos más, construimos puentes o muros. Todas estas cosas son muy metafóricas. Tenemos que acordarnos de Gaston Bachelard y su "poesía del espacio", por ejemplo, para comprender el significado de delimitación y agrupación. Esto es lo que muestran todos mis 'landscapes'. Muestran las huellas dejadas por estos procesos de urbanización, que se expanden lentamente y, por último, se asientan en todo el mundo. También la imagen de un paisaje muestra una parte de la colonización de la tierra. En el fondo, no hay en los paisajes otra cosa sino huellas".¹

En tanto que en *The Crooked Path* (1991)² las huellas de los pasos humanos en un entorno similar al de *A Hunting Scene* se concentran en un camino trillado, la actividad cinegética ocupa para Wall un puesto destacado en la "fotografía urbana" *A Hunting Scene*.

"La imagen muestra un lugar, un segmento, pero sucede algo, si se quiere, un hecho suplementario. El hecho real no se ha producido nunca. Yo tengo mis propias intenciones. En *A Hunting Scene*, me interesa el hecho de que hay gente que va a cazar. En el campo, se caza a menudo para luchar contra animales dañinos, es una costumbre de siempre y tiene su

JEFF WALL

razón de ser. Pero con el tiempo cambian las necesidades y, con ellas, también su porqué. Y quise demostrar que, cuando la razón de ser cambia, también se modifica la percepción de las cosas. [...] Cuando hago mis imágenes escenificadas, no cuento el principio ni el final de la historia, sino sólo el medio. Si se diese la solución, entonces una imagen no daría de sí lo que debe dar. Por supuesto que hay algunas en las que se sabe lo que ha sucedido y hacia dónde conduce ello, pero no se trata de eso. En las fotografías, se trata de ilustrar un acontecimiento, una experiencia o un fenómeno de una manera especial, para que no pueda determinarse con precisión la causa de lo ocurrido. Sólo en este juego con lo incierto es posible eso que llamamos una imagen. *A Hunting Scene* fue un experimento con el pasaje central de un relato. [...] Los hombres cazan sólo mapaches, pero eso no tiene importancia."³

¹ Belinda Gardner: "Jeff Wall. Lakonie der Landschaft", en: *Neue Bildende Kunst*, 1996, n°. 4, pp. 34-41; aquí: p. 37.

² Op. cit. p. 37.

³ Op. cit. p. 38.



biografías

Nobuyoshi Araki

Nació en 1940 en Tokio, Japón.

Vive en Tokio, Japón.

Tokio es no sólo la cuna y el lugar de residencia del artista Nobuyoshi Araki. También le ha servido como modelo para sus trabajos artísticos: las calles, los habitantes, el cielo, las flores, la terraza de su vivienda y, ante todo, desnudos de mujeres atadas artísticamente. Junto con una mayoría de fotografías en blanco y negro, que pertenecen a la llamada *straight photography*, encontramos entre sus obras también libros, revistas, proyecciones de diapositivas, films y, desde los años 90, *bubble jet prints*. Se trata de fotografías llevadas al papel con ayuda de una impresora de chorro de tinta, con las que a menudo se empapan directamente las paredes de las salas de exposiciones.

Después de cursar estudios de cine y fotografía en la Universidad Chiba de Tokio durante los años 60, Araki mostró a lo largo de los dos decenios siguientes sus imágenes en tiendas mediante expendedores automáticos, en una lavandería, en restaurantes, bares, grandes almacenes y *noodle shops* de Tokio. Sólo al llegar la década de 1990, cuando Araki comenzó a distinguirse como una figura de culto en Japón, estas fotografías influidas estilísticamente por el Neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* conquistaron las galerías y los museos de todo el mundo. Desde entonces, sus obras han sido bien recibidas tanto en exposiciones colectivas como individuales, por ejemplo, en el Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania (1995), en la Wiener Secession en Austria (1997) o en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (1999). Además, ha participado en importantes exposiciones internacionales, como la *Biennale* de Venecia (1979) y los *Rencontres de la Photographie*, en Arlés, Francia (1995).

Richard Billingham

Nació en 1970 en Birmingham, Inglaterra.

Vive en Stourbridge / West Midlands, Inglaterra.

Richard Billingham comenzó a fotografiar a su familia en 1989. Al principio, estas fotografías en blanco y negro debían servirle como modelos para las pinturas que realizaba durante sus estudios en el Bornville College of Art en Inglaterra (1990/1991) y, más adelante, en la University of Sunderland (1991-1994). Sin embargo, en el curso de sus estudios, comenzó también a realizar fotografías en colores de su familia, en formatos más grandes, que publicó en 1996 en el libro de fotografía *Ray's a Laugh*. Muestra imágenes íntimas de su padre alcoholizado, de su madre Liz y de su hermano menor Jason en su vivienda en las West Midlands. A pesar de que representan también la pobreza de la clase trabajadora, no tienen una motivación política. Más bien documentan las relaciones íntimas familiares.

Estas tomas obtuvieron rápidamente un extraordinario reconocimiento internacional en cuanto se presentaron en un gran número de exposiciones organizadas por galerías europeas. En 1997, los trabajos de Billingham formaron parte de la legendaria exposición *Sensation* en la Royal Academy, en Londres (1997), que lo convirtió en uno de los representantes más conocidos de los *Young British Artists* (YBA = *Jóvenes Artistas Británicos*), junto con artistas como Damien Hirst, Gary Hume, Sarah Lucas, Tracey Emin o Jake y Dinos Chapman. Con posterioridad, siguieron exposiciones individuales celebradas, entre otras ciudades, en Nueva York (1997), Londres (1998), Roma (1999) y Birmingham, Inglaterra (2000), además de exposiciones colectivas, como *Full House – Junge Britische Kunst* en el Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania (1996/1997) o la *Biennale* de Venecia (2001). En 1997, ganó el Citybank Private Bank Photography Prize y en el año 2001 fue nominado para el Turner Prize.

Christian Boltanski

Nació en 1944 en París, Francia.

Vive en París, Francia

Artista autodidacta, Christian Boltanski accedió a los elementos más importantes de su arte reconstruyendo su infancia con ayuda de documentos archivados, a la vez que desarrollaba con diferentes medios su polémica con el pasado y lo transitorio. En sus trabajos, se dedica a una especie de búsqueda de huellas, en la que aprovecha con frecuencia fotografías halladas en álbumes familiares o periódicos viejos, y las amplía repetidas veces con el propósito de combinarlas y recomponerlas con distintos objetos. Utensilios asociados con el tema del recuerdo —vestidos viejos, cajas metálicas, cajones de archivo, juguetes— permiten crear la imagen de una identidad reconstruida. Sin embargo, siempre quedan ocultas referencias unívocas al destino de un ser humano. El espectador se ve más bien ante biografías simbólicas e insinuadas de diferentes personas, que permiten cierta aproximación a la "presencia de la muerte". Además de sus instalaciones, crea películas, proyecciones de diapositivas y libros.

Boltanski ha estado representado en muchas exposiciones colectivas importantes, como la *Biennale* de Venecia o la Documenta de Kassel, Alemania. Ha presentado exposiciones individuales, entre otros lugares, en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, Alemania (1973), el Museum of Contemporary Art, Chicago (1988), además de otras participaciones en el Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1988), y el New Museum of Contemporary Art, Nueva York (1988/1989), además de la Kunsthalle de Viena, Austria (1995), y el Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos (2000). Ha obtenido innumerables premios, por ejemplo, el Premio de Arte de la Ciudad de Aquisgrán, Alemania (1994) y el Kaiserring de la Ciudad de Goslar, Alemania (2001).

Tony Cragg

Nació en 1949 en Liverpool, Inglaterra.
Vive en Wuppertal y Berlín, Alemania.

Como preparación para cursar estudios de Ciencias Naturales, Tony Cragg trabajó entre 1966 y 1968 como auxiliar de laboratorio en una empresa de investigación bioquímica. Durante este período, surgieron los primeros dibujos y objetos de caucho. Desde 1969 a 1970, Cragg estudió en el Gloucestershire College of Art, Cheltenham, Inglaterra. A continuación, asistió a clases de pintura en la Wimbledon School of Art y, en 1973, se cambió al Royal College of Art en Londres, donde terminó en 1977 sus estudios, especializándose en escultura.

La creación artística de Cragg estuvo marcada a comienzos de los años 70 por el estudio de los trabajos de Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, así como de Land Art. Su conocimiento del artista conceptual Richard Long tuvo una influencia decisiva sobre su creación. Durante los llamados "viajes de exploración" por la naturaleza libre o los vertederos de basura, Cragg recogió objetos desechados que le aportaron material para sus trabajos murales y en el suelo. Reunió estos materiales naturales en sus collages de objetos. En 1976, asumió una cátedra auxiliar en la École des Beaux-Arts en Metz, Francia. Un año más tarde, se trasladó a Wuppertal.

En la década de 1980, tomando como modelo elementos domésticos, creó objetos de vidrio, yeso y metal fundido. Estos trabajos funcionan como metáforas orgánicas de seres vivientes, ya que lo orgánico se ha convertido desde 1984 en el punto central de su lenguaje formal. De esta manera, Cragg cuestiona los límites entre el mundo artificial y el natural. En paralelo a su obra plástica, aparecen desde finales de los 80 cada vez más dibujos.

Cragg ha participado en innumerables exposiciones nacionales e internacionales, por ejemplo, las Documenta 7 y 8 (1982 y 1987) en Kassel, Alemania, y la *Biennale* de Venecia, donde dejó su impronta en el pabellón inglés (1988). Como uno de los principales representantes de la *New British Sculpture*, Cragg ganó el Turner Prize (1988), el Von-der-Heydt-Preis, Alemania (1989), el Shakespeare Prize (2001) y el Piepenbrock Preis für Skulptur, Alemania (2002). En 1988, Cragg fue nombrado Profesor en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Alemania. Desde el año 2001, enseña en la Universität der Künste en Berlín.

Jan Dibbets

Nació en 1941 en Weert, Países Bajos.
Vive en Amsterdam, Países Bajos,
y San Casciano Bagni, Italia.

Jan Dibbets estudió de 1959 a 1963 en la Kunstakademie de Tilburg, antes de proseguir sus estudios a partir de 1967 en la St. Martin's School of Art en Londres. Se encuentra entre los principales representantes del arte conceptual europeo. La percepción visual (luz, espacio, color) y la ilusión de los sentidos son la esencia de su trabajo artístico, sirviéndole la fotografía como objeto experimental. A Dibbets le interesa en particular la cuestión de la perspectiva o su corrección. Por eso, en el marco del Land Art, el artista realizó a finales de los 60 algunas intervenciones temporales, que analizan de forma poética la percepción. Por aquella época, creó también películas, vídeos y una instalación acústica. Durante los años posteriores, se interesó sobre todo por la arquitectura: ornamentos de suelos o vitrales de rosetones de catedrales antiguas, fachadas exteriores de edificios famosos, pero también fotografió ventanas de construcciones profanas desde perspectivas diferentes, transformó todo ello en elementos elípticos, (semi)circulares o romboideos y lo situó en el centro de sus imágenes.

Durante los muchos años de su carrera artística, se le ha reconocido con un gran número de exposiciones individuales, entre otras, en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, Países Bajos (1971), en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1980), en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (1987) y en el Witte de With, Rotterdam, Países Bajos (1996). Además de estar presente en otras muchas exposiciones colectivas, Dibbets participó en las Documenta 5 (1972), 6 (1977) y 7 (1982) en Kassel, Alemania, así como en varias bienales en todo el mundo.

Peter Fischli / David Weiss

Nacieron en 1952 / 1946 en Zúrich, Suiza.
Viven en Zúrich, Suiza.

La carrera conjunta del dúo artístico suizo formado por Fischli y Weiss se inició inmediatamente después de su período de estudios superiores. En tanto que David Weiss asistió durante los años 60 a las Escuelas de Artes y Oficios de Zúrich y Basilea, Peter Fischli estudió una década más tarde en Italia, en la Accademia di Belle Arti de Urbino y Bolonia. Los dos artistas trabajan juntos en Zúrich desde 1979.

Su trabajo se caracteriza por un amplio espectro de materiales y formas de presentación. Entre ellos, se encuentran esculturas, instalaciones, proyecciones, fotografías y películas, como *Der Lauf der Dinge* (1987), que ha dado popularidad internacional a Fischli/Weiss.

El objeto de su arte son las cosas cotidianas banales de la vida, que ellos comentan con un humor chocarrero y sibilino. Con sus trabajos, engañan la percepción del observador o juegan con la autenticidad y la ficción. La sencillez aparente de su arte se basa en una elaboración planificada perfectamente, que se ve con claridad sólo después de echar una segunda mirada. De esta manera, por una parte, desmontan las pre tensiones "sacras" que se plantean al arte y, por otra, tematizan cuestiones importantes de la vida social.

La exitosa carrera de Fischli/Weiss, que dura ya más de veinte años, se manifiesta en muchas exposiciones colectivas e individuales a escala internacional. Han participado varias veces en la *Biennale* de Venecia y, en 1995, se les encargó el Pabellón de Suiza. Sus trabajos se han visto también en las Documenta 8 y 10 (1987 y 1997) en Kassel, Alemania.

Andreas Gursky

Nació en 1955 en Leipzig, Alemania.

Vive en Düsseldorf, Alemania.

Durante su primer período creativo hasta 1984, Andreas Gursky siguió los métodos de trabajo conceptuales y, en parte, seriales de sus maestros Bernd y Hilla Becher, métodos que abandonó en favor de la imagen individual y una elección subjetiva del motivo. El eje central de sus trabajos fotográficos lo constituye la relación del ser humano con la naturaleza, la técnica, el ocio y el mundo mercantil.

Hasta finales de los 80, los paisajes determinaron ampliamente el espectro de motivos de Gursky, tomas que han sido relacionadas, entre otros, con los paisajes de Caspar David Friedrich. Los instantes narrativos contenidos en ellos ocupan un primer plano desde los últimos años de la década de 1980. Desde entonces, lugares y espacios definidos por la acción del ser humano, como las bolsas y las plazas comerciales internacionales, determinan la elección de motivos. Casi todos ellos tienen en común la característica de que, vistos desde muy cerca, revelan detalles concretos, pero observados desde la distancia, desarrollan una estructura que pasa a lo abstracto, se trate de asistentes a un concierto o de arquitecturas. La impresión que causa este all-over resulta favorecida por el tamaño inmenso de las fotografías que se presentaron por primera vez en los años 90. Desde 1992, el artista trata sus tomas con el ordenador. Primero lo utilizó como un procedimiento técnico necesario para compensar defectos de la fotografía, pero desde hace algunos años, aplica esta forma de tratamiento de la imagen también como procedimiento de composición. De esta manera, surgen imágenes de la realidad, que son imposibles de fotografiar técnicamente o no existen en verdad, pero que siempre contienen la posibilidad de una realidad, que se almacena en nuestra memoria como recuerdo colectivo de una imagen.

Gursky ha tenido, entre otras, exposiciones individuales en la Kunsthalle de Zúrich (1992), en el Roseum – Center for Contemporary Art, Malmö, Suecia (1995), y en el Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania (1998), con otras presentaciones en el Kunstmuseum Winterthur, Suiza (1998/99), en la Serpentine Gallery, Londres (1999), en la Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, Escocia (1999), en el Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia (1999), y en el Centre Cultural de Belém, Lisboa (1999/2000). En el año 2001, el Museum of Modern Art de Nueva York le dedicó la primera gran retrospectiva.

Damien Hirst

Nació en 1965 en Bristol, Inglaterra.

Vive en Devon y Londres, Inglaterra.

Damien Hirst no sólo se encuentra entre los representantes más radicales de la joven escena británica de los años 90, sino que ya durante sus estudios en el Goldsmith College, de Londres (titulación en 1989), y con posterioridad se hizo de un buen nombre como conservador y organizador de importantes exposiciones. En *Freeze* (1988), *Modern Medicine* (1990) y *Some Went Mad, Some Ran Away* (1994), presentó por primera vez el llamado *Brit-Pack*, los YBAs (*Young British Artists = Jóvenes Artistas Británicos*).

La obra de Hirst se compone en su mayor parte de series y grupos de trabajo de lienzos y esculturas, que apuntan a los temores primitivos y las necesidades primarias del ser humano. Con vitrinas repletas de objetos médico-farmacéuticos, productos químicos muy venenosos en jaulas de alambre cerradas, pero, sobre todo, con sus cadáveres de animales nadando en formaldehído (abiertos en canal, desollados o intactos exteriormente), provoca reflexiones fundamentales sobre la vida y la muerte.

Además de las exposiciones individuales internacionales, Damien Hirst ha participado en un gran número de exposiciones sinópticas, como, por ejemplo, la exposición *Full House – Junge Britische Kunst* en el Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania (1996/1997), o la *Biennale* de Venecia (1993 y 2003). En 1995, se le concedió el famoso Turner Prize. Durante los últimos años, Hirst ha estado activo también en los sectores de la publicidad, la música pop, la cinematografía y el vídeo.

Mario Merz

Nació en 1925 en Milán, Italia.

Murió en 2003 en Turín, Italia.

Al principio, Mario Merz había previsto hacer carrera como médico, pero muy pronto interrumpió sus estudios de Medicina, para dedicarse por entero al arte a partir de los años 60. Los materiales que el artista italiano utilizó en sus trabajos están tomados de la naturaleza o la vida cotidiana: barro, baldosas de piedra o lunas de vidrio, haces de leña, letras y números de neón, montones de periódicos. Su diseño, sobre cuya base entrelazaba y relacionaba los materiales sencillos, se basa en su mayor parte en observaciones de la naturaleza y de las leyes que se revelan en ella. Dentro de la llamada *Arte Povera*, con sus representantes Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini y Giuseppe Penone, representó una posición que puede calificarse acertadamente como "cosmológica". Sus ideas de las condiciones básicas de la existencia humana fueron siempre el punto central de sus trabajos. Se hicieron muy conocidas sus figuras arquetípicas, como el iglú y las mesas, que creó desde mediados de los 60.

Merz participó en un sinnúmero de exposiciones colectivas y en bienales celebradas en todo el mundo. Entre sus presentaciones individuales más importantes, se cuenta su primera retrospectiva en 1985 en la Kunsthau de Zúrich, Suiza, que realizó conjuntamente con Harald Szeemann, así como dos grandes exposiciones en Estados Unidos en el año 1989: su instalación en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles y la gran retrospectiva en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

Bruce Nauman

Nació en 1941 en Fort Wayne, Indiana, Estados Unidos. Vive en Galisteo, Nuevo México, Estados Unidos.

Después de haber estudiado primero Física, Matemáticas y Arte en la Universidad de Wisconsin, Bruce Nauman realizó en 1966 un Master en Arte en la Universidad de California, Davis, Estados Unidos. Hoy día, Nauman se encuentra entre los artistas más influyentes del presente.

Su obra heterogénea se compone de películas, vídeos, fotografías, gráfica, performances, esculturas, así como instalaciones de luz y sonido. Todos los trabajos tienen como base el mismo planteamiento, es decir, "qué es el arte en realidad" (Bruce Nauman). Investiga esta cuestión situando en el punto central de su arte el cuerpo humano y las estructuras de nuestra percepción. En sus trabajos de vídeo e instalaciones espaciales, se expone a sí mismo o expone a sus espectadores a situaciones que les conducen hasta el límite, con el fin de permitir incrementar su conciencia. Para ello, el artista se deja inspirar por diferentes influencias literarias y musicales, por ejemplo, por John Cage o Samuel Beckett. Además, colabora con innumerables bailarines, músicos, cineastas y artistas, como Richard Serra o Jasper Johns.

Nauman participó en las Documenta 4, 5, 6, 7, 9 (1968, 1972, 1977, 1982, 1992) en Kassel, Alemania, y en la *Biennale* de Venecia en 1999, donde obtuvo el León de Oro. Por aquella época, ya Nauman había sido reconocido con otras muchas distinciones, como, por ejemplo, el Max-Beckmann-Preis de la ciudad de Francfort, Alemania (1990). En 1994, el Walker Art Center de Minneapolis organizó conjuntamente con el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., una gran retrospectiva, que comenzó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, y prosiguió con una gira por Estados Unidos. Las obras de Nauman se exhiben en instituciones artísticas de todo el mundo.

Nam June Paik

Nació en 1932 en Seúl, Corea. Vive en Nueva York, Estados Unidos, y en Bad Kreuznach, Alemania.

Nam June Paik está considerado como un pionero en el videoarte. Sus instalaciones, vídeos, objetos, imágenes, dibujos y obras gráficas ilustran crítica y humorísticamente el totemismo de la televisión, así como los sectores de la comunicación y la percepción. Después de estudiar Musicología, Historia del Arte y Filosofía en Japón, se trasladó en 1956 como compositor en ciernes a Alemania. Durante sus estudios complementarios en las Universidades de Múnich y Friburgo, se encontró por primera vez con John Cage. Este encuentro significó un cambio total. El interés de Paik por la música moderna le indujo en 1958 a trabajar en el estudio electrónico de la Westdeutscher Rundfunk en Colonia, sin concluir su formación musical tradicional en Alemania. Allí se encontró con compositores como Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel. A finales de los 50, se destacó por su música de acción, bajo la influencia de Cage, entre otros. La música electrónica condujo a Paik, una de las principales personalidades del movimiento Fluxus, hacia la televisión electrónica. En 1963, el artista expuso por primera vez televisores modificados, en los que se era posible transformar el programa que se estaba transmitiendo en imágenes abstractas por medio de intervenciones técnicas. El entorno experimental de Paik con la televisión y el vídeo estaba influido significativamente por las ideas filosóficas del budismo zen, en especial. Sobre todo sus *Closed-Circuit-Installations* se remontan a estos análisis. En ellos, una cámara de vídeo graba a una persona o un objeto, pudiéndose observar la imagen captada (con un retardo temporal mínimo) en un monitor. Tanto sus trabajos artísticos como el videosintetizador, construido con la ayuda del ingeniero electrónico japonés Shuya Abe en 1969-1970, fueron determinantes para el videoarte.

Exposiciones en todo el mundo han mostrado sus obras, entre ellas, varias retrospectivas, por ejemplo, en el Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania, con una presentación en el Stedelijk Museum, Amsterdam (ambas en 1976), así como en el Whitney Museum of American Art, Nueva York (1982), y en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (2000), con una estancia posterior en el Museo Guggenheim de Bilbao, España. En 1993, creó junto con Hans Haacke el pabellón alemán en la *Biennale* de Venecia. Entre las distinciones recibidas, están el Kaiserring de Goslar, Alemania (1991), el Premio de Kioto, Japón (1998) y el National Arts Club Artists Award, Estados Unidos (2000).

Thomas Schütte

Nacido en 1954 en Oldenburg, Alemania. Vive en Düsseldorf, Alemania.

Thomas Schütte estudió pintura entre 1973 y 1981 en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf con Fritz Schwegler y Gerhard Richter. Pero a comienzos de los años 80, con las instalaciones espaciales y las maquetas (arquitectónicas), convirtió la tercera dimensión en el núcleo central de su trabajo. Junto con Reinhard Mucha y Harald Klingelhöller, Schütte se dio a conocer a mediados de los 80 con maquetas de arquitecturas fantásticas del tamaño de una mesa. Muy pronto, amplió sus trabajos al ámbito público. Como otras muchas obras, éstas se caracterizan por la ironía, a veces por el cinismo, pero siempre por una ambivalencia evidente. Entre ellas, se cuentan, por ejemplo, la *Kirschensäule* (1987) en un aparcamiento de Münster o el *Gruppe der Fremden*, que colocó en unos grandes almacenes de Kassel (Alemania) con motivo de la Documenta 9 en 1992. Con estos y otros medios, como cerámicas, dibujos, acuarelas y grabados, el artista comprueba los componentes naturales, culturales y políticos de la vida diaria.

Además de estar representado en la Documenta 9, Schütte estuvo presente en la Documenta 8 (1987) y 10 (1997) en Kassel, Alemania. Se le dedicaron exposiciones individuales, entre otros lugares, en la Kunsthalle de Berna, Suiza, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y en el Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos (todas en 1990), así como en el Dia Center for the Arts, Nueva York (1998 a 2000), y en la K 21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania (2004).

Cindy Sherman

Nació en 1954 en Glen Ridge, Nueva Jersey, Estados Unidos. Vive en Nueva York, Estados Unidos.

La carrera de la artista estadounidense Cindy Sherman comenzó en los años 70. Al principio, estudió pintura y, poco más tarde, fotografía en la State University of New York, en Buffalo. Durante esta época, conoció al artista Robert Longo. Junto con él y su compañero de estudios Charles Clough, fundó *Hallwalls*, una sala de exposiciones independiente, donde ella y otros artistas podían exponer sus obras. Después de su titulación en 1976, se marchó con Longo a la ciudad de Nueva York. En su loft del Bajo Manhattan y en pequeñas localidades de Nueva York y alrededores, surgió entre los años de 1977 y 1980 la serie de fotografías en blanco y negro *Untitled Film Stills*, con la que obtuvo su primer reconocimiento internacional. Son autorretratos de la artista, aunque no en un sentido clásico. Más bien, Sherman se pone en escena como protagonista ficticia de las típicas películas de serie B. Su método de autoescenificación se basa siempre en la representación de clichés de roles sociales, placer reprimido, temor o violencia.

Desde mediados de los 80, en sus series fotográficas, ahora en color, Sherman no recurre sólo a vestuario, pelucas y maquillaje para transformar su identidad. En el grupo de trabajo *Disasters and Fairy Tales* (1985 a 1989), aparecen por primera vez muñecas, prótesis y miembros físicos artificiales. Primero los utilizó como material complementario, hasta que en los años 90 se sustituyó por completo ante la cámara, por ejemplo, en la serie de las *Sex Pictures* (1992). Las bellezas cinematográficas de imágenes anteriores cedieron cada vez más ante lo repugnante y desagradable como metáfora de los estados de conciencia emocionales y descontrolados. En los últimos años, Sherman se pone ella misma de nuevo en escena en sus composiciones fotográficas, por ejemplo, como payaso, con una alegría que parece impuesta. El elemento narrativo de imágenes anteriores ha cambiado al retrato directo de diferentes personajes delante de un fondo neutral. Para ello, la artista recurre últimamente a los medios del tratamiento digital de imágenes. Además de dedicarse a la fotografía, Sherman trabaja también como directora de cine. En 1997, se exhibió su película *Office Killers*.

Las obras de Cindy Sherman se han expuesto en famosos museos internacionales. Participó en la Documenta 7 (1982) en Kassel, Alemania, así como en numerosas bienales en Estados Unidos, Australia y Europa (*Biennale* de Venecia en 1982 y 1995). Además, ha recibido reconocimientos, como el Larry Aldrich Foundation Award, Connecticut, Estados Unidos (1993) y el Wolfgang-Hahn-Preis (Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig), Colonia, Alemania (1997).

Luc Tuymans

Nació en 1958 en Mortsel, Bélgica. Vive en Amberes, Bélgica.

Luc Tuymans inició su formación artística en 1976 en el Sint-Lukasinstituut de Bruselas. Allí estudió pintura hasta 1979. A continuación, cambió a la *École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre*, Bruselas, y un año más tarde se trasladó a la *Koninklijke Academie voor Schone Kunsten*, Amberes, Bélgica, donde terminó sus estudios de pintura. Siguieron cuatro años de estudios de Historia del Arte en la *Vrije Universiteit*, Bruselas.

Su actividad como artista durante los últimos años de estudio se limitó en un principio al cine, porque buscaba nuevas formas de expresión más allá de la pintura. A mediados de los 80, Tuymans regresó a la pintura e incorporó técnicas cinematográficas, como los *close-ups*, los cortes y las secuencias de escenas. Como modelo, le sirvieron no sólo fondos cinematográficos, sino también revistas, archivos y álbumes de fotografías.

Sus series fotográficas figurativas giran en torno a temas históricos, religiosos y políticos, ocupando a menudo el recuerdo y el crimen el punto central de sus trabajos. Así, por ejemplo, su ciclo en blanco y negro *Die Zeit*, de 1988, se refiere al genocidio nacionalsocialista; la serie de obras *Passion* (1999), al núcleo sustancial de la religiosidad, y la serie *Mwana Kitoko – Beautiful White Man* (2000), al colonialismo belga en el Congo. A pesar de los hechos concretos que el artista trabaja, nunca los representa directamente en sus pinturas, sino que sólo los pone en escena a trozos y con alusiones vagas. Esta clase de sugerencia sutil les confiere una ambigüedad inquietante. Incluso la representación de objetos y espacios cotidianos causan un efecto lúgubre debido a la forma comedia y pobre en contrastes de la pintura de Tuymans.

Sus obras se han mostrado en exposiciones individuales, entre otros lugares, en el Bonnefantenmuseum de Maastricht, Países Bajos (1999), con una presentación en el Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania (1999/2000), así como en el Kunstverein de Salzburgo, Austria (1999), en el Tate Modern, Londres (2004) y en la K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania (2004/2005). Asimismo, Tuymans ha participado en muchas exposiciones colectivas, como las Documenta 9 y 11 (1992 y 2002) en Kassel, Alemania, y la *Biennale* de Venecia, donde representó a su país en 2001 en el Pabellón de Bélgica.

Jeff Wall

Nació en 1946 en Vancouver, Canadá. Vive en Vancouver, Canadá.

Después de terminar en 1970 sus estudios de Arte en la University of British Columbia en Vancouver, Canadá, Jeff Wall estudió Historia del Arte hasta 1973 en el Courtauld Institute of Art de la University of London, Inglaterra. Su interés por el arte clásico y el moderno han caracterizado también sus mundos pictóricos. En los cibachromes de paisajes e interiores, montados en cajas de luz, con los que se dio a conocer a finales de los 70, además de recurrir a la fotografía y el cine, Wall utiliza la pintura como fondo para describir su ficción de la vida moderna, generalmente urbana. De este modo, la constelación de figuras y reflejos en *Picture for Woman* (1979) se deriva de los principios de composición de *La barra del Folies Bergère* (1882) de Edouard Manet, y *The Destroyed Room* (1978) lo hace de *La muerte de Sardanápalo* (1827) de Eugène Delacroix. Al igual que la pintura histórica, las fotografías de Wall están compuestas siempre con sumo cuidado, se preparan y ponen en escena con todo detalle. Nada se deja al azar. Con la ayuda de actores profesionales, se escenifican sus murales ricos en alusiones y, en parte, se tratan digitalmente en el ordenador. El potencial narrativo de los cuadros recuerda películas de cine, que a menudo tienen una atmósfera angustiosa. Por regla general, los protagonistas de Wall se muestran en un instante de introspección o en un momento de (in)tranquilidad ante un hecho ineludible, cuyo desenlace suele quedar pendiente. En 1996, el artista amplió su obra con fotografías en blanco y negro de formatos extremadamente grandes.

Simultáneamente con su trabajo artístico, Wall ha escrito innumerables ensayos, en los que se ocupa del significado que tiene la fotografía para la comprensión del arte moderno.

Desde los años 80, sus trabajos se enseñan en todo el mundo en exposiciones individuales y colectivas. En el año 2003, por ejemplo, el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, de Viena, Austria, le dedicó una amplia exposición de su obra. Wall ha participado en las Documenta 7, 8, 10, 11 (1982, 1987, 1997, 2002), así como en la *Biennale* de Venecia de 2001. Ha recibido distinciones, como el Erna and Victor Hasselblad Foundation International Award in Photography, en Göteborg, Suecia (2002), y el Roswitha Haftmann Prize for the Visual Arts, en Zúrich, Suiza (2003).

catálogo

1. **Nabuyoshi Araki**
Sin título (de la serie *Tokyo Novelle*), 1995
Fotografías en blanco y negro
5 de 143 x 107,5 cm.; 48 de 35,5 x 43 cm. (sin enmarcar)
Nº de Inventario: Inv. 1996/13/1-53
2. **Richard Billingham**
Sin título, 1994
Fotografía en color SFA4 sobre aluminio
105 x 158 cm.
Ej. 5/5
Nº inventario: 1998/05
3. **Richard Billingham**
Sin título, 1994
Fotografía en color SFA4 sobre aluminio
50 x 75 cm.
Ej. 8/10
Nº inventario: 1998/03
4. **Richard Billingham**
Sin título, 1994
Fotografía en color SFA4 sobre aluminio
80 x 120 cm.
Ej. 5/7
Nº inventario: 1998/01
5. **Richard Billingham**
Sin título, 1995
Fotografía en color SFA4 sobre aluminio
50 x 75 cm.
Ej. 6/10
Nº inventario: 1998/02
6. **Christian Boltanski**
Théâtre d'Ombre (Teatro de sombra), 1984
Instalación
Chapa, armazón metálica, focos, ventilador
Medida de capacidad variable (mín. 400 x 300 cm.)
Nº inventario: 2001/08
7. **Tony Cragg**
Palette (Paleta), 1982
Madera pintada, plástico, tapiz, madera laminada, papel
236 x 310 cm.
Nº inventario: 1999/07
8. **Tony Cragg**
Forminifera, 1991
Yeso, seis piezas con pedestales de acero
178 x 218 x 244 cm. (medidas totales)
Nº inventario: 1994/02
9. **Jan Dibbets**
Big Panorama Amsterdamse Bos
(Gran Panorama del parque de Ámsterdam), 1971
Fotografías en color sobre aluminio, 45 x 500 cm.
Fotografías en color, en blanco y negro, y lápiz sobre papel, 75 x 100 cm.
Nº inventario: 1994/13
10. **Peter Fischli / David Weiss**
Der Lauf der Dinge
(El funcionamiento de las cosas), 1987
Vídeo, DVD (versión original en 16 mm.) en color, sonido
30 minutos
Nº inventario: 2004/42
11. **Peter Fischli / David Weiss**
Kanal-Video (Canal-Vídeo), 1992
Videoinstalación
60 minutos de proyección continua
Ej. 5/12
Nº inventario: 1997/14
12. **Peter Fischli / David Weiss**
Sin título (Bienal de Venecia), 1993-1995
Videoinstalación
Noventa y seis horas de película de vídeo en Super-VHS; 12 monitores en colores, 12 reproductores de vídeo, 12 pedestales, expendedor de agua, vasos de cartón, sillas
Variante 2/3
Medidas variables
Nº inventario: Nr. 1996/08
13. **Andreas Gursky**
Hong Kong Stock Exchange (Bolsa de Hong Kong), 1994
Fotografía en color (díptico)
Enmarcada: cada una, 166 x 226 cm.
Ej. 5/5
Nº inventario: 1997/04
14. **Andreas Gursky** en colaboración con **Nina Pohl**
Ohne Titel V (Sin título V), 1997
Fotografía en color
Enmarcada: 186 x 443 cm.
Ej. 5/6
Nº inventario: 1999/01
15. **Andreas Gursky**
Bundestag (Parlamento), 1998
Fotografía en color
Enmarcada: 285 x 210 cm.
Ej. 2/6
Nº inventario: 1998/16

16. **Damien Hirst**
A Hundred Years (Cien años), 1990
 Vidrio, acero, caja hecha con DM, trampa cazamoscas eléctrica, 2 cuencos llenos de algodón y agua y otros dos de azúcar, moscas y larvas
 213,4 x 426,7 x 213,4 cm.
 N° inventario: 1997/05
17. **Damien Hirst**
The Last Supper (La última cena), 1999
 13 serigrafías sobre papel
 152,5 x 101,5 cm.
 Ej. 127/150
 N° inventario: 1999/08
18. **Mario Merz**
Igloo Fibonacci (Fibonacci Unit)
 (Iglú Fibonacci [Unidad Fibonacci]), 1970
 Tubos de latón, bisagras de acero, 8 baldosas de mármol; sobre ellas, adhesivos con números de color blanco
 180 x 260 cm.
 N° inventario: 1997/02
19. **Bruce Nauman**
Violin Tuned D E A D
 (Violín afinado D E A D [muerto]), 1968
 Videograbación, blanco y negro, sonido
 55:34 minutos
 N° inventario: 1997/19
20. **Bruce Nauman**
Ten Heads Circle/In and Out
 (Círculo de diez cabezas/Dentro y fuera), 1990
 Cera y alambre
 Cada cabeza mide, aprox., 30 x 22 x 15 cm. y está suspendida entre 143,5 y 152,4 cm. sobre el suelo; Ø 243,8 cm.
 N° inventario: 1995/3
21. **Nam June Paik**
Egg Grows No. 4 (El huevo crece nº 4), 1984
 Huevo de gallina, terciopelo negro, cámara, 8 monitores (5", 8", 13", 18", 25", 3 de 18"), foco, base, 2 hologramas
 280 x 700 x 120 cm.
 N° inventario: 1995/15
22. **Thomas Schütte**
United Enemies. A Play in Ten Scenes
 (Enemigos unidos. Una obra en diez escenas), 1994
 Carpeta con diez cuatricromías (impresión offset), retocadas en parte con lápiz corrector (pupilas), sobre cartón (papel Forticote 400 gr.)
 Cada una: 69 x 99 cm.
 Carpeta ej. 9/35
 N° inventario: 1997/15a-k
23. **Thomas Schütte**
Große Geister (Figur Nr. 6)
 (Grandes espíritus, figura nº 6), 1996
 Fundición en aluminio, pulido
 290 x 140 x 80 cm.
 N° inventario 1997/18
24. **Thomas Schütte**
Große Geister (Figur Nr. 8)
 (Grandes espíritus, figura nº 8), 1997
 Fundición en aluminio, pulido
 250 x 150 x 100 cm.
 N° inventario: 1998/15
25. **Thomas Schütte**
Große Geister (Figur Nr. 17)
 (Grandes espíritus, figura nº 17), 2000
 Fundición en aluminio, pulido
 175 x 170 x 120 cm.
 N° inventario: 2000/02
26. **Cindy Sherman**
Untitled Film Still #2 (Film Still nº 2 sin título), 1977
 Fotografía en blanco y negro
 Sin enmarcar: 95,5 x 70 cm.;
 enmarcada: 122,3 x 96,4 cm.
 Ej. 1/3
 N° inventario: 1997/06
27. **Cindy Sherman**
Untitled Film Still #20 (Film Still nº 20 sin título), 1978
 Fotografía en blanco y negro
 Sin enmarcar: 74,5 x 95 cm.;
 enmarcada: 101,6 x 122,4 cm.
 Ej. 2/3
 N° inventario: 1997/07
28. **Cindy Sherman**
Untitled Film Still #33 (Film Still nº 33 sin título), 1979
 Fotografía en blanco y negro
 Sin enmarcar: 73,5 x 100,5 cm.;
 enmarcada: 100,9 x 128,5 cm.
 Ej. 2/3
 N° inventario: 1997/08
29. **Cindy Sherman**
Untitled Film Still #58 (MP #58A)
 (Film Still nº 58 sin título), 1980
 Fotografía en blanco y negro
 Sin enmarcar: 67,5 x 100,5 cm.;
 enmarcada: 94,2 x 127,6 cm.
 Ej. 2/3
 N° inventario: 1997/09

30. **Luc Tuymans**

Himmler, 1997-98

Óleo sobre lienzo

51,5 x 36 cm.

Nº inventario: 1998/17

31. **Luc Tuymans**

Recherches (Investigaciones), 1997-98

Óleo sobre lienzo

139 x 151 cm.

Nº inventario: 1998/19

32. **Luc Tuymans**

Hair (Pelo), 2000

Óleo sobre lienzo

142 x 74 cm.

Nº inventario: 2000/11

33. **Jeff Wall**

Untangling (Desenredo), 1994

Cibachrome, caja de luz en aluminio, elementos lumínicos

Medidas exteriores: 205,1 x 239 x 22,2 cm.

Tamaño visible del Cibachrome: 189,2 x 223,5 cm.

Ej. 2/2

Nº inventario: 1996/09

34. **Jeff Wall**

A Hunting Scene (Escena de caza), 1994

Cibachrome, caja de luz en aluminio, elementos lumínicos

Medidas exteriores: 183 x 253 x 25 cm.

Tamaño visible del Cibachrome: 167 x 237 cm.

Ej. 1/2

Nº inventario: 1996/10

Todas las obras proceden del Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania

texts in english

On the eve of its fiftieth anniversary, the Fundación Juan March, which, save for rare occasions, has primarily dedicated its focus to art of the first-half of the twentieth century, now presents, under the title "Contemporanea," a selection of 34 works from the collection of the Kunstmuseum Wolfsburg in Germany. Created between 1968 and 2000, the works are by sixteen of the most noted and influential artists of contemporary art.

This collective exhibition offers an international and multi-disciplinary overview that illustrates the coexistence and hybridization of different artistic languages and media: painting, sculpture, graphic art, photography, installation, and video. These disciplines depart from their stagnant and segmented states, their limits dissolving within an extensive and heterogeneous panorama that exhibits some of the artistic tendencies and manifestations that have emerged since the 1960s. With a special emphasis on the 1990s, the exhibition includes some of the key artworks of our time. They are works that reveal the interrelationship between art and life; specifically, modern life, in which the individual is exposed to an infinite number of images and events, fragments of a multiple and variable reality. These works articulate a discourse on this reality from such distinct approaches as criticism, irony, provocation, metaphor, memory, and identity, and offer a dialogue that requires the participation of the viewer beyond that of

mere aesthetic contemplation of the art of other periods.

The chosen works reveal a broad spectrum of contemporary visual culture. As occurs with all such selections, we are very aware of those artists and movements not exhibited. Though they are represented in the coherent collection of the Kunstmuseum Wolfsburg, these works could not be included mainly due to lack of space in our exhibition galleries.

The Fundación Juan March would like to thank Gijs van Tuyl, director of the Stedelijk Museum, Amsterdam, and former director of the Kunstmuseum Wolfsburg, for his generous collaboration in the development and realization of this project; to Holger Broeker for his efficient coordination, as well as for his essay and the entries that accompany the works reproduced in this catalogue; to Susanne Köhler for the artists' biographies; to Rudi Fuchs for his essay on the collection of the Kunstmuseum Wolfsburg; to Alberto Ruiz de Samaniego for his profound essay, and to Javier Maderuelo for his advisement on the design and installation of the exhibition. To all of them, our most sincere gratitude for their collaboration on this exhibition, with which we hope to attract the public to contemporary art. In this way, they may leave behind any lingering prejudices against the latest artistic manifestations, which are nothing less than a faithful reflection of the reality of our time.

Madrid, February 2005

Art and Place: Laboratory, Film Location, Position–The Studio

Art is usually not experienced by an audience in the place where it is created or produced. The artist's studio, his laboratory, or film location, is reserved for a "closed society." It is visited by curators, art historians, and a small circle of "insiders." There, art meets its viewers in a private context, art-historically unprepared, and without any theatrical accessories. It is distinct from a publicly accessible museum.

Art in the Tumultuous Art World

That is why art is sent on journeys into the hostile world, like the Greek hero Ulysses. And thus it leaves the studio. It is transported, displayed, and offered for sale in galleries, museums, private homes, offices, and public buildings. Unprotected, defenseless. It travels, loses its way, and feels at home nowhere.

Collecting thus serves a strategic purpose, because collecting contemporary art means withdrawing works of art from the dizzying exchange of goods. Building and gradually enlarging a collection runs countercurrent to the art market. The museum acquires something that it wants to keep permanently so as to study it and imbed it into an aesthetic context. The permanence and continuity offered by a museum is the antithesis of the temporal and superficial nature of the art market.

Art in "Retirement"

The calm of the collection evolves from the signal effects of temporary exhibitions in the perpetually changing world of art history. You often do not want to be deprived of works that you have come to know and love during temporary exhibitions. Some of the works should stay. Therefore, the collection grows in accordance with exhibition activities. There is, however, also a small risk in the bipolar nature of exhibition and collection: after the exhibition, the work often goes into storage, waiting impatiently

behind thick doors for its next presentation. Collections can also be "invisible" – in retirement.

At its best, a museum is also an island of meditation. The peaceful museum is less spectacular than an exhibition theater. Behind the scenes, however, the concept of the collection is constantly being examined and expanded.

The Wolfsburg Concept

What was originally intended for Wolfsburg was not a museum but an exhibition space, without its own permanent collection. It was only after I was chosen to be the founding director of this institution that this policy was changed. I was able to convince the appropriate committee and board members to not only put their faith in a program of temporary exhibitions but also in a permanent collection that would give the institution an identity.

The works in the collection date from 1968 to the present. The earliest pieces stem from an era of radical social, political, and cultural change. Works in all media were collected in its wake and were combined together, regardless of media or nationality.

The Collection Sets Standards

The collection of any museum, and especially the collection of a new museum, must set standards. This is achieved by comparisons and by the constant search for quality. However, what about a work's intensity, its conciseness, its aura? Quality requires patient thought because quality is what remains. It is not ephemeral, not fleeting, but solid.

Collection in Movement or in Retirement

In an interview, the art historian Ernst Gombrich said that he always wanted to find a particular Watteau painting in the same place in the museum. Concerning this basic clarification of the idea of continuity in a museum, I would like to mention my experience with the legendary *Las Meninas* by Velázquez, which I first saw forty years ago. The

picture, inexplicably, was hung in a cabinet at the end of a corridor. When I last saw this wonder of the world, it was unfortunately hung in an art historical arrangement and presented in a large gallery among other paintings by Velázquez. This was obviously done for educational reasons, to enable comparisons, although this totally singular painting defies comparison.

Another contrasting point of view regarding the permanent presentation of a collection would be the continual play of interpretations. In other words, temporary exhibitions too! Collection and temporary exhibitions stimulate one another, offer new perspectives, and keep the museum in movement. A museum must offer both.

Forms of Presentation

During the museum's first five years, we named the series of exhibitions devoted to the collection "Tuning Up." Interpretations of the works were expanded by new acquisitions, which were then brought into contact with the older objects.

After the museum's fifth birthday in 1999, we changed the name of the collection exhibitions to "Update," a reference to a term – coined in the information technology sector – describing the renewal of software. Rotating the collection and occasionally adding groups of works lead to the creation of new connections.

The newest strategy of the collection's presentation is exhibiting the works of a single artist in "Focus." Loans add depth to the works in the collection, offering a special accent to the context of the collection's presentation.

Additional Value via a Foreign Perspective

A collection on foreign turf reveals new perspectives because of the different eyes that view it and, in this instance, because of the special Spanish cultural context. The selection presented here is the result of an ongoing dialogue between the Fundación Juan March and the Kunstmuseum Wolfsburg, a dialogue and intellectual exchange that

brought, and brings, new knowledge and understanding to both institutions.

Cooperation

Very warm thanks go to the exhibition director of the Fundación Juan March, José Capa Eiriz, who, in accordance with a fine tradition, has presented the collections of foreign museums in his exhibition galleries (for example, the collection of the Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven in 1984). The selection was made in collaboration with Rudi Fuchs. It is an honor and a joy for the Kunstmuseum Wolfsburg to be able to show its collection in this series, especially in an institution in which Mr. Capa Eiriz has organized exhibitions of older, modern, and contemporary art, of the highest international quality, for decades.

Mr. Capa Eiriz based the initiative for this exhibition of works from the Kunstmuseum Wolfsburg on the publication *Gesammelte Werke I: Zeitgenössische Kunst seit 1968*, which the museum published on the occasion of its fifth birthday. This proves how important the critical appraisal of a collection is and what effects an attractive general catalogue can have.

Adios to the Collection of the Kunstmuseum Wolfsburg

I am very pleased to be able to accompany my family of "elective affinities" to Spain on an artistic pilgrimage to that beautiful artistic center, with its many ancient and modern treasures.

The present exhibition at the Fundación Juan March is for me a little bit like saying farewell to one's child as the works in the collection have become like my family. Born just ten years ago, it now has to stand on its feet and make its own way. Goodbye. Auf Wiedersehen. Hasta la vista.

Gijs van Tuyl
Director, Stedelijk Museum Amsterdam
Former Director, Kunstmuseum Wolfsburg

Most of the classic modern art collections begin with Cubism and early Abstract Art; some of them are old and rich enough to also have late-nineteenth-century paintings that are presented as a prologue. This is the traditional view: Cubism finally and dramatically breaks with the old forms of art; it is followed by Abstraction, Dada, and Surrealism, and then all the variations. The Wolfsburg museum, however, only opened in 1994, in a town founded in 1938 to house the workers of the newly established Volkswagen factory. The glass-and-steel building was constructed in an industrial style, appropriate for a manufacturing town. Then the new director, Gijs van Tuyl, arrived from Holland and proposed his bold plan for the formation of the collection. By actually buying works of art, spending real money, the museum accepts responsibility for its artistic choices, which otherwise would be noncommittal. Since money was, as always, limited, the choice of artists was always a difficult one. Van Tuyl expected that from the very start this circumstance would give the new, and still empty, museum an intense gravity, especially as the program of exhibitions was cleverly related to its acquisitions.

All this seemed a simple enough project. However, from my own experience at the Castello di Rivoli (Turin), I can honestly say that it is very difficult to convince museum trustees that they must be very patient – and that it is their job to allow time for careful growth. In our present culture patience is a difficult notion. I have often compared the creation of a collection to the planting of a garden or park. It takes many years for substantial trees (oaks, beeches) to reach full growth; why wait if one can construct something with faster-growing trees, shrubs, and flowers? Why wait for a collection to acquire weight of its own if the museum's galleries can so easily be filled with a continuous array of lovely exhibitions? With these temporary shows the public can go zipping through the contemporary menu of striking art. Why bother with a

collection at all? An exhibition program, free of the cumbersome artistic commitment a collection imposes upon a museum, can be very agile and can, therefore, closely follow actual movements in living art. Being in tune with the energy of one's time is a major obsession in the art-entertainment business. It is often a narrow-minded obsession that obstructs a broader, more relaxed view. The managers of Volkswagen, which founded the museum, are accustomed to operating within a competitive market and observing changes in taste and consumer attitude. They deserve great credit for accepting Van Tuyl's collection proposal – and the slow, reflective pace his program entailed. It was perhaps on that occasion that they remembered the dedication of the great pioneers who built the first cars with their own hands. For that is precisely what Van Tuyl set out to do: plan and construct a collection with his own hands. Now, ten years later, the museum has this small but precise group of works that is beautifully coherent. The works are there for the community so that they can become intimately acquainted with them, to a far greater extent than if they had simply visited the museum to see a temporary exhibition.

The rootedness of such a public body of work is very precious, I believe, to the cultural morale of the people who can see it day after day. As a museum director, spending public money, I often felt bound to ask myself what should be the social relevance of the museum (and collection). The tedious slogan: *a thing of beauty is a joy forever* may be true but does not work now that an artwork is often not beautiful at all. So my answer is this: a collection is a permanent, stable construction or presence in which different things can be compared to each other. Comparing and presenting comparisons is the essence of a museum's practice – at least, but most importantly in an educational sense. What people can then see, quite separate of whether an object is nice or beautiful, is the power of

human invention. Artworks show us that some things can always be different from what we think they are or should be. Seeing differences sets our minds free. I think that Gijs van Tuyl roughly shares this point of view. I can clearly see, in how he has constructed the nascent, small Wolfsburg collection, a great care in choosing objects that, as a whole, allow for a wide range of comparisons. The ensemble creates a meaningful coherence. That is to say: the collection is not doctrinaire. It is carefully planned – as carefully as a battle formation.

The year 1968 was as good a start date as any for the works in the collection. In Germany and Europe, it is a good year because it has powerful political and philosophical connotations that forever changed the traditional relationship between the wise elders and impulsive youth. As of 1968, the adventurous drive of the young generation became a great force in cultural and political debates. *More power to the imagination!*

More precisely, however, art in 1968 meant the eventual consolidation of Pop and Minimal Art, the rise of Conceptual Art and also the coming of age of those interim developments – one of them Arte Povera in Italy. If, in looking at art, one could avoid the American emphasis and concentrate, with an open mind, on the singular quality of individuals, the art scene as it appeared in 1968 was extremely diverse. I have always thought that 1968, in terms of adventurous energy and pure inventiveness, was equivalent to 1907 – the year in which *Les Demoiselles d'Avignon* almost literally burst into the world, shaking up traditional notions of art forever. The same sense of radical breakthrough clings to 1968: a point of no return. It is a good starting year.

But Van Tuyl was prudent. He first began looking for a work by Mario Merz, preferably an early igloo. Instead, it was a beautiful and opulent spiral table, laden with fruit. This was a smart move, even if it was not intended as such. I imagine that Van Tuyl understood that while

making his first acquisition, he also had to keep in mind how the collected ensemble would look in ten years, in 2004. With the first acquisition you put a stake into the ground – and thus demonstrate a certain commitment. Eventually there follows a second acquisition and a second stake. Between them you want some distance, or room to maneuver. You want things to be distinct and separate but still related and within each other's view. I continue with the metaphor of the staking of a field – or even the planting of a park. In one area you want a group of beeches, then further away a sloping meadow, a focal point, then to the right some oak trees. With one of those elements in your vista you must simultaneously be aware of the other elements that will eventually be planted. This was the collecting strategy of Van Tuyl in Wolfsburg.

The Mario Merz table was a perfect beginning because that pictorial and colorful sculpture is more ambiguous than radical in its physical and formal appearance. (Radical – sharply radical – in those days were the sculptures of Donald Judd or the paintings of Ellsworth Kelly.) The table – or Mario Merz's work in general – is full of contradiction and compromise. There is a strong memory of expressionism. This work, then, can be related (with a coherence one wants among the ensemble) to many other things acquired in the future. I have not researched the precise chronology of the expansion of the Wolfsburg collection. Looking at it now, however, over Christmas 2004, I notice that the coherence is there, magnificently – and so much so that Van Tuyl must indeed have planned it. Alongside the Merz table (and two small igloos that followed later when the opportunity presented itself), I see a great sturdy piece by Carl Andre comprised of woodblocks – the visual weight of which perfectly balances the table's opulence. I see a great flowing landscape by Jan Dibbets, sculpture and paintings by Kiefer and Gilbert & George. A video piece by Gary Hill and a video sculpture by Nam June Paik. Conceptual works by Stanley Broun and Lawrence Weiner. A mystifying

group of videos and sculpture by Bruce Nauman and a quite intimate Kounellis: the little train winding itself around a column. A very good Damien Hirst that, at a distance, works very well with the Mario Merz table. A late Warhol painting. Then works by Rebecca Horn, Georg Herold, Tony Cragg, Jeff Koons, Thomas Schütte, Luc Tuymans, and Immendorff. Over the last few years works have been acquired by younger German painters such as Neo Rauch and Franz Ackermann (whose hero is Immendorff), but not, for instance, Baselitz. Finally, meandering through these great objects is a remarkable collection of photographs from Jeff Wall and Andreas Gursky to Cindy Sherman and Nobuyoshi Araki. This is not everything but I cannot go into detail here about this concise collection, of which only a small selection is shown in Madrid. However, I would like you to consider the political intelligence of the *composition* of this collection.

The names I mentioned above (there are more), taken together, present a fair overview of what has been going on in art since 1968. Yet from the point of view of a larger or more general collection, such as that of the Stedelijk Museum in Amsterdam, the collection in Wolfsburg is incomplete. Or, to be more precise, I think it has politically ignored certain other heroes: Judd, Beuys, Baselitz, Ryman and Mangold, Bill Viola, Julian Schnabel, Günther Förg. Perhaps Van Tuyl wished to distance himself from the wildly critical discussions about the so-called real

mainstream in art, and by doing so assert his independence in Germany. Everything the museum has acquired is first-rate art – and the ensemble is unique and, therefore, satisfying *because* it has been able to maintain its independence. It is difficult to explain. All the missing masters are no doubt great artists. If, however, Van Tuyl's first acquisition had been a painting by Ryman, followed by a Judd, a Beuys, and a Baselitz, the museum would have headed in the direction of a more normal collection. For a new museum that would have been wrong. As it is now, the Wolfsburg collection has a wonderful freshness. It is not heavy. It is still very open and as it continues to grow it may even add a Ryman or a Judd one day, who knows? When they arrive, however, they will have to settle into an ensemble in which the tone has been set. The great strength of this ensemble is that it is not hierarchical or judicial. No one there is the greatest of them all. No one overshadows anyone else. This, then, leaves the necessary space and distance between objects to allow for comparisons and, eventually, to get to know these works intimately. To offer that opportunity is a collection's greatest gift to the public.

Rudi Fuchs
Former director,
Stedelijk Museum Amsterdam,
Stedelijk Museum Eindhoven,
Castello de Rivoli,
Museo d'Arte Contemporanea, Turin

What can a collection of contemporary art actually achieve, especially in an age that seems to be moving faster all the time, and in which the half-life of the label "contemporary" keeps growing shorter? Under such circumstances, would it not make more sense to forego a collection in which the artworks are in constant danger of reaching their expiration date as soon as they are acquired, and instead simply focus on the daily events that follow constantly changing fashions? There are good reasons for continuing to trust one of art's best qualities, namely the fact that the dialogue with a work of art provides insights that cannot be obtained any other way. As far as collecting contemporary art is concerned, this means concentrating on works that will still have the same powerful impact when today has turned into yesterday.

In laying the foundation for a new museum, those responsible for establishing the Kunstmuseum Wolfsburg recognized the opportunity of not only creating a forum for an ambitious program of changing exhibitions, but also of laying foundations for a new art collection. They proposed the formation of a collection of contemporary art of international standing, reasoning that only a highly distinctive collection would be able to maintain a lasting position in a location so far removed from major cities and conurbations.

In order to avoid overlap with, or duplication of, neighboring museums, the holdings of twenty-two institutions within a radius of some 200 kilometers were registered and assessed. It was found that the artistic positions which were considered relevant to the creation of a collection of our own were either not at all present in these museums or were represented in a way that did not run counter to our proposed venture.

Since the first works were acquired in 1993, the collection has sort of grown into the new building. Certain characteristic features and focal points have already become visible in the collection's appearance. The concept aims to

restrict the collection to a relatively small number of artistic positions and to illustrate these, either with groups and/or series of works or by providing a representative cross-section of an artist's output.

The starting point of the collection is marked by the year 1968. This decision, which dates back to the planning phase of the Kunstmuseum, was based not only on the intellectual, social, and political upheavals of the late 1960s, but above all on the developments in art. Arte Povera, Minimal Art, and Conceptual Art opened up new forms of artistic discourse. The pieces on view by Mario Merz form a unique complex by this central figure of Arte Povera, which includes all the fundamental aspects of his oeuvre, in particular the visualization of natural growth, in varying formulations, in the Fibonacci series.

By comparison, Jannis Kounellis's spiral of a hot-rolled steel sheet with its steam engine and coal tender climbing up towards the ceiling (*Untitled*, 1977), invites a critical examination of the myth of progress in the context of what is now a seemingly nostalgic industrial history. Nowadays, industrial production not only shapes large parts of our daily life, it also plays a particularly important role in Wolfsburg's location. For this reason, American photographer James Welling made the Volkswagen factory and the town of Wolfsburg the subject of a complex series of works devised for the opening of the Kunstmuseum in 1994. An industrial site not only heightens our sensitivity to artistic treatments of industrial products, but also to areas exposed to human intervention: nature and the countryside. In this way, plastic utensils and other debris from modern-day society washed up onto beaches supplied the raw materials – the *Palette* (1984), so to speak – for Anthony Cragg's works in the 1970s and 1980s. Cragg's conception of sculpture, also revealed in his later pieces in cast metal and plaster, seeks the unity of human activity and nature. Panamarenko's first *Aeroplane* (Flugzeug, 1967), clearly illustrates

the Belgian's poetic approach; in his later works, too, the artist is more interested in the principle of flying than the actual airworthiness, let alone the serial production, of his constructions.

In contrast to this, the mass production methods associated with industrialization are the subject of Allan McCollum's *Over 10,000 Individual Works* (1987-89). With this project, spanning several years, McCollum not only confronted the demand for the uniqueness of the work of art but also the conditions of creating art in the age of mass production. Based on a matrix of primary forms from everyday objects, every possible combination of shapes was explored and produced by a large team of workers using manufacturing methods. McCollum's resulting managerial role, an initially unfamiliar one for the artist, was part of the concept.

The principle of commissioning others to carry out one's own designs – the large-scale workshop operation one is familiar with from the studios of Rembrandt and Rubens – was successfully adopted by Andy Warhol in the early 1960s with his Factory productions. In the late 1990s, Jeff Koons also had very small series and extravagant one-off pieces manufactured, whereby he enlarged gift articles and other objects of popular culture, combining traditional craftsmanship with the most modern technology and materials. Against a background of commercial over-saturation and constant visual over-stimulation – impressively shown by Nam June Paik's *Andy Warhol Robot* (1994) – the works by Lawrence Weiner, Carl Andre, and Stanley Brouwn, in which questions are raised regarding individual perception, orientation and identity, direction and distance, are today more topical than ever. Probing elementary experiences of space and time is likewise a central topic of Jan Dibbets' work, for example *Spoletto Duomo* (1980-82), and of Gary Hill's video installations *Searchlight* (1986-94), *Red Technology* (1994), and *Reflex Chamber* (1996). It is also a key theme of Douglas

Gordon's *24 Hour Psycho* (1993), in which he explores the border between the still and moving image. Like Stanley Brouwn, Bruce Nauman was a pioneer in the utilization of the body as an artistic material, be it in his early video films, the suspended wax heads of *Ten Heads Circle* (1990), or his video installation *Falls, Pratfalls and Sleights of Hand (Clean Version)* (1993), in which Nauman combines the theme of bodily experience with clown-like elements.

Working with one's own body as a reaction to the academic notion of sculpture is also a central theme in the early photographic works of Gilbert & George. Staged photography – the art form consistently pursued by this duo of artists since the 1970s – is further represented in the collection by the works of Cindy Sherman, Nobuyoshi Araki, Jeff Wall, and Andreas Gursky, with Wall and Gursky also making use of the possibilities of digital imaging. Other aspects of contemporary photography have been integrated into the collection with James Welling's above-mentioned *Wolfsburg* series, Paul Graham's works from the series *Empty Heaven* (1990-95), and Richard Billingham's portraits of his own family. The traditional theme of the human figure – which in the realm of sculpture was first represented in the collection by Jeff Koons' *Bear and Policeman* (1988) and Nam June Paik's *Andy Warhol Robot* (1994) – reached new heights with the acquisition of three of Thomas Schütte's *Great Spirits* (*Große Geister*, 1996/1997/2000), made of polished aluminum. Figuration also continues to play a role in contemporary painting, as was apparent – even before the recent painting boom – in portraits by Elizabeth Peyton and Gary Hume. A further addition to this genre, combined with questions of identity and history, was provided by four large-scale paintings by Neo Rauch which, like details from a playful yet deadly serious vivarium, illustrate the characteristic nature of his work.

The paintings of René Daniëls, whose prematurely concluded oeuvre can be seen as a network of

references based on wordplays and pictorial puzzles, are related to the complex work of Georg Herold, whose free associations take possession not only of pictures but also objects – e.g. *Untitled (Ziegelteppich)*, 2003 – books, entire rooms (*Bilderzimmer*, 1995), and architectural structures like *House Within His Darkness (Cyber-Merz)*, 1995. Over the course of time these works have been condensed into something of a poetic *gesamtkunstwerk*. Herold's works, like the video installation conceived by Peter Fischli and David Weiss for the 1995 Venice Biennale, are not only responses to the ubiquitous dictate of serving a practical purpose, but also to the art business to which artists, works, and institutions are all equally bound.

Rebecca Horn's installation *High Moon* (1991), manifests itself as an aggressive love machine engaged in a constantly repeating cycle of searching movement, standstill, and discharge. The cycle of life is also the subject of Damien Hirst's works *The Last Supper* (1999) and – one of his most radical and controversial creations – *A Hundred Years* (1990). The latter consists of an experimental set-up involving creatures whose survival in an apparently cynical arrangement of emergency shelter, food, and death-trap is more or less left up to chance.

While these works by Hirst are definitely open to a metaphoric understanding, the pictures in the series *The Architect* (*Der Architekt*, 1997-98) by Belgian artist Luc Tuymans make decided references to the horrors of the Holocaust. The titles of these rather sketchy pictures of people and relics charge them with meaning.

The issues of chance and fate present in the works of Damien Hirst and Luc Tuymans are also raised in Christian Boltanski's comprehensive photographic installation *Human* (*Menschlich*, 1994). In this work, which in many respects can be described as a monument to memory, the 1,300 or so portrait photographs included in Boltanski's works from 1971 to 1994 are

reassembled. It is then left up to the viewer to not just distinguish guilt or innocence in the faces but also to perceive the "transition from subject to object" (Boltanski). The finiteness of human existence is also evoked in Boltanski's installation *Shadow Theater* (*Théâtre d'Ombre*, 1984), which is reminiscent of medieval *danses macabres*. With these complex and thought-provoking works by Boltanski the Kunstmuseum possesses a weighty counterpart to Anselm Kiefer's monumental sculpture *Twenty Years of Solitude* (*20 Jahre Einsamkeit*, 1971-91), a piece that was shaped by the circumstances of his own personal life, and *The Secret Life of Plants* (1996). In the latter the viewer is confronted with cosmological connections and the intersection of microcosm and macrocosm.

From the outline described above, which mainly cites works acquired in the early years of the collection, it becomes clear that the selection of positions and artworks is ultimately dedicated to one central theme: the human condition. This overriding theme is shared – to a greater or lesser extent – by the most recent acquisitions. Particular points of focus are the previously mentioned representatives of contemporary British art, as well as those of the increasingly lively German art scene. In addition to Neo Rauch's seemingly encoded tableaux, these include works by Michel Majerus, in particular his eight-part picture/space installation *The Space Is Where You'll Find It* (2000). In this work the artist uses the computer to arrange references from the media landscape – ranging from the Teletubbies to a newspaper picture of a drug user's paraphernalia – in digital plots that take up the full height of the wall and actually cover the architecture so that the viewer has to move between them to walk through the pictorial labyrinth. A similarly intense spatial experience can be had by passing through Tobias Rehberger's *Ceiling Offices First Floor* (*Decke Büroräume 1. Stock* [Lévi, Schuppli, Hirsch, Ritschard, Pakesch], 1998), in which colored elements define

the ceiling height at five different levels, corresponding to the height of the occupants of the various offices in the Kunsthalle Basel. Visitors of above-average height have to duck their heads in order to pass beneath the patchwork of colored elements.

In contrast to this is the room at the center of the installation *1a Dosenfeld '00* (2000) by Manfred Pernice, which is defined strictly in terms of efficiency. This is a reference to what the artist calls the "Verdosung der Welt" or "canning of the world," which is to say, the flooding of our senses with standardized containers that can accommodate anything from art to asylum-seekers. Eberhard Havekost's paintings focus upon distinctly social spaces such as campsites with caravans, sports planes and tents, details of interiors, and facades of high-rise buildings. These images, rendered ambiguous through deliberate manipulation, can be read as a parallel to Daniel Pflumm's lightboxes – logos taken from the world of commodities with the original company name removed – or his work *CNN, Questions & Answers* (1999), which shows clips from a variety of television interviews in which people actually say nothing, revealing the stereotypical features of such programs.

Christian Jankowski's video-based study *Create Problems* (1999), undertaken as part of our exhibition "German Open," was less a commentary on media culture than a way of dealing with partnership problems. Prompted by the news that the divorce rate in Wolfsburg had risen sharply since the introduction of the four-day work week at the Volkswagen factory, he sought out five young couples (or ex-couples) from Wolfsburg, whose conflicts, more or less play-acted, were then analyzed in the video by a professional therapist. A connection between a specific urban habitat and a specific social atmosphere is also made in Sarah Morris's video projection *AM/PM* (1999), in which, as in two previous video works, she portrays a city in

the United States, in this case Las Vegas. The same kind of atmosphere is conveyed in Morris's paintings, for example *Neon-Midnight Fantasy [Las Vegas]* (2000). Doug Aitken also explores these urban sensitivities, interweaving them in video architectures such as *Interiors* (2003). Here, it is above all the individual who attempts to find his bearings in a world that is rapidly becoming ever more complex. There is, however, no guarantee of success for his efforts.

Likewise, there is also no guarantee of success in the creation and development of a collection. As the title of the first painting by Michel Majerus acquired by the Kunstmuseum reminds us: *What Looks Good Today May Not Look Good Tomorrow*. But as long as the works in the collection are oriented towards their viewers' experiential horizons – literally calling them into question so that the observers must put their sensitive equipment to the test each time, constantly re-checking it and thus gaining new insights – these works will preserve their topicality and present-day relevance. This does, however, require an appropriate form of presentation.

In contrast to the traditional model of the permanent collection display, the principle underlying our presentation is to show parts of the collection in rotating exhibitions that show the works from varying thematic perspectives. The coherence of the works in the collection can therefore be brought to bear in each new context. During the early years of the collection's formation this largely involved attuning and harmonizing the works to one another: "Tuning Up." In 1999, a substantial part of the collection was presented for the first time in the exhibition "Gesammelte Werke I" in the museum's central hall. The Kunstmuseum has subsequently presented one or two exhibitions each year that sought to bring the collection up to

date, which is why the new series was subtitled "Update." The "Update" exhibitions were mainly thematic in focus ("The Dark," "Sensationen des Alltags," "Monumente der Melancholie," "Baustellen der Subversion"), but were also, at times, limited to the juxtaposition of artistic dialogues. These presentations of works from the collection also provided the context for simultaneous rotating exhibitions, in which one or another thematic aspect was singled out as particularly important.

Although the museum's holdings would allow us to fill the entire exhibition space of the Kunstmuseum Wolfsburg more than twice over, we have no plans to dedicate any space to a permanent presentation. Instead, the vitality and complexity of the works will continue to be preserved and demonstrated in ever-changing compilations.

Holger Broeker
Curator,
Kunstmuseum Wolfsburg

Having neither program nor project, left alone, as they say, with History, our way of inhabiting and looking at the world has changed radically. The modern project, one might say, lived in the longing for outward boundaries, and not in proximity. As in the revised abstract formalism of Jan Dibbets, for example, the gaze was lifted from its immediate surroundings to circulate in geometric splendor, now devoid of any particular physiognomy. It is as if sight were sent towards the edges of its own utopian horizons. Living of and from afar, each being self-projected towards its own horizon, from where it could determine and accomplish its real and present life. Then, like prophesies that let one breathe, swaying forms would emerge from the distance, perhaps not quite spontaneous, but continuous, daily, and generous. But these promises were not fulfilled, and the individual remained as though reduced to the monotony and predictability of his/her own foreground. Our sticky contemporaneity is a wounded promise, a man mutilated by the inverisimilitude in which he believed, left without care to an everyday, stupid fate that corrodes and chokes him without respite. There is a certain air of melancholy and mourning in our contemporary hysteria, paranoia, and abjection, convinced as we are that life has passed in vain through the aperture of hope. The *Era of Waste*, an era nostalgic of present and presence. As Jean Baudrillard has noted, the "event strike" or succession of images that are nothing or in which there is nothing to see, came to a climax in one event and absolute image – 9/11 – and its totalitarian burgeoning is precisely what impedes any possibility of symbolization.¹ This is why our contemporaneity distills sulphuric vapors of *vanitas*, as if the entropic landscape of not long ago had frozen into a *still-life*: arrested time that shows nothing more than the world's own insubstantiality. Life literally evaporated, gone without happening, total deficit of events, identities for rent. The self then ceases to be something stable in its own certainty and is refracted into a multitude of *personae* (read:

masks) carried within. In this regard, our current crisis of subjectivity need not be understood so much as an extinction of the self, but rather as pluralization and *dérive*, akin to the theories defended by Deleuzian post-structuralism, for example. Better said, in the manner of Fernando Pessoa, and equivalent to a viewing of *The Way Things Go* (*Der Lauf der Dinge*) by Fischli/Weiss: "How many turns, how many things through my soul I feel inhabited by people in passing!" What Rimbaud said has never been truer than now: it is wrong to say, "I think," one ought to say *I am thought* or *people think me*. In this spirit of cruel fictionalization and *extimacy* (when the self's inside is taken over by the profound forces of strangeness and the outside²) lay the frustration and crudeness of a resigned subjectivity in the labyrinth and demolition of Bruce Nauman's work,³ the fear, violence, and aggression of Thomas Schütte's work, and the cinematic tone of Cindy Sherman's photographic series. In these works, one can appreciate how the expansion of the disciplinary apparatus of today's culture of technology throughout the body of society condemns the individual to an impotency (both personal and collective), trapped in the midst of a super-codification, which is thoroughly stereotyped and suspiciously banal, yet totalitarian. Obviously, this empire of signs translates the autocratic reign of economy and its new techniques of government which, in turn, reinforce economy in many different guises: urbanism, mass media, ideology, art, culture. Economy has managed to occupy social life completely, to the point where any individual reality has become a social fact directly dependent on social power (that is to say: economic power) and elaborated by the same.

In this sense, we are witnessing a generalized production of signs, literally phantasmatic, that in the end subsumes any object or meaning to an omni-modal law of promotion, distribution, and manipulation of the consumption of symbols which is completely separate from any objective or

subjective "reality." It is the triumph of the world of simulacra, symbols without referential purpose, or otherwise self-referential, a semiotic oppression without precedents, where the signified and the referents are abolished in favor of an endless game of signifiers. The only logic to which they are now subject is the logic of the industry of the spectacle, which resembles a huge *formatting* of consciences that precedes and determines all reality. This logic even tends to suppress reality in favor of the flow of mass consumption of these simulacra. As in Debord's analysis of *the society of the spectacle*, power is fundamentally understood as an aesthetic phenomenon that generates and imposes simulated worlds, in a totalizing monopoly of appearances that reconstructs the whole of space as its own decoration. It is Warhol's dream in the end made reality, communication stage-set as the *modus vivendi* of the system of power. Herein lays the logic of the *supermarket* staged in contemporary *non-places*, so well reflected in the photography of Andreas Gursky, where sections of the *social supermarket* are focalized with delectable ambiguity.⁴ Robert Venturi defined it in *Learning from Las Vegas* with a true and scandalous phrase: Americans don't need town squares, they stay at home watching TV. The life of the masses is thus redeemed through the happiness of television heroes. An intensely fed circuit is established between the real and the imaginary, the models of representation and real life, and where what Debord identified as "the alienation of the spectator in favor of the contemplated object" is consumed: "The externality of the spectacle in relation to the active man appears in the fact that his own gestures are no longer his but those of another who represents them to him. This is why the spectator feels at home nowhere, because the spectacle is everywhere."⁵ Facing this, we must accept, as Deleuze did, that "there is no other aesthetic problem than that of the insertion of art into daily life; the more our daily life appears standardized, stereotyped, and subjected to an accelerated reproduction of objects of consumption, the more art must be

injected into it in order to extract that little difference which plays simultaneously between other levels of repetition, even in order to make the two extremes resonate – namely, the habitual series of consumption and the instinctual series of destruction and death [thus joining the assemblage of cruelty to that of idiocy]."⁶

By dismantling any referential possibility, and annihilating all material precedence and provenance, this law has defeated its own value of the sign or representation. The explosion of communication no doubt determines the implosion of the signified. The telematic era, with its technology of registration, classification, transmission, repetition, and diffusion by means of the fetishized image, ends up blurring the presence of things and events (the very temporal orientation), in favor of an account to the extent that it is solicited by the logic of reproduction that already conceives of the event only within the virtual and, pardon the pun, viral structure. In the midst of this hijacking of reality by hyper-reality, events are no longer consumed, and neither is the signified, but instead it is pure spectacle and merchandising, the uninterrupted succession of fantasies that paroxysmally, and relentlessly, retrofeed the system. The abnormal need for representation ends up compensating the individual's feeling of dispossession, the "tortuous feeling of finding one's self on the margin of existence" (Debord). Overcoming the very limits of representation, the process culminates in the aspiration to a *community of presence* of both models and spectators, called *real time* – the *present continuous* put forth by the *media* – as the maximum attempt to approximate reality while sidestepping the fictional quality of representation.

We thus find ourselves before a very high degree of camouflaged domination. But since the whole of History, in any case, must be understood as an endless and repeating game of domination, we believe, as Foucault indicated, that the issue is

not about avoiding or reducing to a minimum these relations of power, but on the contrary, in laying out the conditions that allow these power games to exist with a minimum of domination. Today, where social life is completely occupied by economic domination, such games present themselves under many guises and on very different fronts: politics, economics, sexuality, information, image, identity, institutions, etc., so that it has become very difficult to distinguish between our *biological life* and our *political life*. Experiences once considered strictly political remain improvisationally confined to our biological being, while private experiences suddenly appear outside of us as a political body. We must accustom ourselves to think and act within this confusion of bodies and places, exterior and interior, public and private. Minding oneself, in the Socratic manner, now also means minding our self-control in this life experience that is greatly expropriated and at the same time absolutely binding. In an increasingly urgent manner, this factor calls for the preparation of a continuous undermining of urban technocracy and of the epistemology of the fictitious – as sketched out by Jeff Wall – where notions such as virtual universe, generalized aestheticizing, happening, simulacrum, presence, public, and dramatization are contextualized. The strategic function (which carries the symbolic action of demolition) is, perhaps now more than ever, openly political, if we understand politics in the broad and deep sense of a calling out to the ideological discourses of the community, of the *polis*. Likewise, it is a manner of articulating signs within the social. In this sense, art and culture are still in a battleground crisscrossed by ideological power relations that aspire to totalize the hegemony of their representations of the world. Even more so now that capitalism is no longer limited to the conditioning of cultural objects but has introduced itself into the very structure, the very logic of production. No doubt this shapes what could be called the *end of artistic innocence*: today, any cultural object is

inevitably inscribed within the system of production, distribution, and global consumption of economic power. Any aesthetic object becomes co-responsible for the effects of this power. Fundamental to the study of these processes of signification is the configuration of a spatial model that embraces the weft of an aesthetic structure with a basis in spatial productions rather than in models of temporality – symbols, socioeconomic institutions – where the predominant models of representation are organized, where the framework, limits, thresholds, and exteriorities for the exchanges of meaning are established; the strategies of inclusion and exclusion, the rhetorical devices, the conditions of possibility of any text or system of engagement. To a large extent, this is achieved by the contemporary art movement, in its analysis of the social space of aesthetic content through the institutional, historical, and philosophical discourses that frame, enunciate, and transmit this content. Politics of representation as a work of art, an agent in the upholding of a power system, and of the strategies of inclusion/exclusion, that tries to operate an ideological dislocation of normative formulations and institutional rules that likewise entails a disbelief in the discourses on origins, and in the analyses of fundamental principles or conceptual beginnings.

In this manner, today's skeptical condition of art commonly generates a continuous critique of representation that Jameson, for one, calls homeopathic, and which in his judgement, is the political aesthetic that is most suitably postmodern. This critique acts precisely from the interior, as a parasite, so as to mine the authorized discourses, the rigid order of the host. Ultimate reasons, religious beliefs, the judgments of truth and on being, as well as natural referents, here lose their own naturalness. The postmodern exigency, the age of suspicion, is disillusioned with the systems and positive values that it contemplates as the result of ideological positions, when they are

not simply linguistic operations resulting from the constitutive instability attributable to language. Therefore, the current artistic reflection unfurls in an endless exegesis and recollection of earlier texts, and in a re-accommodation, disarticulation, dismantling, interference, and deconstruction of ideas that have already taken form in an aim towards systematization. This is the specific terrain of its practice, a field of readers and interpreters, of covetous scrutinizers who endure their secondary task with patient pride. A relationship of appropriation that is always dependent on another text, and yet, in turn, also always differs from the earlier text, and consequently generates first an effect of heterogeneity, as if its own text propitiated a self-destruction from within which negates its own statute as an organic unity.

On the other hand, contemporary art seems precisely to have taken on the cultural industry's ideological neutralization of the different formal radicalisms of the avant-garde, and has been able to dissolve even the most extremely anti-artistic attitudes. In its critical assumptions, contemporary art has had to rise above the field of experts, or the autonomous spheres of culture as well as mere formal analyses, in favor of drawing a territory of relationships where the social affiliations of cultural discourses can also be viewed. In this critical sense, contemporary art is without a doubt indebted to a characteristically modern conscience and desire: the questioning of the present and the reintegration of art and life. This is why contemporary art should really be seen as a revision of its postulates. Undoubtedly, when modern art occupied a preeminent place in the design of the *Enlightenment's* program of civilization, and along with it, modernity's program, it held that place by clearly putting at stake the exercise of its original vocation as utopia, in the belligerent form of the avant-garde. The avant-garde was prophetic, engaged in the future and in

emancipation; in addition to promoting linguistic innovations and the critique of art institutions, the avant-garde put itself forth as a moral, social, and political guide. One of the central themes of the avant-garde's assault was the critique of the bourgeois institution of art, which had converted art into pleasing merchandise practically on the margins of any connection to reality. A general strategy was thus defined early on, using a novel language in order to draw attention to the rupturable content, and conditioning the spectator to take part in the commitment to renovate a culture that it wanted to reintegrate into life. It is worth remembering here that today's art lives off of the linguistic legacy of the avant-gardes, both the more rationalist ones and those of a *deconstructive* ilk – *Dada* or *Surrealism*. However, now, we find this legacy free of any whim of progress or hope of utopia and seeking refuge, in instances where art has a clearly political or vindicative content, either in the protest voiced from the parameters of specific communities (what Robert Hughes has called the *culture of complaint*) or in a more analytical positioning, which falls into the critique of representation already mentioned.

In the past few years, however, it is clear that a spirit of critical reconstruction has been extended for the design of an *other modernity*. It may be of a less universalist bent, but is instead more attentive to what is real in the assumption of the contingency of cultural codes, and by operating beyond any aesthetic self-referencing, activating alternative uses of information mechanisms, and the processing of representation proper to the cultural industry or to the culture of the masses. It is this spirit which has brought depth to that aspect of art as social practice, and as a critical exercise in the configuration of (an)other story/stories or memory/memories, the place for the doing and undoing of the signified and of values (not eternally established and stabilized). This *second postmodernism*, which Hal Foster has called *postmodernism of resistance*,⁷ is in a dimension

that manifests itself from *difference* and clearly with a formal *anti-aesthetic* intent. It is profoundly sensitive to the idea of the interference between culture and politics. It bestows on the artist a new role as a subject immersed in the complex and changing events of the real and its fabric of representation, a role that is all the more necessary when, as Frederic Jameson has stated, the level of abstraction that financial capital has reached, and which as a last resort underpins and sustains cultural logic and postmodernism itself, has never been greater. The most reasonable thing to do seems to be to try to elaborate cognitive maps of the same social restructuralization that capitalism as a global system has produced, and whose deep paths are not easily seen, without giving into thinking naïvely of the new forms of communication as precursors of a technological and technocratic utopia. This is not far off from Habermas who, whilst clamoring against the "false programs of the negation" of modern culture, proposes a new link between modernity and daily praxis, whose free interaction would need the company of a new society with different regulating institutions. Perhaps the aesthetic action might serve as a model for its attainment. For in the end, as Pessoa said, the effort to make life more real is what constitutes artistic practice.

Nevertheless, it is getting difficult to see the landscape, and even more difficult to see *around the landscape*, to feel oneself affected by it in the midst of generalized indifference and passivity, and at the same time to increase one's capacity for action and expression. Too often has contemporary art seen itself as doomed to the poetics of literalism that has done nothing more than deepen this nostalgia of presence, the very insignificance of its precarious and ridiculous events, there where meaning falls into stupidity, an overdose of terror, and the traumatic syncope of fear. Rather, we need to convert this desert into the joy of happening, to restore to time the flash of vertigo and the outrageous. To reinvent the real like someone who

raises a fundamental fiction, a supreme fiction, a new cartography where a sufficiently powerful imaginary can circulate.⁸ That is to say: to make of an event, however small, the most delicate thing in the world. Nevertheless, the contemporary artist too often does not seem to do much else than to reduce this potency to a sad, personal story, and to construct an ardent tale from a small drama. Times of sadness and hysteria. Too much histrionic *pathos*, too many private secrets, too much (self)condescension and victimism; and meanwhile, the human in contemporary conflict still cannot find forms, not even allegorical ones, to inhabit or from where to pronounce (himself/herself). Or, as Bruce Nauman has said on occasion: "My work comes out of being frustrated with the human condition, and about how people refuse to understand other people. And about how people can be cruel to each other." In this sense, Mario Merz's "cold" architecture has left strong marks of this constructive will in the face of that whole (pseudo) tragic pantomime of exaggerated agitation, all the while demonstrating the dislocation of the self who must accept his/her own perplexity, by responding to panic with a singular *bunkerization* bordering on the monumentalization of an archetypal space or original terrain that still reminds one of a ritual work of art, and the ancestral power of the totemic and the aboriginal. In a similar way, Tony Cragg has stated that in spite of its great variety, his work can be understood as a *complete landscape* with all its parts; says Cragg: "there's the urban world, architecture and so on, there's the organic world, there's the atmosphere, and there's the geological structure." A landscape where, even though the human body is often absent, the question of a subjectivity *in constant agony and tension* – that must recompose itself from fragments and waste – is recurrent in his shapes. In Tony Cragg and in Merz's work there is a similar inquiry into the elemental forms of life, which in Cragg's work sometimes reaches gigantic proportions (in this exhibition, see *Forminifera*, 1991), as if the

biological past were emerging as sovereign and critical of the present. In these cases (and also to a degree in the somber theater of Boltanski or the images of Nobuyoshi Araki), it seems as if the work was gestating or unleashing itself from an irreducible experience, of a decidedly atavistic tone and strangeness, very troubling and passionate, an experience whose singularity projects, most definitely, a lot of *matter* for the fable.⁹ As Cragg has stated in one of his texts (*Budgets*, 1986), sensation, for example, should irrupt in the same measure as when a walk through the city at night and the howl of wolves come into wrenching, and inhospitable, contact. A sensation that must impose its potency above the fabric of "second-hand" images, and beyond all types of easy metabolizations of vulnerability and fear that are characteristic of our society. The urge for survival is then rooted in the radical intensity of immediate perception and experience, which is even capable of incorporating the detritus left along the way by civilization. Writing for the 1982 Documenta, Cragg states: "Always a choice of second-hand images. Reality can hardly keep up with its marketing image. The need to know both objectively and subjectively more about the subtle fragile relationships between us, objects, images, and essential natural processes and conditions, is becoming critical. It is very important to have first-order experiences – seeing, touching, smelling, hearing – with objects/images and to let that experience register." There are those who find such longing doubtful, like Luc Tuymans, who turns precisely this impotence into the motor of his poetics: "There is no original image, every image is incomplete, the result of another... Reality is never attained." Of course, the problem is not easy to solve, to the extent that, as Slavoj Žižek as pointed out, contemporary technological mediation not only has the capacity to make us confuse fiction with reality, but also essentially to saturate the void that is necessary in order to implant any symbolic fiction.¹⁰ And, as we know, it is only when the

course of meaning is suspended that meaning can exist (J. L. Nancy). Or as Deleuze once wrote, "It's not a problem of getting people to express themselves [rather they will be forced to do so]. What a relief to have nothing to say, the right to say nothing, because only then is there a chance of framing the rare, and ever rarer, thing that might be worth saying. What currently invades us is not a block in communication, rather one of declarations without meaning."¹¹ What hinders communication is, well, communicability itself, which has become autonomous, and which circles high above and is absolved of all mediation and finality.

Nevertheless, there is an unquestionable dimension of creativity as *differential*. Without going any further, as a continuous projection of a specific intensity not yet expressed; of signs whose expression is still not codified or registered by the regulatory schemes in use. To make art, to create these sign differentials, is to free oneself of this impoverished and normative articulation of expression. Therefore, from a rupture that can only be, in principle, individual and radically concrete, a mouth and gestures that are separated from this role as a justification of presences and of (and from) the present, opens a space in our way of representing the world and, instead of trying to justify it, begins to allow its fluencies and unlimited becomings. Nowadays, image has been converted into the configuring and constitutive element of appearance. The world is no more, only image. As Giorgio Agamben has pointed out, the power of Nations is not founded on the legitimate monopoly of violence, but fundamentally on the control of appearances. In short, it is about trying to assume our very *communicability*. Capitalism, the process that today dominates world history, no longer aims only toward the expropriation of productive activity, "but also, and principally, toward the alienation of language itself, the very linguistic and communicative nature of humans" (Agamben).¹² This said, the location of resistance, or perhaps the locations (as there

are possibly multiple centers of resistance), is what we can call the *problem of transparency*. The cultural industry always tries to assume appearance in its totality. The industry's ideal is the modern one of *absolute transparency*. A complete revelation of its world modality, a total exposure of its codes, able to eradicate all possible alternatives. Able to speak in our place, able to guard the very possibility, for example, of having a secret. Here again we encounter the total expropriation of our language. The resolve of economic power is that there be only one language, the language of image-consumption, and hence that there be also only one passion: consumerism. In this language, everything must be present, and likewise, communicable and desirable, consumable. As a result, there can be no absences, emptiness, or ruptures.

Thus, we are no doubt witnessing a complete empowering of the concrete sense of sight. What is wanted is to impose ways of seeing, what happens is a total *deformation* of sight; what is achieved, in the end, is that we occupy our forms of exposing ourselves and our appearances. This empowering is an invasion, albeit no longer an obscenely violent one, as with modern totalitarianisms, but one that nonetheless is perhaps just as totalitarian, in the sense that it wants to occupy us completely (even our very unconsciousness, still the wilderness of our psyche). What's more, this occupation of sight seeks refuge in seduction, which always tries to please us through fast consumption, and fast hold. Today, as never before, there are repercussions of visual influences in our mental space.

But art, in an almost ontological sense, is an exercise that, at the same time, shares in the intimate and the public, in interiority and exteriority. The aesthetic object leads interiority outwards, and at the same time, in a kind of folding unto itself, it directs the artist's gaze upon himself/herself, irreparably

interiorizing this exterior. The frontier between *inside* and *outside* certainly is ambiguous and difficult to trace in the area of aesthetics. This is precisely what we call *expressivity*: the goal of every expression is to interiorize ourselves in the exterior of ourselves, the same way that the action of seeing interiorizes what nevertheless is always exterior to us.¹³ However, all points indicate that in our contemporaneity only one of these capacities interests us: the capacity to convert every interior into pure exterior. To make public every interiority, with the quite obvious objective of provoking its articulation through its own mechanisms of simulation. In this way all interiorities are expropriated in a conventional language attached to the visual servitude that it propitiates. In reality, this power reduces everything to a *communication market*. By discrediting the hard thickness of expressivity, by making a *tabula rasa* of the capacity that art has to interiorize us, that is to say, to question and *deteritorialize* us in our exterior by means of artistic signs, it manipulates a visual expression that is sustained only through the massive sale of vulgar and empty images.

It's about time, then, that we start defending the site of what we will call an irreducible impropriety, which also necessarily implies a questioning of our established ways of thinking and acting. This would bring about the search for an expression that opens new territories, new vanishing lines for thinking that exists only as long as it does not petrify, and does not become objectified in slogans and precepts. That is to say, in proprieties, but instead that happens by breaking all determinations, by jumping between areas and by raising questions. This is the context for Bruce Nauman's well-known statement that what is interesting about making art is precisely that *there is no method*. The epistemological unspeakableness of art allows it to continually plough new paths, to open new directions and *distopias* beyond all logical or harmonious determination of language. Surely,

what an individual is lies precisely in this restlessness in the midst of his/her appearances. What is never given to us, what should never be given to us, is that which is always behind our appearances or representations, the way in which we decide to interiorize ourselves in our own exterior. This task involves, according to Agamben, "elevating appearance to appearance itself."

Similarly, to the extent that we are pure communicability, we all have an unshaped depth that continually undoes and redoes us, that threatens us, that questions us, and makes us signs to act without precepts or foresight. This depth is nothing more than the opening, the very expressivity that we must be able to expose without complacency, reductions, or fear. What usually ruins this attitude, according to Bataille, comes from the preoccupation that the feeble creator has to be useful, to continually perform a task of re-adaptation and re-composition. Each one of us, when we express our signs, penetrate into this depth and try to make these singularities our own. But this is what is not possible: to appropriate this intimacy from the outside. We can only reach it as disappropriation to the extent that it exposes us, runs through, and takes us out of our certainties. In this task it is not possible to aspire to a final recomposed state, because "aesthetic experience is directed towards keeping the disorientation alive."¹⁴

To expose is therefore to expose (oneself), so the very simple impropriety to which we belong can be apprehended, to walk through this depth, and through the disquieting potency that is a true point of indifference with respect to all my belongings, with respect to all that is my own and to all that is in common, to what is interior and to what is exterior. Art is a dimension of man in which this is manifested; there is an equivalent in Agamben's definition of the face: "it is the threshold of dis-appropriation and

dis-identification of all modes and qualities, and only there are they purely communicable." Only in this way, by means of these particular signs, can my outwardness reach the most intense intimacy, and I find an exteriority that makes up my interior and an interiority that I express on the outside.

Creating is a means of distancing ourselves from the codified and registered word. From dead language. At a time when money has penetrated so deeply into language, and into communicability itself, not accidentally, but in a constitutive manner, it is necessary to break away from this word, to break the merchandise-language continuity. Perhaps, then, the important thing will be, as Deleuze has suggested, vacuoles of communication, switches to escape control. Creating, after all, has always been something different than communicating.

Alberto Ruiz de Samaniego
Professor of Art Theory and Aesthetics,
University of Vigo

- 1 Cfr. Jean Baudrillard, *Power Inferno* (Madrid: Ed. Arena, 2003), p. 9.
- 2 The problem lies in the fact that when "'circling around one's self' like one's own sun, this autonomous self finds in him something 'more than himself', a strange body at the very center of the self. The Lacanian neologism of *extimité* designates this stranger in the midst of intimacy. Precisely due to this circling around one's self, the self circles around something that is 'inside of the self rather than the self', the traumatic nucleus that the self enjoys and that Lacan names in German *Das Ding* (The Thing)." (Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* [Buenos Aires: Ed. Paidós, 2000], p. 276). Nothing comes closer than Nauman's *Clown Torture* and its peculiar rotation of appendages, objects and heads, displaying an endless theater of cruelty.
- 3 For example, the video-piece *Violin tuned D E A D* dramatizes the characteristic amalgam of fear and violence often found at work in Nauman's poetics, in this case intensified by the nerve-racking combination of sound and image.

- 4 See Michel Houellebecq, *El mundo como supermercado* (Barcelona: Ed. Anagrama, 2000), p. 57.
- 5 See Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Ed. Pre-textos, 1999).
- 6 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press), p. 293.
- 7 See Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).
- 8 "Any process that tends to make bearable what is not is called imaginary. Desire is unbearable. To give oneself courage to bear the unbearable is imaginary." Jean-François Lyotard, "El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura," in *Pensar-Componer / Construir - Habitar* (San Sebastián: Ed. Arteleku, 1994), p. 36.
- 9 On this, see Giorgio Agamben, "Idea de la materia," in *Idea de la prosa* (Barcelona: Ed. Península, 1989), p. 21.
- 10 See Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality (Wo Es War)* (London/New York: Verso, 1994), p. 75.
- 11 Gilles Deleuze, "Mediadores," in Jonathan Crary and Sanford Kwinter (eds.), *Incorporaciones* (Madrid: Cátedra, 1996), p. 247. Along these lines, and following Heidegger, Vattimo states that the metaphysical world is characterized by the dictatorship of "publicity," not in the sense of *advertising*, but in the sense of "being public," that is, an inauthentic existence. (See Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger* [Barcelona: Ed. Gedisa, 1986.]
- 12 See Giorgio Agamben, *The Coming Community* (University of Minnesota Press, 2001).
- 13 See Bernard Noël, *La castración mental* (Madrid: Huerga y Fierro, 1998).
- 14 Gianni Vattimo, *The Transparent Society* (Cambridge: Polity Press), p. 51.

NOBUYOSHI ARAKI

Untitled (from the *Tokyo Novelle* series), 1995
 Black-and-white photographs
 5 prints: 143 x 107.5 cm, 48 prints: 35.5 x 43 cm (without frames)
 Acq. no. 1996/13/1-53

The motifs from this series stem almost entirely from Araki's world in Tokyo: corners, streets, urban landscapes, beverage dispensers, the sky over Tokyo, portraits of its inhabitants, the lizards dragged in by Araki's cat Chiro, the balcony of his apartment, a still-life of wilted flowers, cemeteries, and, in particular, creatively bound female nudes. They are all depicted in the black-and-white prints of the *Tokyo Novelle* series, first exhibited in the Kunstmuseum Wolfsburg in 1995. The 53 works by Araki in the Wolfsburg collection are a representative selection of this wide-ranging series.

The title of the *Tokyo Novelle* series is programmatic. Araki, who wrote essays and short stories as a youth, and sometimes underscores his works with literary texts, goes about his daily photographic excursions through Tokyo's microcosms and macrocosm as a first-person narrator. He comprehends photography on the one hand as a kind of diary, "a record of things that happen from day to day."¹ On the other hand, however, a photograph is "a story and the camera is a story and the episode depicted in a photograph is a story. It does not matter if it is a single photograph or a sequence of photographs, one always starts with a story."²

Public and private, casual snapshots and staged images, pictures of the streets and of realized sexual fantasies – the latter photographed in studios, private spaces, and bordellos rented especially for the occasion – reveal a concise and, for Western viewers, often perplexing kaleidoscope of diverse impressions. These pictures are so tightly intertwined with one another that they form a synthesis in which the relationship between social and private or intimate spheres is brought together under extreme tension. In the end, they form an allegory of life in which death is inherent. As the author Nobuhiko Kobayashi wrote, Araki

approaches Tokyo with his camera in the same way he approaches his nude models.

The bondage methods that Araki shows in his works, and which date back to the Edo period (1613-1868), are among his most controversial motifs. In terms of photography's requirements, they have a double meaning. By tying up the body and extremities, movement and life come to a standstill. It becomes a metaphor for the freezing of a moment, for the stoppage of time, comparable to what happens when taking a photograph: "If you restrain something that moves, it is like a kind of death. The camera and the photographic image always conjure up death. And I also think about death while taking photographs, as you can see in the pictures themselves. That is perhaps an Oriental idea, a Buddhist idea. For me, photography is an act in which my 'ego' comes to the fore by means of the object. Photography has been associated with death from the very beginning. Reality is colored, but early photography decolorized reality. Color is life, black-and-white is death. A ghost was hidden in the invention of photography."³

- 1 Nobuyoshi Araki in *Nobuyoshi Araki-Larry Clark-Thomas Struth-Christopher Williams* (Basel: Kunsthalle Basel, 1996), p. 55, exh. cat.
- 2 Nobuyoshi Araki in *Is* (December 1988), cited in Michael Wetzel, "Jenseits des Lustprinzips. Neues von Araki," *Camera Austria* 62/63 (1997), pp. 145-147.
- 3 Nobuyoshi Araki in *Nobuyoshi Araki-Larry Clark-Thomas Struth-Christopher Williams* (Basel: Kunsthalle Basel, 1996), p. 52, exh. cat.

RICHARD BILLINGHAM

Untitled, 1994
 SFA4 color photograph on aluminum
 105 x 158 cm
 Ex. 5/5
 Acq. no. 1998/05

Along with other children of the "Thatcher Generation" – like Damien Hirst, Gary Hume,

Douglas Gordon, Sarah Lucas, and Paul Graham – Richard Billingham is one of the best-known representatives of *Young British Art* (YBA). His autobiographical photographs, which he began taking in black and white in 1989, concentrate mainly on his own family. They were initially intended to serve as models for paintings made during his art studies. It was only later, during his student years, that he publicly identified the figures portrayed and produced large-format prints that quickly won international recognition. The photographs depict Billingham's father Raymond, an unemployed alcoholic, his mother Elizabeth (Liz), his brother Jason, as well as the family's two dogs and cats.

Billingham's works are untitled. This photograph shows his parents in their living room: Ray sits on a lounge chair with fresh scratches on his face, Liz stands next to him wearing a sleeveless dress that reveals the many tattoos on her arms. Holding a wineglass and a cigarette in her left hand, she addresses her husband. There is no eye contact between them. One of their two dogs reclines on the sofa seen in the background at right. The walls and the furniture surfaces are covered with colorful souvenirs and various knick-knacks.

"My parents were not at all interested in what I did. They don't how to be interested in anything. They don't give advice. Mum reads TV magazines and comics and Dad used to study the football results in the newspaper, but that was long ago. They don't know that drawings can be successful or not successful and that books can also be exciting. Mum and Dad are never in a bad mood. That's because they are also never in a good mood."¹

Billingham named one of his family videos *Fishtank*. This was because of his father's habit of watching and feeding the fish in the aquarium. Billingham saw this as a metaphor for his relationship with his family, which he compared

to the fish in the aquarium: "But everybody watches fish in a tank, don't they? And you could say my family are like that."²

¹ *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 (June 21, 1995), p. 18.

² Richard Billingham quoted in Michael Tarantino, "Richard Billingham: a short, by no means exhaustive, glossary," in *Richard Billingham* (Birmingham: Ikon Gallery, 2000), p. 84, exh. cat.

RICHARD BILLINGHAM

Untitled, 1995
SFA4 color photograph on aluminum
50 x 75 cm
Ex. 6/10
Acq. no. 1998/02

Richard Billingham's mother, Elizabeth, is shown here at the age of 45 in an *en face* close-up. She is wearing a floral-patterned dress and a necklace with a coin-sized pendant containing the hologram image of a cross. A large number of miniature masks hang on the dark-green striped wallpaper behind her.

"I was ashamed of my parents. They simply did not act like other people. We went to the supermarket and Mum said: 'Warm here, isn't it?' I couldn't really speak until I was six or seven years old simply because no one spoke to me. I remember that the television was on. I remember Lego on the carpet. My mother stirred the pots, there was always enough to eat."¹

"Mum still has a sense for decorative things. Sometimes, she puts flowers in the window. She has the names Raymond and Jason tattooed in flourished letters on her body. She has a collection of wax figurines."²

¹ *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 (June 21, 1995), p. 15.

² *Ibid*, p. 18.

RICHARD BILLINGHAM

Untitled, 1994
SFA4 color photograph on aluminum
50 x 75 cm
Ex. 8/10
Acq. no. 1998/03

Art critics have acknowledged Richard Billingham's talents as an extraordinary storyteller.¹ In an interview, he described the circumstances surrounding his upbringing.

My parent's apartment house lies just beyond Birmingham's city limits. [...] It looks pretty shitty out there, honestly. Three apartment houses. The kids walk around frustrated all day and smoke pot. That's the kind of neighborhood it is. Everyone is unemployed. If you have a job, you don't live in our neighborhood. If you find a job, you see to it that you get away. On the other hand, nobody who had hopes of ever finding a job moved there. Only the ones without work come. The apartment house takes them all in. The people out there call the neighborhood the Black Country, probably because we've been an industrial area for a century: the chimneys emit all that dirt into the skies although nobody has put coal on the fire for a long time. The man down at the ovens was laid off. By the way, my parent's house doesn't look nearly as nice as it does in the photos. The apartment has an anteroom. A kitchen. A relatively large sitting room. A bedroom. A bathroom. A room in which my parents stack their garbage, boxes with comic books, old television sets, and somewhere in there Mum's wedding dress. It is not an apartment that has to look ugly. My parents made it what it is today.²

The helpless father sits on the floor, wedged in between the door and the toilet, supporting himself by leaning on the broken toilet seat with his left arm.

Dad is getting weaker and weaker. He has a bad leg that gets worse every day. He can

still walk but sometimes he forgets that walking means putting one foot in front of the other: One leg is sick and the other is dead. It's totally useless. Now Dad is starting to have back problems too. He's getting worse every day. [...] Dad doesn't drink homebrewed beer any more. His friend doesn't have the strength to press the alcohol through the distiller filter anymore. Dad gets his stuff pretty cheap, leftovers from the petrol station that sells more beer than gasoline. He drinks the 2-liter bottles from Whitesiders, enormous things with eight percent alcohol. He needs about one-and-a-half bottles a day. I don't think that that's really a lot, but he also needs two packs of cigarettes a day. That really knocks over an old man who is 64 years old. How did I find out that my Dad is an old drunkard? I was about ten years old when my older brother brought home a joke questioner from a magazine. The solution was even stupider than the questions. It was: If you answer more than four of these questions correctly, you are an alcoholic. Well, Dad knew all ten.³

¹ Among them Gilda Williams, "Richard Billingham," *Art Monthly* 199 (September 1996), p. 32.

² *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 (June 21, 1995), p. 14.

³ *Ibid*, pp. 10, 18.

RICHARD BILLINGHAM

Untitled, 1994
SFA4 color photograph on aluminum
80 x 120 cm
Ex. 5/7
Acq. no. 1998/01

The photograph shows Ray, the artist's father, in profile looking to his right. He holds a glass of beer in his outstretched right hand. He has just taken a drink from the glass, to which he devotes his entire attention. On the left edge of the photograph, partially covered by the beer glass, one can see binoculars atop on an old-fashioned

radio. Two portrait photographs, one in a gold frame and another in a small frame, hang above it on the bluish-white wall. Another wall, covered in floral wallpaper, is just visible at the right edge of the photograph behind Ray's chair. A narrow transparent strip at the left edge of the photograph reflects the pattern of this wallpaper and is probably the result of a double exposure. The camera flash is responsible for the bright area at the center of the image, on an empty section of the wall.

My father had no interests, he was not interested in anything. That's what I do not understand: everybody has something, even Mum, even if it's some useless junk like a bouquet of flowers or a home-baked cake. But my father? He doesn't have anything like that. He doesn't have anything. Dad has a cardboard box in which he kept his teeth. He won't put them in his mouth. He thinks that with teeth he looked like a horse. Dad doesn't have a favorite jacket or a pair of gym shoes that he prefers over others. He has maybe three jackets and all of them are the same to him. He wears what's lying around. He sits there and watches the pictures on television. He doesn't know that pictures can tell stories.¹

¹ *Süddeutsche Zeitung-Magazin* 25 (June 21, 1995), p. 19.

CHRISTIAN BOLTANSKI

Shadow Theater (Théâtre d'Ombre), 1984

Installation: tin, metal racks, spotlights, fan

Variable measurements (minimum: 400 x 300 cm)

Acq. no. 2001/08

Gift of the "Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.," 2001

Since the late 1960s, Christian Boltanski has concerned himself with the phenomenon of life's constant transformations. He sees himself as an artist of the transitory. By asking questions about life in his art, Boltanski also questions death. Regarding

death, he is interested in the disappearance of people and the transformation of individuals into something nameless. Aside from the countless found photographs, like the ones Boltanski culled together in installations such as *Human* (Menschlich, 1994), it is especially the shadow-picture series *Shadows* (Ombres, since 1984) that intensively reflect upon the other side of life.

In the present work, one of his first shadow pieces, the viewer peers through a window-sized opening into a dark room. In it, shadows move about on the walls. There are heads, skulls, skeletons holding scythes or a cross, ghosts, a flying harpy, and the angel of death, who also swings a scythe. All of these motifs appear repeatedly as shadows on the wall. They overlap each other and move restlessly back and forth. A delicate metal rack is visible above the floor of this artificial cave. Small, tin figures hang from it in accordance with the shadow figures. A fan causes them to move about and a few simple spotlights project the images onto the wall.

In this small theater with its machinery that the visitor cannot touch, Boltanski refers to the tradition of the dance of death. No other representation of death influenced the artistic manifestation of this theme so completely as the dance of death, not least through its personification by the skeleton. The portrayal of death and ghosts took on a new quality with the mediatization of the dance of death as well as of ghosts through the use of the *Laterna Magica* during the seventeenth century as exemplified by Athanasius Kircher. But it is not only the aspect of a threatened loss of life demonstrated here in the tradition of church canonizations, but also its very opposite: "I am the marionette-maker, who, like God, also tries to give life. I hold the strings of my little theater in my hands" (Christian Boltanski). Boltanski's images are

primal and set recollections in motion. These are often associated with images stemming from our earliest childhood and they provide everyone with the chance to discover and tell their own story.

TONY CRAGG

Palette, 1982

Painted wood, plastic, carpet, laminated wood, paper

236 x 310 cm

Acq. no. 1999/07

Tony Cragg is one of the most important representatives of the so-called New British Sculpture. He developed three distinct groups of works during the 1980s, each of which can be understood in their own way as a kind of social critique. Characteristic of the first group of works is the found object. This often encompassed "civilization junk" made of plastic that was washed ashore: bottles, toys, and lids, for example, which Cragg arranged in new contexts. Placed on the floor or installed on the wall, the objects are given a new identity when converted into the ingredients for geometric or figurative collages.

The wall piece *Palette* (1982) has a special place within this first group of works. On the material side, the "civilization junk" typical of Cragg's early collages is represented here by a paint-bucket lid, driftwood of various dimensions and finishes, a kitchen-cabinet door, and the remnants of a long-playing record, as well as (figurative) shadows and contours that serve as formative elements. The objects affixed to the wall outside the delineated oversized palette are painted white. Inside the palette, however, they retain their "natural" characteristics. Within this context the objects form a "picture" of an environment. Although they have lost their original contexts and functions, they nevertheless still refer back to their origins

and construct the palette with which Cragg "paints" this environment. The materiality, colors, and forms of these relics of civilization are ironically transformed via the palette motif – symbol of a traditional artistic technique – into a new contextual affiliation without forcing the objects to give up their original identity. They are programmatic of Cragg's early works insofar as they represent more than just a purely archaeological investigation of our consumer-oriented industrial society.

TONY CRAGG

Forminifera, 1991

Plaster, six parts with steel pedestals

178 x 218 x 244 cm (total size)

Acq. no. 1994/02

The six plaster objects that make up the sculpture *Forminifera*, some of which are placed on metal stands, appear foreign but are nevertheless somehow familiar. To be sure, they remind us at first sight of enlarged utensils that one might find in a chemistry laboratory. Their dimensions as well as their vulnerable and porous materiality, however, seem to indicate that these objects are unfit for any useful purpose. The countless holes underscore the fragility of the objects, giving them – in spite of their size – a certain lightness. In addition, even the identification of the objects is not immediately clear. Aside from the laboratory vessels, one could just as easily associate the forms with corals and other biomorphic forms. This is also where the title has its origins, a reference to foraminifers, a genus of ocean organisms, that clearly expresses the biological component inherent in Tony Cragg's oeuvre.

Foraminifers are an order of marine index fossils with porous calcareous shells ranging

in size from about 20 mm to over 10 cm. They are considered evolution's earliest organic mineral structures and either live on the ocean floor or float at great depths. In petrified form (globigerina chalk), the shell deposits of deceased members of the globigerina subgenus cover approximately 35% of the ocean floor. Curved forms are characteristic of the objects in Cragg's Foraminifer works, whereby their structures range from shell-shaped, as well as inturned and outturned pot- and tub-shaped forms, to narrow funnel-shaped structures. Cragg expands here upon a theme he began working on in *Instinctive Reactions* (1987): the vessel as a metaphor for organ, interior and exterior as the suspense-creating perimeters for the progression of surfaces, membranes that open and close. In this way, Cragg permits the viewer to take part in an on-going process: the development of form.

Cragg's earliest works in the *Forminifera* complex were made by first pouring liquid plaster into plastic bottles, which he then removed after the plaster hardened. Afterwards, he bored holes into the plaster and finally sandblasted it. However, the procedure meant that Cragg remained dependent on the found mold. In contrast to these, the *Forminifera* in Wolfsburg are developed forms covered by a thick web of holes bored down to the cores but yet retain a smooth surface. The weightlessness of the forms, which makes us forget the actual weight of the individual sculptures, are underscored by the iron pedestals that Cragg utilizes here for the first time.

In variants of the *Forminifera* sculptures made since 1988, Cragg succeeded in merging two areas of interest: biological nature and scientific technology. By enlarging the forms of laboratory vessels many fold and making reference to the biomorphic (and fragile) vascular wall structures of almost invisible index fossils, he creates a metaphor for the junction between nature and man's willingness to change as well the far-reaching consequences of this readiness.

JAN DIBBETS

Big Panorama Amsterdam Park

(Big Panorama Amsterdamse Bos), 1971

Color photographs on aluminum, 45 x 500 cm

Color and black-and-white photographs and pencil on paper
75 x 100 cm

Acq. no. 1994/13

At the same time that Stanley Broun began his investigations of measures and distances, and Gilbert & George the exploration of their immediate environment, Jan Dibbets took up a decades-long analysis of questions considered central to painting's traditional role. Namely, how to make the chronological passage of time and the omnipresence of space visible and ascertainable solely by means of the image? To deal with this question Dibbets revived the long-obsolete pictorial form of the panorama. Continuing an earlier artistic strategy, he approached it by means of the camera.

Big Panorama Amsterdam Park is made up of a drawing and three rows of landscape panoramas formed by twelve photographs each. As indicated by the accompanying text, the motif is a circular formation in the Amsterdam forest, characterized as an open area. The position of the camera is marked in the right rectangle by twelve numbered camera angles of 30° each.

The described (re)construction of that which is seen by the camera on location influences our perception of the motif. The initial impression formed by the panorama is only that of a narrow band of landscape, what we might see from a moving train. The image seems to be of a section of landscape with an arbitrary beginning and end. Only by examining the drawing and using our imagination do we recognize the real topographical configuration. In addition, the two distinct arrangements of the photographs create a different impression of the place, even though it is still the same landscape. This, however, is only made clear by the drawing and the numbering of the individual photographs. Finally, the individual photographs are arranged in such a way that they form a strip

of landscape that allows us to simultaneously grasp a geographical formation that, in reality, could only be seen if we turned 180°. The successive perception of the topographical situation is thus replaced by a simultaneous view. In this way, *Big Panorama* reflects on the etymological meaning of the word "panorama" as a "total view" as well as the original term of the circular painting in the French usage: *la nature à coup de l'oeil*. The view of the entire surrounding is only possible by means of a construction, i.e. through a schematic stringing together of strictly calculated, separate views by means of the camera. Dibbets reflects on the artificiality of the constructed view. The viewer comes to the realization that his view is identical to what is seen through the camera's viewfinder. Its apparent objectiveness turns out to be a trap. Herein lies the essential difference between the circular panorama constructions of the nineteenth century and their electronic successors, which are devoted to the creation of time and spatial illusions.

PETER FISCHLI / DAVID WEISS

The Way Things Go (Der Lauf der Dinge), 1987
Video, DVD (original version 16mm)
Color, sound (30 min.)
Acq. no. 2004/42

"Balance is at its most wonderful just before it falls apart," is the subtitle of the *Quiet Afternoon* (Stiller Nachmittag) series, 1985-86, by Fischli/Weiss. In *The Way Things Go*, which was first shown at Documenta 8 in Kassel, Germany, the viewer is caught up in a mesmerizing chain reaction. The work can be considered the consequential next step after that earlier series of humorous examinations of balance. Here, a seemingly endless series of meticulously combined and arranged objects and liquids are converted, with the help of tiny impulses, into well-calculated chaos.

The film contains only about a half-dozen cuts. It begins with a bulging black plastic bag hanging from a string twisted around a pole. In accordance with the laws of physics, it revolves around its own axis in the opposite direction when released. It circles above an automobile tire standing upright on a slightly inclined wooden plank. Revolving as it does, the black bag gently makes first contact with the tire, then more intensely a second and third time. The tire finally starts to roll – slowly at first and then it picks up speed – down the plank until it crashes into a wooden board that flips over and pushes the tire towards a ladder on an inclined plane laden with weights. The ladder slides slowly but surely towards a water bottle, knocking it over, causing the next reaction. These occurrences, involving everyday found objects, are capable of capturing our attention so completely that the viewer loses all sense of time, especially since the location of the scene is also completely ambiguous. The occurrences are accompanied by all kinds of bubbling, hissing, and whizzing sounds. Precision and chaos join forces to form a humorous alliance that also has its serious side.

This is naturally also about guilt and innocence. An object is guilty if it doesn't go further and also guilty if it goes further. There is one explicit CORRECT in our attempts; that is, when it works, when the rack collapses. There is also something BEAUTIFUL and above all CORRECT; that is, when it just makes it or when the rack collapses the way we want it to, namely slowly and intricately, then it collapses beautifully. Aesthetics are spread on function like butter on bread: thin and even. It is wrong if the thing starts by itself and wrong if it does not start at all. The area of CORRECT (or what the moral theology considers good) is incredibly narrow for us. GOOD and EVIL are often very close together, for

example, when the candle on the swing ignites a fuse. The candle and the swing are both rather good because they are sweet and childlike. The fuse is evil because you do not use it for anything harmless. Or seen in another way, for us, every object is good if it works because it liberates the next object, gives it the chance to flourish.¹

There are no dogmas in the work of Fischli/Weiss. That is also true of their reception: "Our works are invitations, provocations. The audience can choose for itself what it wants to do with it."²

1 Fischli/Weiss in *Documenta 8* (Kassel, 1987), pp. 72ff, exh. cat.

2 Fischli/Weiss quoted in Lorette Coen, "Der Bär und die Maus," in Patrick Frey (ed.), *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss* (Munich/Düsseldorf, 1990), p. 236.

PETER FISCHLI / DAVID WEISS

Canal Video (Kanal-Video), 1992
Video installation (60 min. looped projection)
Ex. 5/12
Acq. no. 1997/14
Gift of the artist

Five years after creating the video *The Way Things Go* (Der Lauf der Dinge, 1987), which greatly influenced the reception of their work, Peter Fischli and David Weiss made *Canal Video*, their most exhibited work.

Canal Video is a montage of video material filmed by automatic cameras during inspection tours of Zurich's canalization. The normally unseen work of the city employees was a subject previously treated by Fischli/Weiss in *Kanalarbeiter* (1987), made of molded rubber (Beracryl). "Working in the Dark" was the ambiguous title of their exhibitions in Zurich (1996) and Wolfsburg (1998), where *Canal*

Video, among other works, "enlightened" visitors. For *Canal Video*, Fischli/Weiss chose only film material depicting forward linear movement through the tunnel, leaving out all curves, intersections, and other visual elements that might disrupt the appearance of an endless journey.

As opposed to *The Way Things Go*, which comprises a chain reaction of physical actions and seemingly comical experiments with water, fire, air, and earth that produce surprising results and remains exciting until the very end, nothing happens in *Canal Video*. Only a few frightened rats cross the camera's path during the hours-long trip through Zurich's "underworld."

Occasionally, the camera captures light that illuminates the dark tunnel, making the structure of the walls visible. This changes and even takes on various colors. *Canal Video* thus not only becomes an ironic portrait of the mountainous paradise of Switzerland as a never-ending series of alpine highway tunnels,¹ but also becomes, in many senses, a trip into the unknown for the viewer. The "border between the profane and the exalted" is blurred; this trip into darkness becomes for both artists a "metaphor of their own artistic work."²

1 See Gilda Williams, "Fischli & Weiss. Serpentine Gallery," *Art Monthly* 198 (July-August 1996), p. 24.

2 Frank Frangenberg, "Fischli/Weiss. Arbeiten im Dunkeln," *Kunstforum International* 140 (April-June 1998), p. 370.

PETER FISCHLI / DAVID WEISS

Untitled (*Venice Biennale*), 1993-95
Video installation (96 hours of video film on Super VHS, 12 color monitors, 12 video players, 12 pedestals, water cooler, paper cups, chairs)
Variant 2/3
Variable measurements
Acq. no. 1996/08

In 1993, when Peter Fischli and David Weiss were commissioned to represent Switzerland at the XLVI

Venice Biennale, they decided to go about their task in a manner quite different from most of their other chosen colleagues. They decided to leave their studio and concentrate on the goings-on of the outside world. For the so-called *Venice Biennale*, Fischli/Weiss spent the next year and a half recording with a hand camera "what one does, when one makes art."¹ They meant this in two senses. On the one hand, they were referring to one's own free time and, on the other, what occupies others as they go about their daily business. Fischli/Weiss filtered 96 hours out of the 500 hours of film they recorded and presented them on twelve monitors at the 1995 Swiss pavilion in Venice.

Several dozen sequences ranging in length from twenty minutes to two hours fill an entire exhibition day without repetition. The film sequences depict what the artists saw and experienced down to the smallest and most inconsequential detail. There is no dramatic highpoint in a theatrical or cinematic sense of the term. Nevertheless, the selection of motifs is by no means arbitrary, just the opposite. In accordance with their dictum, "There is nothing more artistic than normalcy,"² the artists scrutinized the film material with great care. They finally chose only that material which seemed representative of what might be considered the most routine examples of "everyday life."

For their film, Fischli/Weiss had to decide which motif, movement, and sound to use. Considering that twelve monitors simultaneously show very diverse subjects, the viewer is forced into a very similar, but exaggerated, situation. For this reason, the artists have referred to their work as a "house with many windows."³ The viewing possibilities are equally complex. First, every decision in favor of one of the "windows" is, at the same time, a decision against eleven other windows. One monitor after another is viewed but in the viewer's perception the more intense the neighboring sequences the less that appears to be happening in the film currently being

watched. "Jumping" from one monitor to the other or even attempting to divide one's attention between two, three, or even four monitors (because of the positioning of the screens, it is almost impossible to see more than four at the same time) results from the latent fear that one might miss something. This loss of clarity propels us back to our own perception of everyday reality.

Venice Biennale marks a new phase in the work of Fischli/Weiss. In their earlier works, the two artists torpedoed well-worn behavior patterns and perceptions by letting things play out (in a prescribed way) via the use of the grotesque and absurd. In this work, the viewer recognizes how relative his own actions really are. In spite of, or perhaps because of, the large-scale offering, the viewer must be resigned to the fact that he/she did not get the chance to see everything, and maybe even missed something that might have been of great interest. Or they consciously do not allow themselves to be forced by the "economy of little time,"⁴ and just enjoy the banal routine of everyday life, and go to the water cooler, which is a part of the work, and refresh themselves. Just as in real life.

Titles of the film sequences shown:

I. Morning

Aglo Christmas trees
Suburban train
Operation Rat

I. Midday

Cement factory
Hagenholz
Göschen train station

I. Evening

At the dentist
Venice fashion
Kitchen restaurant gasworks
Kloten airport

II. Morning
At school
Veterinary clinic
Kitchen restaurant gasworks

II. Midday
Limmathaus techno party
Chübeli carving
Trax stone quarry

II. Evening
Everyday Zurich
Canalization workers
Sausage stand
Sonny
Erni

III. Morning
Egelsee fox
Wollschweine
Vereina tunnel F
First snow

III. Midday
Disco 94
Würenlos
Operation Parakeet
Wollschweine
Engros market

III. Evening
Stock car
Italian World Cup party
Techno highway exit
School New Year's Eve

IV. Morning
Hermitage
OVA wine press
In the Libero

IV. Midday
La Punt
Fire brigade

Fashion show
Skiing and sledding
Flugis in snow

IV. Midday
Tattoo
Alpabzug, Aglo
Gemsstock
Lauberhorn

V. Morning
Stock car
Techno party energy 94
Indoor stadium
Vereina 1
Suburban train

V. Midday
Egelsee autumn storm
Go-Cart
Squirrels New York
USA dogs in a boat
Bienlein Alsatia

V. Evening
Go-Cart
Motocross
Forch

VI. Morning
Auto racing Hallau
Djerba
Züsba

VI. Midday
At the dentist
Six-day race
Airplane to Paris
Speedy veterinary clinic

VI. Evening
Allotment
Steffi concert
World Cup Brazil

VII. Morning
Toni Milch
Stone Glacier
Bowl
Airodium

VII. Midday
Vereina W.
School New Year's Eve
Jungle party

VII. Evening
2nd snow thrower trip
Ibergeregg sunrise

VIII. Morning
Weisses Büsi
Ice hockey
Oerlikon velo race
Büsi in Venice
Kloten Airport

VIII. Midday
Experimental garden
Belly dance
Cats in Lavin
Alsatia

VIII. Evening
Blackout
Vereina W.

IX. Morning
In the Dam Wall F
Chlausen in Urnäsch

IX. Midday
Cheeses
Egelsee winter fox
Stucki hunters
Büsi Lavin

IX. Evening
Büsi feeding
School New Year's Eve
Long Island

X. Morning
Egelsee tree chopping
Stucki stable
Egelsee summer rain

X. Midday
Tour de Suisse
Everyday Zurich, Erni
Municipal kitchen
Kloten Airport

X. Evening
Summer Lavin
Rock quarry explosion

XI. Morning
2nd snow thrower drive
Motocross
Tank

XI. Midday
Frankfurt airport
Alps Lavinouz
Vehschau
Dogs in Berg am Irchel

XI. Evening
Autumn idyll
Holzen Urnäsch

XII. Morning
Bex Salt-Works
Rhone Glacier
Freiburg-Zurich
Blackout

XII. Midday

Cat show

Disco downhill

Soldiers in the mountains

XII. Evening

At school

Fashion show

Disco downhill

1 Peter Fischli and David Weiss in conversation with the author, September 1996.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Boris Groys, "Geschwindigkeit der Kunst," in Bice Curiger, Patrick Frey, Boris Groys, *Peter Fischli / David Weiss* (Venice: XLVI Biennale di Venezia, 1995), p. 33, exh. cat.

ANDREAS GURSKY

Hong Kong Stock Exchange, 1994

Color print (diptych)

With frame: 166 x 226 cm each

Ex. 5/5

Acq. no. 1997/04

"Why do people collect things at all?"¹ is one of the central questions Andreas Gursky has asked in his pictures over the last twenty years. By posing this question, Gursky differs essentially from other representatives of the Becher School, which has deeply influenced the development of German photography over the past two decades.

The Hong Kong Stock Exchange, symbolic of the Far Eastern business boom of the 1990s, provided Gursky with the subject matter for an extraordinary work. The resulting diptych *Hong Kong Stock Exchange*, ostensibly depicts the space using an identical perspective in both sections. Parallel to the right and left wall, five staggered rows of narrow workstations veer towards the center of the room. Each row encompasses workstations for six brokers, two of whom share a restricted compartment equipped

with electronic communication devices stacked up to a level above their heads and that continue on to the other side of the narrow passageway. A relaxed atmosphere seems to dominate the scene. Most of the people seated behind the keyboards, monitors, and fax machines seem to be taking a break. They read, relax or talk on the telephone. They all wear red vests bearing several numbers on the front and the back. The red corresponds to the red of the carpet and the wall niches surrounded by reflecting metal frames. The space is symmetrical and is lit entirely by artificial light. A center does not seem to exist. Surprisingly, the two images do not line up evenly at the edges where they should be joined together (for the hanging, however, a narrow space between the two photographs is required). The result is an indefinable space between both photographs and thus the entire room.

The form of the diptych produces a "blind spot" in the intermediate area between both images. With its indefinable structure, the spatial potential omitted in this area contradicts the strict order of the office furnishings and the discipline of their users, whereby the numbers on their uniformed clothing match the orderly structure of the interior. A comparison with an overall view of the room shows what Gursky is interested in here. He is not interested in illustrating the space, but rather structures, which, in their geometrical starkness, appear much more convincing without the podium at the center of the room. Regarding the geometrical arrangement of the people determined by the structure of their workstations, Annelie Lütgens wrote about an "ornament that does not know anything about itself," contrasting this with propaganda photographs of the 1930s.²

By eliminating the spatial connection between both photographs, Gursky succeeds in making visible the discrepancy between the unified patterned of countless terminals and every individual gesture. The relationship between the left and right sections of the diptych reveals itself to be just as questionable and foreign as

the relationship between the individuals and the patterns they create, as seen in both photographs.

1 Andreas Gursky in Andreas Reiter Raabe, "'Ich glaube eher, da? es eine allgemeine Sprache der Bilder gibt.'" Interview with Andreas Gursky, *Eikon* 21/22 (1997), p. 21.

2 Annelie Lütgens, "Der Blick in die Vitrine oder: Schrein und Ornament," in *Andreas Gursky. Fotografien 1994-1998*, (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1998), text booklet p. XI, exh. cat.

ANDREAS GURSKY (IN COLLABORATION WITH NINA POHL)

Untitled V, 1997

Color print

With frame: 186 x 443 cm

Ex. 5/6

Acq. no. 1999/01

In *Untitled V*, Gursky follows up on, and unites, two earlier visual ideas: the group of untitled images characterized by an unmistakable overall structure, and the display-case pictures *Prada I* (1996) and *Prada II* (1997).

The starting point is a display case of shoes that, in spite of some similarities in design, concept, and effect, is quite different from the earlier pictures. Andreas Gursky explained the reasons for this new pictorial construction in his correspondence with Veit Görner: "Many different levels of reality overlap each other in this photograph. At the start, I approached a similar situation in which documentary material alone would not have created a convincing image. The real ensemble of shoes itself was not photogenic and was harmlessly staged. I was much more interested in a contextual dimension of this phenomenon, namely emphasizing the obsessions of our consumer-oriented society. After several weeks of consideration, I decided to go

to New York again and photograph the shoes in a specially constructed artificial space instead of arranging them with an overall effect next to each other by means of a complicated digital process.¹

The display cases from the Prada showroom in Düsseldorf – already seen in Gursky's *Prada I* – were reconstructed in the Matthew Marks Gallery in New York. The display surface of the lowest shelf of shoes juts out on a narrow base into the space, the lighting of the individual levels is indirect, and the left and right borders of the wall are outside the picture plane. Gursky modified certain elements of the actual display both physically and with the help of electronic image processing.² In the final images the modifications, indistinguishable from one another, included increasing the number of shelves to seven and making them nearly twice as wide as the ones in *Prada I*. More conspicuous than the removal of the shadow that vertically divides the wall above the top shelf of *Prada I*, the altered colors, and the carpet replaced by a reflecting floor surface, are the new contents of the shelves. More than 200 hi-tech sport shoes by companies like Nike and Reebok replace the high-end Prada footwear. The overall effect of the sport shoes is, however, not chaotic. It is instead based on a rigid grid that purposely extends onto the reflecting surface of the floor.

Sport shoes by Nike and Reebok represented a certain lifestyle for young people during the 1990s that was, among other things, celebrated with these shoes, thus reflecting the contradiction between the uniformity of the footwear and the individualism of the most expensive models. The shoes are presented here in a display case that also conveys the feeling of "coolness" appropriate to the product and which is further underscored by the impressive large-scale of the image, which is over four-meters

wide. In this way, *Untitled V* becomes an icon of the 1990s.

In order to realize his increasingly abstract visual ideas,³ based on a "radicalization of the pictorial structure,"⁴ Gursky utilizes reality as he finds it as well as through photographic means and also via the possibilities offered by electronic image processing, because he basically sees no difference "if you deal for example with abstraction as a painter or as a photographer."⁵

1 "... im Allgemeinen gehe ich die Dinge langsam an/I generally let things develop slowly." Excerpts from the correspondence between Andreas Gursky and Veit Görner 1998, in *Andreas Gursky. Fotografien 1994-1998*, (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1998), text booklet p. IV, exh. cat.

2 Since 1992, Gursky has used the possibilities offered by electronic image processing to "strengthen the visual effects of compositions or, for example, to artificially realize perspective visual problems that could not otherwise be solved." Gursky. *Ibid.*

3 See also his statement in note 2.

4 Marie Luise Syring: "Wo liegt 'Ohne Titel'? Von Orten und Nicht-Orten in Gurskys Fotografie," in *Andreas Gursky. Fotografien 1984 bis heute* (Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1998), p. 6, exh. cat.

5 Andreas Gursky in Andreas Reiter-Raabe, "Ich glaube eher, dass es eine allgemeine Sprache der Bilder gibt," *Interview, Eikon* 21/22, p. 18; cf. Barbara Hess, "Andreas Gursky, Kunsthalle Düsseldorf," *Flash Art* 204 (1999), pp. 102ff.

ANDREAS GURSKY

Bundestag, 1998

Color print

With frame: 285 x 210 cm

Ex. 2/6

Acq. no. 1998/16

Gift of the "Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.," 1998

The monumental vertical format of Andreas Gursky's depiction of the German Parliament's assembly chamber (Bundestag) differs in many

pivotal aspects from his earlier depictions of public gatherings/spaces.

Bundestag is Gursky's first work in which he chose a situation defined by political structures as the starting point for an image. The picture was taken from an elevated vantage point outside of the chamber itself. It shows the elected representatives of the German people in one of the two highest law-making bodies stipulated in the constitution. They are going about their daily business in a place where decisions affecting the lives of millions of people are made every day. Although the day on which Gursky was permitted to take three photographs of the Bundestag was not one of special historical importance for this body, the present image is nevertheless a history painting of particular relevance. Gursky took on a very delicate task, especially since parliamentary democracies do not appear structurally suitable for a panel picture.¹

As opposed to the diptych *Hong Kong Stock Exchange*, in which the center of the room between the strict linear arrangements of the seats is omitted, the concentrically arranged rows of seats form the focus of *Bundestag*. The viewer's attention is directed towards the center of the assembly chamber through the second of four vertically arranged pictorial zones created by the surrounding glass and steel construction that is subdivided by horizontal steel elements. Notable is the fact that most of the representative's chairs are empty. During an apparent break in the proceedings, small and large groups of people converse with each other in the chamber. Some of the representatives stand or turn to their neighbors in passing. In this way, Gursky alters the structure of the assembly predetermined by the seating arrangement, but also creates the impression of a more pronounced open situation: "It is shown that democracy manifests itself in discussions and

that the process is observable."² Observation, the public nature of a permanent decision-making process, can also be found in the public gallery, which takes up the largest part of the third visual zone. The upper level, finally, presents a slightly enlarged mirror image of the assembly chamber. This is a compositional measure that Gursky carried out here, as well as in other works, with the help of digital processing, whereby it is almost impossible to differentiate between the actual and digitally processed mirrored images. In this way, he can "use countless reflections to break up and disorient the pictorial surface. The photograph thus remains an illustration, but at the same time also a medium of reflection on making different forms of perception."³ Gursky succeeds in creating an ample pictorial formulation of the subject Bundestag: "[photographic] image and moment are broken and shattered into partial images. In the overall irregular composition, the non-hierarchical variety of democratic procedures is made real: discussions and communicative exchanges seem transparent in the motionless photographic moment."⁴

Those interested in finding prominent personages in this artificially constructed ideal image will recognize the Foreign Minister and the Defense Minister of the following legislative period, Joschka Fischer (Die Grünen/Bündnis 90) and Rudolf Scharping (SPD), at the center of the picture. They are among the few representatives who are sitting in their seats. Chancellor Helmut Kohl (CDU) disappears almost entirely behind one of the four architectural elements that surround the assembly chamber and which subdivide the pictorial surface.

1 See Rainer Stamm, "Bundestag 1998. Andreas Gurskys Historienbild der Bonner Republik," *Neue Bildende Kunst* 1/2 (1999), p. 36.

2 Ibid.

3 Marie Luise Syring, "Wo liegt 'Ohne Titel'? Von Orten und Nicht-Orten in Gurskys Fotografie," in *Andreas Gursky*.

Fotografien 1984 bis heute (Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1998), p. 7, exh. cat.

4 Rainer Stamm, "Bundestag 1998. Andreas Gurskys Historienbild der Bonner Republik," *Neue Bildende Kunst* 1/2, 1999, p. 36.

DAMIEN HIRST

A Hundred Years, 1990

Glass, steel, MDF board, electric fly zapper, 2 bowls of sugar water and cotton, larvae/flies

213.4 x 426.7 x 213.4 cm

Acq. no. 1997/05

Two years after the "Freeze" exhibition at the London Docklands that helped young British art achieve recognition, and in which Damien Hirst showed some of his spot paintings on the walls of an old warehouse, he created two virtually identical works that mark the beginning of a new phase in his oeuvre: *A Hundred Years* and *A Thousand Years*.

A Hundred Years is comprised of a double-cubed glass vitrine over two meters high. One of the chambers contains a white box with a round hole at the center of each side panel and at top. The interior of the box contains fly larvae.¹ After hatching, the flies, which have a natural life span of about three to four weeks, escape through the holes into a space hermetically sealed by sheets of glass. In an interview, Hirst underscored the importance of holes in his work: "I love holes.... They're a means of escape or access.... It's like ideas coming in from outside the gallery, flies, butterflies, whatever, allowing inspiration to come in from the outside...like holes bored in the skulls of living people in the Middle Ages to let the evil out."² Two bowls are placed at the far end of the double cube. One contains sugar cubes and the other cotton and water: nourishment for the flies. The bowls can be refilled via the air holes in the glass pane above them. Aside from the bowls, the neighboring glass cube

contains an electric fly zapper ("Insect-otudor") similar to those found in cattle-breeding operations (but it does not contain the skinned cow head found in *A Thousand Years*). The fly zapper is composed of two blue ultraviolet lights, a high-voltage metal screen, and a stainless-steel pan to catch the dead insects. The glass divider between the two glass cubes has two fist-sized holes in it. Through it, the flies can move from one part of the system to the other. If the flies remain in the glass cube in which they were hatched, they will live out their natural lifespan. However, if they follow their instincts they will try to reach the light. If they successfully find their way to the other half of the double cube, they will eventually encounter the fly zapper. Within the framework of Hirst's microcosm, this device represents the element that ends life unthinkingly, without selection or feelings: an incorruptible terminator.³

In this piece, Hirst attempts to solve two different problems. On a formal level, it was about filling an empty space with dots "moving like stars, a solution to the problem of how to suspend things without strings or wires and have them constantly change pattern in space."⁴ The second problem consisted of uniting life and death within a sculpture, whereby the viewer is meant to identify with the flies: "As an observer I hope you'll see all this and become uncomfortable when you realize that you're like a metaphor for the fly, somehow involved in the process."⁵ Hirst likes to use metaphors: "People need to feel distanced. You can look at a fly and think about a person, but if you look at a person who's dead you start to be aware that death isn't there."⁶ The title *A Hundred Years* is based on the (uncommonly long) lifespan of a human being. Achieving that age is based on various factors, as is the life of a fly in Hirst's biological system made out of glass.

- 1 On the iconography of the fly especially in contemporary art see Douglas Gordon, *Kidnapping* (Eindhoven, 1998), p. 44n70.
- 2 Damien Hirst, "Biography," (1995), at http://www.illumin.co.uk/britshart/artists/dh/dh_biog.html.
- 3 See Jerry Saltz, "More Life: The Work of Damien Hirst," *Art in America* (June 1995), p. 86.
- 4 Damien Hirst quoted in "Damien Hirst. Life and Death. Interview with Stuart Morgan," *Frieze* (Summer 1991), pp. 22-24.
- 5 Damien Hirst, "Biography" (1995), at http://www.illumin.co.uk/britshart/artists/dh/dh_biog.html.
- 6 Damien Hirst quoted in Adrian Diant, "Damien Hirst. Life's Like This, Then it Stops," *Flash Art* 169 (March/April 1993), p. 62.

DAMIEN HIRST

The Last Supper, 1999
 13 screenprints on paper
 Ex. 127/150
 Acq. no. 1999/08

Beans & Chips (Image: 122 x 98.7 cm)
Mushroom (134.7 x 98.7 cm)
Steak and Kidney (151.8 x 80.4 cm)
Sausages (71 x 99 cm)
Omelette (108 x 99 cm)
Liver Bacon Onions (149.5 x 50.5 cm)
Dumpling (149.5 x 59.5 cm)
Salad (149.5 x 86 cm)
Chicken (149.5 x 78.5 cm)
Sandwich (149.5 x 76 cm)
Meatballs (73.5 x 98.7 cm)
Cornish Pasty (149.7 x 63.9 cm)
Corned Beef (59 x 98.9 cm)

Damien Hirst's screenprint series *The Last Supper* is an ambiguous metaphor containing many references to his own broad oeuvre. The serigraphs strikingly depict exaggerated packaging designs for various medications, making monumental the usually subdued packaging. The white laser-cut Formica frame around each print emphasizes this massive but nevertheless sterile appearance.

The colorful background of each print features virtually the same information: dosage and product number, the name of the active ingredients, and warnings. However, instead of a product name, a food item is listed. In particular, foods with which every British pedestrian in search of nourishment is well-acquainted: beans, chips, sandwiches, sausages, salads, Cornish pasties, omelettes, chicken—but also parts of more substantial meals like steak and kidneys, meatballs, dumplings, and mushrooms. Damien Hirst, an ex-restaurant owner, is identified as the manufacturer. His first name, family name, and initials appear in a number of variations.

The typography of the fictitious products as well as the fake manufacturer is consistent with the rest of the package information. In this way, each print can be specifically associated with a particular pharmaceutical product. The information on the package bears unambiguous language: the listed active ingredients are intended to relieve pain or have a healing effect on conditions like toxoplasmosis, tuberculosis, fungal diseases, AIDS, heart deficiency, and depression.

Although the medication names are replaced by food names, a viewer confronting the threat of death due to a medical condition instinctively makes the association between nourishment and healing. This is the central aspect of Hirst's work, and these elements are inseparably connected to the sacrament of the Last Supper, to which the series title refers. Christ sacrifices flesh and blood in the form of bread and wine and shares it with the Twelve Apostles, whereby bread and wine take on a triple meaning (sacrifice, meal, and object of worship).

In the twelve glass display cases containing medical instruments, skulls, crosses, and bloodstains, shown in his London exhibition "Romance in the Age of Uncertainty" (2003), Hirst

dramatically refers to the martyrdom of the Apostles. In *The Last Supper*, the allusions to food, healing, death, salvation, and the promise of salvation, form a complex web of relationships.

The more severe Damien Hirst's treatment of the subject of death in his works, the more intense are the questions provoked in the aftermath. The thirteen Pop Art-style screenprints, which are in many ways iconoclastic portraits of Christ and the Twelve Apostles, do not proclaim salvation in the land of mass production and commerce. For that reason, it becomes increasingly worthwhile to compare medicine and art: "Art is like medicine – it can heal. Yet I've always been amazed at how many people believe in medicine but don't believe in art, without questioning either" (Damien Hirst).

MARIO MERZ

Igloo Fibonacci (Fibonacci Unit), 1970

Brass pipes, steel hinges, 8 marble slabs, labels with white numbers

180 x 260 cm (diameter)

Acq. no. 1997/02

Two years after making *Objet cache-toi*, Mario Merz constructed the *Igloo Fibonacci* (also known as *Fibonacci Unit*), named after the Italian mathematician Leonardo Fibonacci (ca. 1180–after 1240). Fibonacci, actually Leonardo da Pisa or Leonardo Pisano, wrote the *Liber Abaci* in 1202 after becoming acquainted with Indian and Arabic calculating methods during travels to North Africa and Syria. It is the first systematic introduction to the Indo-Arabic numerical system. It also contains *The Problem of Rabbits*, a description of a series of experiments in which Fibonacci attempted to illustrate the laws of natural population growth using a sequence of numbers based on the growth of a population of rabbits.¹

Fibonacci's sequence of numbers functions as a matrix within Mario Merz's oeuvre. For the artist, it not only encompasses the dimension of time but also of space: "I have no preconceived notion of space. For this very reason I use the mathematical sequences of numbers to determine certain proportions and various dimensions that are available for my use."² This manifests itself in the igloo named after Fibonacci. The description of the work makes the mathematical composition clear: eight metal arms, each made out of eight brass pipes connected to the same number of metal hinges, lead to a central element that marks the vertex of the piece. By using a logarithm, it is possible to determine the angles formed by the hinges.

The angles are also based on the Fibonacci number sequence, which determines the form of the igloo: the Fibonacci values form a curve within a coordinate system that describes the silhouette of the igloo.³

The metal arms, bent in accordance with the mathematical curves of the Fibonacci number values, originally stood on clumps of earth next to which labels with Fibonacci numbers were affixed to the floor. Later (probably after the exhibition in the Kunstmuseum Lucerne, 1970),⁴ Merz rooted the arms in holes bored in squared marble slabs that were concentrically arranged on the floor. Each marble slab bears a black label on which a Fibonacci number is written with a white marker (2584, 4181, 6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025). The brass pipes originally bore labels (approx. 1 x 3.5 cm) with Fibonacci numbers (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 etc.). However, because these were made out of a foam material, they eroded, and were all lost.⁵

Merz spoke in great detail about the relationship between the number sequence and the igloo to Germano Celant:

Fibonacci had the idea of a numbers sequence that was not only of mathematical importance but also expressed the rate of procreation. The next highest number in the sequence is always the sum of the two previous numbers. The usage of the "Fibonacci" starts with the assumption that it is impossible to stand still in one of these rooms. I carry the contradiction between opposites within myself, between empty and full, death and life. I believe that is the difference between Mohammed and Buddha, the human being himself as a fact of life. Instead of cultivating the contradiction, the numbers become a part of it. And because the numbers repeat in rhythms of five, they are naturally vegetative and biological because they have a kind of mother and father that preceded them in order to beget the son that follows. The numbers thus often correspond to the proliferation of natural elements and our body parts: We have, for example, five fingers, two eyes, and one nose. That means we have 1, 2, 5, and this number, which fans out from itself, is easily identifiable. I made this piece because this series is conceivable from a biological point of view, because it has a direction and because it has roots and it has roots because it is important from a biological point of view, even though it is not directly scientific. The series is not fantastic; it is used in computers. That is why I thought it would be possible to construct countless new relationships with this series. Drawings are based on it, which, with the help of the same series, can be continuously transferred from one thing to the next and that is why I made the Fibonacci igloo. I took pieces of iron, connected them with joints, and constructed the igloo by calculating the spaces with the

numbers. That was the igloo in New York [Sonnabend Collection].⁶

Merz gives the act of building greater importance in this igloo than in others:

Building means knowing the proportions between man and the waste of the materials used by man. The employment of solar material. Building is primarily an attentive recognition of everyday life. It is a defense against the actual materials of art. Art draws its materials from tradition. It is often necessary to change materials while building. The house grows. Building a house means thinking about the growth proportions suitable to biological life. The Fibonacci house is consciously built in accordance with the numerical system that it is named after.⁷

1 Leonardo Fibonacci, *Fibonacci's Abaci*, vol. 1 p. 1202, in Mario Merz, "Für das FIBONACCI-Haus," *ADA, NBK* (Berlin, 1973), n.p. "This is also true of a second work, with the same name, also made in 1970. This smaller igloo with five arms made up of five links each, was first exhibited that same year in the Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf. A pair of rabbits is placed in an enclosed space so as to discover how many offspring they produce in one year. Their breeding cycle will result in another pair of rabbits within a single month, and in the second month those newborns can also breed. Since the first pair bred in the first month, the number will double; there will be 2 pairs in one month. One of these, namely the first, bears offspring in the second month, and thus there are 3 pairs in the second month. Of these, in one month 2 are pregnant, and in the third month 2 pairs of rabbits are born, and thus there are 5 pairs in this month; in this same month 3 pairs are pregnant, and in the fourth month there are 8 pairs, of which 5 pairs bear another 5 pairs; these are added to the 8 pairs making 13 pairs in the fifth month; these 5 pairs born in this month do not mate in this month, but another 8 pairs are pregnant, and thus there are 21 pairs in the sixth month; to these are added the 13 pairs that are born in the seventh month, thus 34 pairs; to this are added the 21 pairs that are born in the eighth month, thus 55 pairs; to these are

added the 34 pairs that are born in the ninth month, thus 89 pairs; to these are again added the 55 pairs that are born in the tenth month, thus 144 pairs; to these are again added the 89 pairs that are born in the eleventh month, thus 233 pairs in this month. To these are added the 144 pairs that are born in the last month, thus 377 pairs, and this is the number of pairs produced by the first pair of rabbits. You can see in the margin how this works, namely that we add the first number to the second (1+2), the second to the third, the third to the fourth, and the fourth to the fifth, and so on until we add the tenth to the eleventh (144+233), and we have the aforementioned sum of rabbit pairs, namely 377, and thus you can determine the numbers produced for an infinite number of months."

2 Michael Haerdter in "Gespräch mit Mario Merz," *Mario Merz* (Berlin: Haus am Lutzowplatz, 1974), n.p., exh. cat.

3 See the illustration *Fibonacci nelle Borsa di Chicago*, 1977, in Peter Weibel, "Kuriosa der Zahlenkunde und die numerische Sensibilität," *Über Mario Merz. 28. Internationales Kunstgespräch der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 28. und 29. Oktober 1983* (Vienna: Galerie nächst St. Stephan, 1984), p. 106.

4 We are grateful to the Archivio Mario Merz in Turin for providing this information as well as for their assistance with other questions.

5 As photographs made at that time show, the labels on the metal arms were still visible after the clumps of earth were replaced by the marble slabs.

6 Mario Merz in "Biographische Angaben," *Verwendung von Gesprächen des Künstlers (MM) mit Germano Celato (GC) (1971 und 1983)* (Zurich: Kunsthaus Zurich, 1983), pp. 37ff, exh. cat. Even if Fibonacci intended the development of the rabbit population simply as an illustration of a mathematical problem, it is the artist's understanding of the problem that is important here.

7 Mario Merz quoted in Germano Celant, *Mario Merz* (Essen: Folkwang Museum, 1979), p. 59, exh. cat.

BRUCE NAUMAN

Violin Tuned D E A D, 1968

Videotape (black-and-white), sound, 55:34 min.

Acq. no. 1997/19

The first time I really talked to anybody about body awareness was in the

summer of 1968. Meredith Monk was in San Francisco. She had thought about or seen some of my work and recognized it. An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awareness that you don't have if you read books. So the films and some of the pieces that I did after that for videotapes were specifically about doing exercises in balance. I thought of them as dance problems without being a dancer, being interested in the kinds of tension that arise when you try to balance and can't. Or do something for a long time and get tired. In one of those first films, the violin film, I played the violin as long as I could. I don't know how to play the violin, so it was hard, playing on all four strings, as fast as I could for as long as I could. I had ten minutes of film and ran about seven minutes of it before I got tired and had to stop and rest a little bit and then finish it.¹

In one of his first films, *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967-68), Bruce Nauman does just that: he plays a single note on the violin while moving about his studio. On the other hand, in *Violin Tuned D E A D* he stays fixed in one place and plays on four strings. These are tuned to the notes D, E, A, and D (as opposed to the usual scale of G, D, A and E). The camera, turned on its side, remains in a fixed position. For the sculpture *Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* (1981), Nauman tuned the legs of a chair hanging from the ceiling in such a way that they produce the notes D, E, A, and D when they strike the adjoining four-sided iron object.

1 Bruce Nauman in *Bruce Nauman: Image/Text 1966-1996* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1997), p. 92, exh. cat.

BRUCE NAUMAN

Ten Heads Circle/In and Out

1990

Wax, wire

Each head: approx. 30.5 x 22.9 x 15.2 cm; height above the floor: 143.5 to 152.4 cm; circumference of the circle: 243.8 cm

Acq. no. 1995/3

Within Bruce Nauman's oeuvre, the years between 1989 and 1991 have been defined as a "return to stillness."¹ The stillness of these works, however, has a disturbing and shocking quality that indelibly impresses itself upon the viewer because of its enigmatic nature.

Nauman's performances involving his own body, as documented in films and videos during the late 1960s, were developed into objects and installations that noticeably seem to threaten the viewer. We are shown our own limitations in order to increase awareness in a way that is not possible, as Nauman phrased it, by simply thinking about oneself. This is not only true of Nauman's narrow corridors, floating rooms, and neon works dating from the early 1960s to the mid-1980s, but also of the variants of human heads Nauman made in different materials between 1989 and 1992. *Ten Heads Circle/In and Out* (1990) and *Ten Heads Circle/Up and Down* (1990), can be characterized as especially complex variations on this theme.

In *Ten Heads Circle/In and Out*, ten monochromatic wax casts of human heads, arranged in a circle, hang in pairs from ceiling wires. Three people served as the models for these heads as well as others that Nauman cast in wax and began exhibiting in 1989. Their first names appear in the titles of some of these works: Andrew [Peters], Julie [Juliet Myers], and Rinde [Eckert]. In certain instances a tongue can be seen hanging out of an open mouth; it is a cast of Nauman's own tongue later applied to the wax head.²

In *Ten Heads Circle/In and Out* one of each pair of heads hangs upright while the other hangs upside down. The two heads are attached to each other at the ears: the first head faces the center of the circle and the second faces

outward. In spite of the easy identification of such anatomical details as pores, skin creases, and even the tiniest hairs, the heads remain strangely lifeless. Because torso, arms, and legs are missing, the head – as the center of individual action – is robbed of its ability to act. The human being, reduced here to a single body part, seems manifestly manipulable. The heads hang quite close to one another, yet they do not communicate with each other. They are isolated in their rigidity but cannot escape the eternal circulation to which they are bound by the circular arrangement in which they are hung. In this way, Nauman achieves an effect similar to his reassembled, skinned animal carcasses – as in *Carousel* (1988) for example – that appear as weak-willed victims of human manipulation, damned to move around in meaningless circles for all eternity. But there the animals seem to be metaphors for human beings and refer to ideas Nauman formulated in earlier works. These were at first made with molds and casts of his own body. Later, he also made casts of the people around him: hands, arm, feet, and knees, but also, for example, a visualization of the phrase *From Hand to Mouth* (1967). The measurements of his own body were made with the help of casts and then translated into drawings. These allowed him to "dismantle" his body into its individual parts and redefine them. "There is no problem in taking these casts of body parts and rearranging them as if they were something abstract."³ The drawing *Body is about Seven Heads* (1966), can be seen in the context of these early ideas. It refers to the fact that the entire body is seven times the height of the head.

The abstract-geometric arrangement of the heads in *Ten Heads Circle/In and Out* – which in their comprehensibility and transparency are a novelty in Nauman's oeuvre⁴ – is diametrically opposed to the temperament of the heads, which are comprised of the casts of four co-workers in six different colors.⁵ Although the casts

were taken from live models, all individual traits are suppressed. In contrast to the well-known figures featured in wax museums, personalities are not duplicated here. These heads show rather "that authenticity takes on an absurd and unreal effect when it is made available by constant repetition and detached from the individual. This impression, which simultaneously contains a threatening moment, is intensified and exposed by the serial arrangement of the heads. Nauman very consciously presents us with the consequence of eliminating communication and play."⁶ In this regard it should also be noted that the eyes are closed, giving the faces a self-reflective expression. Tongues hang from mouths – some look as if they were cut off – and wedges or stoppers are placed between the jaws or in the nostrils. Comparisons can also be made to death masks (masks and makeup have a certain tradition in Nauman's work), and a premonition of violence or the subjugation of the individual is also present and intensified by the hanging of the heads at eye level. The "gap" formed by the space between the neck and the floor reminds us of Nauman's notion of negative space, which he concretely formed in works like *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68). Because of the missing torso, arms, and legs, "the individual remains entirely without any relevance. It is clear that the idea of an autonomous, untouchable self has not only been shaken but has also become impossible."⁷

In asking about the causes of this condition, one realizes that the arbitrary control and manipulation of the individual is aimed against himself/herself, that the individual becomes his/her own victim. This view of humankind is reflected in the work's circular form, implying movement and endlessness.

1 Jean-Charles Masséra, "Tanz mit dem Gesetz," in *Bruce Nauman. Image/Text 1966-1996* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1997), p. 32. Exhibition at Kunstmuseum

Wolfsburg; Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris; Hayward Gallery, London; Taiteen Museo/Museum of Contemporary Art, Helsinki.

2 Bruce Nauman, ed. by Joan Simon (Basel, 1993), no. 397, p. 313. Exhibition at Walker Art Center, Minneapolis; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The Museum of Modern Art, New York, Kunsthaus Zurich.

3 Bruce Nauman quoted in Franz Meyer and Jörg Zutter, *Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985-1990* (Basel: Museum für Gegenwartskunst, 1990), p. 65, exh. cat.

4 Ibid, p. 64.

5 "There are the usual kinds of red and brown modeling that one uses in the studio, at least in the foundry, with which I have worked. And they have a tendency to become a little soft. When heated, they become too soft. We looked around for other kinds of wax that were a little harder and which weren't in danger of melting on a hot day. Many of them are kinds of wax used by dentists. As far as I know the colors are arbitrary, rose, blue and green, those are the colors for dental molds. It was just the different colors that I liked very much. Some of the colors we experimented with didn't work. That is the reason that I have all kinds of colors and constantly mix them." Bruce Nauman. Ibid, p. 64.

6 Ibid, p. 69.

7 Bruce Nauman in Claudia Spinelli, "Zimmer in denen die Zeit nicht zählt," *Die Sammlung Udo und Anette Brandhorst* (Basel: Museum für Gegenwartskunst, Öffentliche Kunstsammlung, 1994), p. 110, exh. cat.

NAM JUNE PAIK

Egg Grows No. 4, 1984

Hen's egg, black velvet, camera, 5 single monitors (5", 8", 13", 18", 25" screens), 1 triple monitor (3 18" screens), spotlight, pedestal, 2 holograms
280 x 700 x 120 cm
Acq. no. 1995/15

Since the mid-1970s, Nam June Paik has increasingly used symbols from nature to deal with various aspects of time. Aside from the moon imagery incorporated in works like *Moon is the Oldest TV* (1976), Paik made particular use

of the egg, first choosing it as a subject in *Three Eggs* (1981). A short time later, in *Egg Grows* (1984) – a series of five unique objects – Paik used the medium of electronic-image transmission to investigate one of the basic laws of life, namely growth, as well as the possibilities of conveying this concept visually.

The structure of *Egg Grows No. 4* is straightforward. An egg, which is not only a natural product but also a basic shape, lies on a black velvet base. This, in turn, rests on the left edge of a white pedestal that stands at about waist-height. The egg is spotlighted. A camera transmits a "live" picture of the egg to a group of six viewing stations comprised of eight monitors; the original egg is itself visually linked to this sequence. While the first monitor rests in an almost entirely horizontal position on the pedestal, the subsequent four monitors, which increase in size from left to right, are set up at ever-greater angles of inclination. This creates the impression that the egg is setting itself upright. Finally, at the far right, the last three monitors are positioned vertically one atop the other. Starting with the actual egg, the increasingly larger images on the television screens convey a sense of growth. The images on the last three vertical monitors at the right of the pedestal signal subsequent procreation. The continuous line of growth from left to right implies a chronological passage of time that nonetheless remains connected to the original egg. The egg, which visually "grows," in the end remains physiologically unchanged. The "growth" that takes place here is purely artificial because real growth actually occurs only within the fertilized egg. The spotlight – which assumes the role of an incubator lamp – and the camera underscore this without, however, confirming it. What remains is absolute tension. The two holograms that distinguish this version of the work from the other four in the series vary the theme and

carry it forward. The iridescence of the various views not only implies movement, but the broken eggshell also indicates that the hatched chick left its virtual birthplace long ago.

THOMAS SCHÜTTE

United Enemies. A Play in Ten Scenes, 1994
Folder with 10 four-color offset prints, partially retouched (eyes), on cardboard (400-gram Forticote paper)
69 x 99 cm each
Ex. 9/35
Acq. no. 1997/15a-k

After Documenta 9, Schütte created a new group of figures, not life-sized like the *Fremden* but rather "model-like," at a scale of about 1:5 (i.e., 32-37.5 cm. high), bearing "character heads," without extremities, and made of colored Fimo modeling clay and cloth costumes. Each figure is supported by three wooden sticks and they are tied together in pairs. With the *United Enemies* figures (1993) – which are displayed in vitrines – most of our attention is drawn to the faces.

After the very still faces shown at Documenta, these have something menacing about them, corresponding to my state of mind. I really wanted to draw and model angry, bellicose old men. The faces of criminals who spent six months in prison; because they really exist. They are not realistic, but they really exist. Whether waiter or neighbor, I saw them all, and if you pay attention, you can also discover them on streetcars. [...] I am interested in the grammar of character."¹ This can best be studied via physiognomy. In order to intensify this aspect, Schütte and the photographer Gino Bühler took ten (double) portraits of his *United Enemies* that were later enlarged to over life-sized prints. They appear as inseparable individuals inevitably bound to each

other like actors in a play. There is no story, but there is a central action: "There is obviously no advancement. I am interested in movement, a point from which three or four sides can be seen simultaneously...having various views, and perhaps not even touching."²

- 1 Thomas Schütte, "Man kann auch Schattenboxen oder weiterstochern im Nebel. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks," *Kunstforum International* 128 (1994), p. 252.
- 2 Thomas Schütte in "Gespräch Stephan Balkenhol-Thomas Schütte-September 1992," in Stephan Balkenhol, *Über Menschen und Skulpturen* (Ostfildern, 1972-1979), p. 76.

THOMAS SCHÜTTE

Large Spirits (Figure No. 6) (Große Geister [Figur Nr. 6]), 1996
Cast aluminum, polished
290 x 140 x 80 cm
Acq. no. 1997/18
Gift of the "Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.," 1997

Large Spirits (Figure No. 8) (Große Geister [Figur Nr. 8]), 1997
Cast aluminum, polished
250 x 150 x 100 cm
Acq. no. 1998/15
Gift of the "Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.," 1998

Large Spirits (Figure No. 17) (Große Geister [Figur Nr. 17]), 2000
Cast aluminum, polished
175 x 170 x 120 cm
Acq. no. 2000/02
Gift of the "Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.," 2000

After finishing the figural group *United Enemies*, Schütte continued working on the subject of the figure, forging a new path: "I could not bring any more movement to these three-legged figures. I could add arms, but that would not give the bodies additional movement. The *Large Spirits* were initially made of wax and I intended to add clothing, shoes, and facial features to them. I did not do that, but had the small wax figures cast directly in aluminum instead. They stood around for a while and played various roles, each time with something else, for example with Richard

Deacon's felt rolls. I see the enlarged aluminum men in a similar manner. They always relate to their surroundings, to the space, to the viewer, to each other."¹ In this way, Schütte's recurring use of Jonathan Swift's strategy in *Gulliver's Travels* of indicating, and thus changing "the scale of the surroundings" by means of the figure, retains its validity, even in the more than 2.5-meter-large *Large Spirits*.² Swift's satire, often mistaken for a children's book, is reflected in Schütte's oeuvre insofar as he formulates perceptual and behavioral patterns that are taken for granted as open-ended questions due to the ambivalence of his figures. "Lightness is one of my basic needs, keeping things in the air. Keeping things in the air for as long as possible, even after death if possible, like in the third part of *Gulliver's Travels*, in Laputa, the hovering island."³

The treatment of the surface plays a decisive role in this indecisive situation. "The polished aluminum version allows the figures to appear dispersed on the surface. The bronze version I tried was not really convincing. In the case of steel, that is probably the most normal, these massive bodies stand very corporally in the space. In the aluminum version, the *Large Spirits* are more stimulating, spiritual, shimmering, not as easy to comprehend."⁴ The mirrored effect of their skin and the dissolving forms of these figures, whose proportions are similar to those of human bodies, increase the fluid quality of the sculptures. Schütte succeeds in accomplishing two things: portraying the internal dialogue between the mirror and the mirrored by giving the "mirror" an over-life-sized dimension that, in turn, reflects the viewer's appearance (whose reflection is always deformed). Second, he gives the monumental sculpture a feeling of lightness that negates its mass as well as the conventional character of a large sculpture.

Schütte conceived Figures 6, 8, and 17, as a group within the series insofar as their

gestures and various positions relate to each other. The figures could just as easily stand by themselves or enter into a "discussion" with one another. They offer various placement possibilities.

The *Large Spirits* revive the traditional theme of the figure, giving a special emphasis to the theme of sculpture in the Wolfsburg collection. With their individual gestures and humorous undertones, they not only converse with each other, but also bring the viewer under their spell.

1 Thomas Schütte quoted in Matthias Winzen, "Collect Yourself. Ein Gespräch mit Thomas Schütte," in Matthias Winzen (ed.), *Zuspiel. Siemens Kulturprogramm* (Ostfildern, 1997), p. 111.

2 Thomas Schütte, "Man kann auch Schattenboxen oder weiterstochern im Nebel. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks," *Kunstforum International* 128 (1994), p. 251.

3 Thomas Schütte quoted in Matthias Winzen, "Ein Gespräch mit Thomas Schütte," *Kunst-Bulletin* (October 1994), p. 21.

4 Thomas Schütte quoted in Matthias Winzen, "Collect Yourself. Ein Gespräch mit Thomas Schütte," in Matthias Winzen (ed.), *Zuspiel. Siemens Kulturprogramm* (Ostfildern, 1997), p. 111.

CINDY SHERMAN

Untitled Film Still #2, 1977

Black-and-white photograph

Without frame: 95.5 x 70 cm, with frame: 122.3 x 96.4 cm

Ex. 1/3

Acq. no. 1997/06

A young woman covered only in a bath towel observes herself in a mirror. The open bathroom door underscores the viewer's role as voyeur. At first glance, the scene appears routine. Standing only sparsely clothed in front of the mirror, the young woman's entire concentration is on the effect of her pose. She tries out various positions, like the hesitant motion of

her right hand with which she gestures towards herself or the slight turn of her torso towards the mirror. The seriousness with which she apprehensively attempts to find a striking pose in order to at least momentarily fill a (fictitious) role is reflected in her facial expression, visible in the mirror. The role-play so very obvious in *Untitled Film Still #2* is indicative of the entire *Film Stills* (1977-80) series.¹

The *Film Stills*, which Sherman has described as her most ambitious work,² are not self-portraits or representations of herself.³ She sees her photographs rather as "personified images of specific feelings [...] that 'portray themselves.'"⁴

The black-and-white *Film Stills*, grainy in a way that obscures details, had a number of forerunners:

Before I made this series, I collected many old garments and photographed myself in them. At one point, I started making cutouts of myself as different personalities that could interact with each other. For example, myself as a man and a woman passionately kissing each other, or a mother holding both her children in her arms. I made several very narrative series with these cutouts that function like preparatory designs for a theater piece or a film.

I was finished with that when I moved to New York. I wanted to simplify the whole thing. I only wanted to take pictures that worked as individual images but also still told stories. I did a lot of work with film in those days. I had many film books. Especially old films inspired me much more than the "art world" did. Traditional art didn't interest me at all. The 'Film Stills' were the answer for me, images that looked like they were from a movie that was never filmed.⁵

The character of these fictitious films corresponds for the most part to average movies and Sherman was conscious of their effect on "average people":

The B-classification of photography as a B-art, as second-class art, was intended from the beginning. Aside from the fact that I did not take photography as 'high art' seriously when I began taking these photographs, B-class seemed to be a way to make art that did not take art as a high art too seriously. [...] In some of the photographs, I imitated the style of B-movies that are usually about a man and a woman. And they are usually only about the man while the woman is given the role of a decorative bonus. I tried to change that by showing scenes you usually didn't see in these kinds of films. I wanted these photographs to look like scenes that the producer would have cut out because they weren't good enough. [...] In-between moments in which weakness, ugliness or whatever didn't fit into the expected cliché of the role. Women are usually very direct and in the foreground in these films, portrayed in pretty obvious emotional situations. They are either very happy or very sad, very fearful or very seductive. They provide very obvious and one-dimensional images. I have dealt somewhat more ambiguously with women's feelings in my photographs. I was interested in the clumsy moments between good and evil, happiness and unhappiness, beautiful and ugly.⁶

¹ There are several different versions of *Film Stills* (1977-80): a small-format version (25.4 x 20.3 cm) of 10 copies and a large-format version, like the ones here, of which there are only three copies; a few of the motifs exist in medium-format prints (40.8 x 50.6 cm).

² Cindy Sherman: "Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, daß man Lust hat, sie sich anzusehen. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks," *Kunstforum International* 133 (February-April 1996), p. 243.

³ See Cindy Sherman in "Gespräch mit Wilfried Dickhoff," *Kunst heute* 14 (Cologne 1995), p. 15.

⁴ Ibid, p. 16.

⁵ Ibid, p. 22.

⁶ Ibid, pp. 25-26.

CINDY SHERMAN

Untitled Film Still #20, 1978

Black-and-white photograph

Without frame: 74.5 x 95 cm, with frame: 101.6 x 122.4 cm

Ex. 2/3

Acq. no. 1997/07

A young woman has just left her house. Her expressionless face is framed by a headscarf. The sun is low. A light jacket hangs from her shoulder. A new day has apparently just begun. Holding a bag in her right hand, the woman takes energetic steps on her way to work—or is she going on a date? Although we see what appears to be a routine scenario – one repeated countless times each day – that at first appears completely plausible, everything is nevertheless ambiguous: Is she really leaving her house? Could it already be evening? And what does she have planned?

Cindy Sherman leaves the viewer groping in the dark:

I conceived the pictures as though something just happened or was about to happen the next moment. The situation I show remains vague. One does not know for sure what is happening. The facial expressions of the persons are so blank that you have to think about it yourself. I basically leave everything in the hands of the viewer to come up with his own fantasy. He decides what the story is about. How he sees it depends on how he is feeling that day. I am concerned with the ambivalence of meaning. I stimulate viewers to read something

into it and to simultaneously reject definitive assumptions.¹

1 Cindy Sherman: "Ich wollte auch häßliche Bilder so attraktiv erscheinen lassen, da? man Lust hat, sie sich anzusehen. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks," *Kunstforum International* 133 (February-April 1996), p. 231.

CINDY SHERMAN

Untitled Film Still #33, 1979

Black-and-white photograph

Without frame: 73.5 x 100.5 cm, with frame: 100.9 x 128.5 cm

Ex. 2/3

Acq. no. 1997/08

The artist sits near the head of her bed. She is dressed in the style of the 1960s. Wearing a sleeveless blouse and resting on a coarsely woven bedspread, she stares absentmindedly off to her left past the viewer. A handwritten letter atop an empty envelope that bears no return address lies at the foot of the bed, at a point halfway between the woman and the viewer. The viewer's eyes constantly return to this letter. One can neither recognize nor guess why it is laying there outside of her immediate reach. Neither does one know if she has already read the letter or not. In any case, the woman must leave her seated position to reach for the letter but makes no apparent effort to do so. Instead, she supports herself with her left hand on the bed. Next to the night table, on which a photograph of a man can be seen alongside a bottle and a glass, the curtains move every so slightly in the breeze. The bright light comes from a source within the room that cannot be precisely identified. The woman's right hand is partially covered; she holds an object in it. From the way she holds it, we can assume it is the camera cable release used to preserve the indefinable feeling of expectation pervading the room.

CINDY SHERMAN

Untitled Film Still #58 (MP #58A), 1980

Black-and-white photograph

Without frame: 67.5 x 100.5 cm, with frame: 94.2 x 127.6 cm

Ex. 2/3

Acq. no. 1997/09

A young woman, seen from below, stands before the facade of a 1950s office building. She passes the viewer looking confidently over her right shoulder. The fashionable scarf tied around her head and neck billows modestly behind her. Her average facial features register not a flicker of emotion.

Cindy Sherman presents herself here as a businesswoman radiating dynamism and fashion consciousness in a seemingly routine urban setting. Like most of the *Film Stills*, it is not clear if she gazes into nothingness or if she is looking at an undefined person. In order to maximize the ambiguity of the situation that Sherman wanted for this image, as well as others in the *Film Stills* series, she needed only seven shots.¹

¹ See Cindy Sherman in "Gespräch mit Wilfried Dickhoff," *Kunst heute* 14 (Cologne, 1995), p. 16.

LUC TUYMANS

Himmler, 1997-98

Oil on canvas

51.5 x 36 cm

Acq. no. 1998/17

Luc Tuymans, who exchanged his paintbrush for a film camera in the 1980s, likes to work in series, as seen in *The Diagnostical View* (*Der diagnostische Blick*, 1992) and *Security* (1998). He is guided by complex questions in this regard. One of them revolves around the subject of the Holocaust. In his own enigmatic way, Tuymans devoted his series *The Architect* (*Der Architekt*) to this subject matter. When it was first exhibited in Berlin in 1998, he wrote:

Several years ago, the KGB made public a telegram in which Albert Speer reported that, after visiting various concentration camps, he was of the opinion that the prisoners had too much space. Afterwards, Speer took a skiing trip with his wife. All of this gave me the idea for an exhibition about architecture and snow. In my opinion, Albert Speer's importance for Berlin has increased over the last few years because Berlin has transformed itself into a megalomaniacal construction since German Unification. A psychosis has developed calling for Berlin to again become Germany's most important city.

I write these words with Speer's baroque thoughts in mind, 'An architecture of madness,' in which coincidences are planned from an architectural point of view.

My exhibition 'Der Architekt' contains eight [ultimately nine] pictures, which actually show very little architecture. The exception is a picture of a still existing memorial with walled-in facades and with barracks in a long row. The other pictures are either embryonic or concealed. The basic color is a blue light [...]

It was important for me to create an atmosphere with this exhibition that allows my earlier works on this subject to pass by in slow motion in order to be able to look at them again, and not without controversy. We are, in fact, actually talking about the remnants of images, remembered images that are called to the fore with a certain deceptive charm, as in a documentary film, but turn out to be internalized images due to the static nature of the paintings. In this way I want to indicate that after the events, only ambivalence remains.¹

One of the smallest pictures in this series depicts SS Reichsführer Heinrich Himmler in his uniform, depicted with Tuymans's dry use of colors and typical expansive surface. Brown and gray tones dominate the picture. In spite of the abbreviated representation in which the physiognomy is largely depicted via shadows, the portrayal nevertheless leaves a threatening impression.

1 Quoted from Luc Tuymans' exhibition text, "Der Architekt" in the Galerie Gebauer, Berlin, from March 7 to April 11, 1998.

LUC TUYMANS

Investigations (Recherches), 1997-98
Oil on canvas
139 x 151 cm
Acq. no. 1998/19

Like *Himmler* (1997-98), *Investigations* also belongs to the series of paintings entitled *The Architect* (Der Architekt). Tuymans painted a triptych called *Investigations* in 1989, in which all three paintings were based on the memories of things he had seen. Nine years later, Tuymans reformulated and enlarged the third of these originally small-format pictures for the *Architect* series. One sees a frame that tapers off at right in which several objects are only hinted at:

The last picture depicts a display case I saw in Auschwitz in which various items made out of human hair were preserved. Yet again a material that is used in a kind of cannibalism. One is reminded of the term pictorial hunger. How do we see a picture, why do we see a picture, why do we keep a picture? Why is it that we only have deep respect for terrible things and not for beautiful things, why do we not ask ourselves what beauty means or what it could be? We deal with reality owing to a stimulus, with a conscious, a standpoint. The

picture has become compulsive, gripping, and not pleasant. I have always been interested in taking up the extremes of an image, to see how far you can go.¹

1 "Luc Tuymans über seine Bilder," *Luc Tuymans* (Bern: Kunsthalle Bern, 1992), pp. 19ff, exh. cat.

LUC TUYMANS

Hair, 2000
Oil on canvas
142 x 74 cm
Acq. no. 2000/11

Luc Tuymans' paintings deal with memory. This not only includes historical subjects such as the Holocaust or colonial rule, but also film scenes from such movies as *Strangers on a Train* (2003). Aside from the collective memory of historical or cultural events, Tuymans often returns to patterns of experience like recollective seeing. One of his most compelling pictures in this regard is *Hair*.

The vertical format of the painting is accentuated. Depicted is a woman's hairdo. Every other detail that might tell us something about the woman or even help us to identify her is blended out or indistinguishable from the pale background of the painting. The hair, in fact, does not belong to any particular person (though it was inspired by the portrait sketch of an elderly woman exhibited at the Carnegie Institute in Pittsburgh). The hair is positioned on the vertical canvas in such a way that the representation of the imaginary person would be equivalent to a three-quarter-length portrait.

Tuymans previously dealt with human hair in *Investigations*, the painting depicting a display case in a former concentration camp containing objects made by female prisoners

out of human hair. However, the present work is concerned solely with the hairdo itself and the way in which hairstyles are significant signs of outward appearances. The memory of this person's appearance has been reduced to just this one detail. The recollection of all other visual features has faded. But it often takes only a single detail like a hairdo for us to recall certain people. It does not matter if we actually met the person in question, or if we are only familiar with them from the movies or television.

JEFF WALL

Untangling, 1994

Ciba print, aluminum light box, fluorescent lights

Overall dimensions: 205.1 x 239 x 22.2 cm

Visible dimensions of the Ciba print: 189.2 x 223.5 cm

Ex. 2/2

Acq. no. 1996/09

In *Untangling* (1994), Jeff Wall deals with subject matter from the working world, and yet, his photographs are not about documenting reality. Moreover, in spite of the complete plausibility of the motifs, this photographic image is meticulously prepared, composed, and staged.

We look into a windowless room that seems to simultaneously serve as a workshop and as a warehouse for motors. We see a tangled pile of ropes and hoses. An employee sits with his downcast eyes upon a mass of rolled-up hoses. He seems to be trying to untangle the ropes. A second mechanic stands to the right of a wall and shelf that roughly divide the room, as well as the image, in half. He raises his head and appears to look for something specific. However, there is nothing of note in this overcrowded room that – like the picture itself – is lit with fluorescent lights. In order to attain a stark-lit

quality similar to that in the paintings of Velázquez, which he greatly cherishes, Wall, since 1978, has used mainly large-format Cibachromes in light boxes, most familiarly implemented in traffic signs and advertisements.

The "action" in this picture is initially concentrated on locating the course of the rope that seems to form a barrier at the lower edge of the picture. This search, in which the viewer is inevitably caught up, quickly turns out to be hopeless. It soon becomes clear that the seated man's attention is not focused on the tangled rope. Instead, he pauses in his work and turns his look "inward." This introspective look is well known from seventeenth-century Dutch genre painting as well as Chardin's genre scenes. Michael Fried has described this condition as "Absorption:"¹ The viewer's look is directed so intensely at the portrayed activity that he/she feels involved in the situation. The hushed preoccupation with an "inner world" forms a stark contrast to the prevailing atmosphere of a motor-rental service. The other employee, whose search for spare parts obviously represents the physical world, underscores this function of the room. In spite of the claustrophobic narrowness that pervades the warehouse,² neither of the figures takes notice of the other, a behavior pattern that can also be seen in other pictures by Wall, for example *Jell-O* (1995) and *Restoration* (1993). The disentanglement alluded to in the title can easily be interpreted as an occupation with one's own thoughts.

1 Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, Los Angeles/London, 1980), pp. 365ff.

2 Camiel van Winkel, "Figur im Grund versinkend / Figure goes to ground," in *Jeff Wall. Landscapes and Other Pictures* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 1996), pp. 18ff, exh. cat.

JEFF WALL

A Hunting Scene, 1994

Ciba print, aluminum light box, fluorescent lights

Overall dimensions: 183 x 253 x 25 cm

Visible dimensions of the Ciba print: 167 x 237 cm

Ex. 1/2

Acq. no. 1996/10

A natural green verge extends beyond the apparent end of a new street—a dead-end—towards a cloudy sky. A settlement can be seen in the background. In this unappealing environment, in which nature is obviously losing ground to civilization, two men carrying firearms approach a house from the street. The one in front, who has just entered no-man's-land, holds his rifle in firing position as though he expects to encounter his prey at any moment. His companion follows a few steps behind. A long shadow is cast upon the asphalt. The new street pavement and the power-distribution box indicate that new houses will soon be standing here too. The hunting scene in this semi-urban environment seems out of the ordinary and, considering the uncertainty as to who or what is being hunted, even threatening. The undergrowth, towards which the two shooters are moving and into which they will soon disappear, is confusing and could serve as a place of ambush.

Wall refers to two basics of human existence in this scene: The need for shelter resulting in the phenomenon of settlements, as well as the need for food and hunting, respectively. Great precision was required to translate his visual idea into valid metaphor for these themes. Wall took about 100 photographs of the two actors in a two-week period. He finally combined two photographs with the help of a computer in order to achieve the desired synthesis between the action and the landscape.

Wall is also concerned here with the basics of landscape in a broader sense of the term:

All of my 'landscapes' deal with what I would call settlement or settlement patterns. That is what we normally do. We settle in places. We naturally often destroy them during this process, but we colonize them, disturb their balance, and find ways to organize our relationship in space in the meanwhile. We find ways to distance ourselves from those things we want to keep away from or set apart. We put up barriers between people or things, we move closer together, or we build bridges or walls. All of these things are very metaphorical. We only have to consider Gaston Bachelard's 'poetics of space,' for example, to understand the meaning of separation and integration. That is what all of my 'landscapes' show. They show the signs of these settlement processes that slowly spread and finally encompass the whole world. The picture of a landscape thus depicts a part of the settlement of the earth. Basically, landscapes are only signs.¹

While the traces of human footprints in *The Crooked Path* (1991)² – seen in surroundings similar to those in *A Hunting Scene* – come together to form a path, the activity of hunting is the essential element of the "settlement picture," *A Hunting Scene*.

The picture shows a place, a section, but something happens – a pseudo event, if you want to call it that. A real event never took place. I have my own intentions. In *A Hunting Scene*, I am interested in the fact that people are going hunting. Hunting is commonplace in the countryside to fight pests. It has always been common and it has its own validity. But the necessity changes over time and the validity too. And I wanted to show that when the validity changes, the

perception of the things also changes. [...] When I make my staged images, I don't tell the start or the end of the story, just the middle. If I also supplied the outcome, then the picture would not do what it is supposed to do. There are naturally some images in which you know what happened and know what will happen, but that is not the point. Pictures are about illuminating an event, an experience, or a phenomenon in a way in which the causes of the occurrence cannot be

exactly determined. It is only in this play with uncertainty that a picture as we call it is possible. *A Hunting Scene* was an experiment with the middle section of a narrative. [...] The men are just hunting raccoons, but that is not important.³

1 Belinda Gardner, "Jeff Wall. Lakonie der Landschaft," *Neue Bildende Kunst*, no. 4 (August-September 1996), p. 37.

2 For more information about this work see *Ibid*, p. 37.

3 *Ibid*, p. 38.

Nobuyoshi Araki

Born 1940, Tokyo, Japan. Lives in Tokyo, Japan.

Tokyo is not only Nobuyoshi Araki's birthplace and home; it also serves as his model. In his works we see its streets and inhabitants, sky, and flowers. Also seen is the balcony of his apartment and, in particular, his ingeniously tied and bound female nudes. Aside from straight photography – predominately black-and-white images – Araki's work also includes books, magazines, slides, films, and, since the 1990s, bubble-jet prints that he often papers directly onto the walls of exhibition spaces.

Araki studied photography and film at Chiba University in Tokyo during the 1960s, and over the next two decades exhibited his pictures in Tokyo automats, laundries, restaurants, bars, department stores, and noodle shops. It was only during the 1990s that Araki achieved cult status in Japan when his photographs, stylistically influenced by Italian Neo-Realism and the French New Wave, were shown in galleries and museums around the world. Since then, his works have been exhibited in countless solo exhibitions at the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (1995), the Vienna Secession, Austria (1997), and the Museum of Contemporary Art, Tokyo (1999), among others. He has also taken part in such important international exhibitions as the Venice Biennale (1979) and *Rencontres de la Photographie*, Arles, France (1995).

Richard Billingham

Born 1970, Birmingham, England. Lives in Stourbridge, West Midlands, England.

Richard Billingham began taking photographs of his family in 1989. These black-and-white pictures were originally intended to serve as models for paintings made during his studies at the Bornville College of Art (1990-91) and later at the University of Sunderland (1991-94). During his studies, however, he began producing large-

format color photographs of his family, which he published in 1996 under the title *Ray's a Laugh*. They are intimate images of his alcoholic father, his mother Liz, and his younger brother Jason in their apartment in the West Midlands. Although they reflect working-class poverty, the photographs are not politically motivated. They instead document relationships within one family.

These photographs quickly won him international recognition when they were shown in several European galleries. Billingham's works were included in the legendary "Sensation" exhibition at the Royal Academy in London (1997), making him, alongside artists like Damien Hirst, Gary Hume, Sarah Lucas, Tracey Emin, and Jake and Dinos Chapman, one of the best-known representatives of Young British Art (YBA). Solo exhibitions in New York (1997), London (1998), Rome (1999), and Birmingham, England (2000) followed, as did group shows like "Full House – Junge Britische Kunst" (Young British Art) at the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (1996-97), and the Venice Biennale (2001). Billingham won the Citibank Private Bank Photography Prize in 1997, and was nominated for the Turner Prize in 2001.

Christian Boltanski

Born 1944, Paris. Lives in Paris.

Christian Boltanski, an autodidact, developed the central elements of his art by (re)constructing his childhood based on documentary material. He then continued this investigation of the past and the transient in various media. His works serve as the starting point for a kind of forensic journey in which he often uses photographs found in family albums and old newspapers. These images are then enlarged and combined with a variety of objects that can be associated with memory – old clothing, cans, archive boxes, toys – and serve as the foundation for a reconstructed identity. Explicit references to the destiny of specific people, however, remain hidden. Instead, the viewer finds himself

confronted with symbolic and insinuating biographies that make the "presence of death" almost graspable. In addition to his installations, Boltanski also produces films, slide projections, and books.

Boltanski has participated in many important group exhibitions, among them the Venice Biennale and Documenta in Kassel, Germany. Solo exhibitions have been shown at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany (1973), Kunsthalle Vienna, Austria (1995), and the Museum of Fine Arts, Boston (2000). A one-man show first seen at the Museum of Contemporary Art, Chicago (1988), was also shown at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1988), and the New Museum of Contemporary Art, New York (1988-89). Boltanski has received many awards for his artwork, including the "Kunstpreis der Stadt Aachen," Germany (1994), and the Goslar "Kaiserring," Germany (2001).

Tony Cragg

Born 1949, Liverpool, England. Lives in Wuppertal and Berlin, Germany.

From 1966 to 1968, Tony Cragg worked as a laboratory assistant in a biochemical research company while preparing for his natural science studies. His first drawings and objects, made of rubber, were created at that time. Cragg studied at Gloucestershire College of Art, Cheltenham, from 1969 to 1970, and afterwards attended painting courses at the Wimbledon School of Art. He transferred to the Royal College of Art in London in 1972, and concluded his studies there in 1977, specializing in sculpture.

During the early 1970s, Cragg's works were initially influenced by a critical analysis of Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, and Land Art. His acquaintance with the Concept artist Richard Long had a decisive effect on his work. On so-called "reconnaissance expeditions" in nature or garbage dumps, Cragg collected the

discarded objects that served as the starting point for his wall and floor works. He combined these with natural materials in his object collages. In 1976, he took a teaching assignment at the École des Beaux-Arts in Metz, France, and moved to Wuppertal a year later.

During the 1980s, he created objects out of glass, plaster, and metal modeled on everyday household items. These pieces function as organic metaphors for life forms. Organic elements have played a central role in his stylistic language since 1984. In these works Cragg questions the distinctions between the natural and artificial worlds. Along with his sculptures, Cragg has been increasingly active in the field of drawing since the late 1980s.

Cragg has taken part in numerous national and international exhibitions such as Documenta 7 and 8 (1982 and 1987) in Kassel, Germany, and represented Great Britain at the 1988 Venice Biennale. As one of the most important representatives of New British Sculpture, Cragg was awarded the Turner Prize (1988), Von-der-Heydt-Preis, Germany (1989), Shakespeare Prize (2001), and German Piepenbrock Prize for Sculpture (2002). In 1988, Cragg was made a professor at the Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Germany. He has been teaching at the Universität der Künste in Berlin since 2001.

Jan Dibbets

Born 1941, Weert, The Netherlands. Lives in Amsterdam, The Netherlands, and San Casciano Bagni, Italy.

Jan Dibbets studied at the art academy in Tilburg from 1959 to 1963 before continuing his studies in 1967 at St. Martin's School of Art in London. He is among the most important representatives of European Conceptual Art. Visual perception (light, space, color) and sensory illusions are at the center of his artistic work, and photography is the means

through which he investigates this phenomenon. Dibbets is especially interested in matters pertaining to perspective and their correction, respectively. In this regard, he realized several temporary Land Art interventions during the late 1960s in which he poetically dealt with perception. In addition, he made films, videos, and a sound installation at this time. In the ensuing years he became increasingly interested in architecture, which assumed a central role in his work. He photographed the floor ornaments and rose windows of old cathedrals, the exterior facades of famous buildings, and even the windows of secular buildings from various perspectives, then transformed the motifs into elliptical, (semi-)circular, or rhomboid-form elements.

During his long artistic career, Dibbets has been honored with many solo exhibitions, including those at the Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, The Netherlands (1971), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1980), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1987), and Witte de With, Rotterdam, The Netherlands (1996). He also participated in many group shows, among them Documenta 5 (1972), 6 (1977), and 7 (1982) in Kassel, Germany, as well as in biennales the world over.

Peter Fischli / David Weiss

Born 1952 (Fischli) / 1946 (Weiss), Zurich, Switzerland. They live in Zurich, Switzerland.

The joint career of the Swiss artists Fischli/Weiss began after their studies. While David Weiss attended schools for applied arts in Zurich and Basel during the 1960s, Peter Fischli studied a decade later in Italy at the Accademia di Belle Arti in Urbino and Bologna. The two artists have worked together in Zurich since 1979.

Their work is characterized by a broad spectrum of materials and forms of presentation. It

includes sculptures, installations, projects, photographs, and films like *The Way Things Go* (*Der Lauf der Dinge*, 1987), which brought Fischli/Weiss international recognition.

The contents of their art are the banal objects of everyday life, upon which they comment with scurrilous and profound humor. Their works fool the viewer's perception and play on authenticity and fiction. The apparent simplicity of their art is based on perfectly planned preparations that only become apparent upon second glance. In this way, they tear down the "sacred" pretensions of art, on the one hand, and deal with important societal questions, on the other.

Fischli/Weiss' successful career has manifested itself in many international solo and group exhibitions over the last twenty years. They have taken part in the Venice Biennale, for example in the 1995 Swiss pavilion. Their works were also shown at Documenta 8 and 10 (1987, 1997) in Kassel, Germany.

Andreas Gursky

Born 1955, Leipzig, Germany. Lives in Düsseldorf, Germany.

Until 1984, during the first phase of his artistic activities, Andreas Gursky followed the conceptual and serial working methods of his teachers Bernd and Hilla Becher. He later abandoned these in favor of individual images and a subjective selection of motifs. The relationship of the individual to nature, technology, leisure time, and the business world are at the center of his work.

Landscapes were the predominant feature in Gursky's spectrum of motifs until the late 1980s; these images, among others, have been compared to Caspar David Friedrich's landscapes. Subsequently, narrative elements play an increasingly smaller role. Places and spaces defined by human activities like international

stock exchanges and other places of business predominate. A common element in almost all of them are the concrete details visible from up close that increasingly dissolve into abstract structures when looked at from a distance, whether they are concert-goers or architecture. The enormous size of his photographs, taken since the 1990s, underscores this "overall" impression. Since 1992, the artist has digitally processed his images on a computer. He uses this technique primarily as a means to compensate for imperfections in the photograph. However, in several photographs he has also utilized the technique as a compositional procedure. The images of reality created in this way are either technically impossible to photograph under normal conditions or do not exist in reality, even though they contain realistic elements accumulated as images within our collective memory.

Gursky has had solo exhibitions at the Kunsthalle Zurich (1992), Rooseum-Center for Contemporary Art, Malmö, Sweden (1995), as well as a show in the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (1998), that was also seen at the Kunstmuseum Winterthur, Switzerland (1998-99), Serpentine Gallery, London (1999), Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Scotland (1999), Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, Turin, Italy (1999), and the Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal (1999-2000). His first large retrospective was shown at The Museum of Modern Art, New York, in 2001.

Damien Hirst

Born 1965, Bristol, England. Lives in Devon and London, England.

Damien Hirst is one of the most radical representatives of the young British art scene of the 1990s. Even before completing his studies at Goldsmith College, London, in 1989, Hirst had achieved recognition as a curator and organizer of important exhibitions. In "Freeze" (1988),

"Modern Medicine" (1990), and "Some Went Mad, Some Ran Away" (1994), he presented the work of the so-called Brit-Pack—the YBAs (Young British Artists)—for the first time.

Hirst's oeuvre is predominately comprised of series and groups of pictures and sculptures aimed at humankind's primal fears and needs. With display cases filled to the brim with pharmaceuticals, highly toxic chemicals in wire enclosures, and especially his animal cadavers (halved, skinned or overtly intact) swimming in formaldehyde, Hirst provoked basic contemplations of life and death.

Aside from the international retrospectives devoted to his work, Hirst has also participated in numerous group exhibitions such as "Full House—Junge Britische Kunst" (Young British Art) at the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (1996-97), and the Venice Biennale (1993, 2003). He was awarded the prestigious Turner Prize in 1995. During the last few years, Hirst has also been active in the fields of advertising, popular music, film, and video.

Mario Merz

Born 1925, Milan, Italy. Died 2003, Turin, Italy.

Mario Merz initially planned on becoming a doctor but discontinued his medical studies during the 1960s in order to devote himself entirely to art. The materials employed by the Italian artist in his works are either taken from nature or from everyday life: clay, stone slabs, panes of glass, bundles of twigs, neon letters and numbers, as well as piles of newspapers. The structural principles with which he connected and interrelated simple materials to each other are largely based on observations from nature and the laws of nature revealed therein. Within the so-called Arte Povera movement and among such representatives as Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, and Giuseppe Penone, Merz's status could accurately be described as

"cosmological." His ideas concerning the basic conditions of human existence were always at the nucleus of his work. He became especially well known for the archetypal structures—igloos and tables—that he began creating in the mid-1960s.

Merz participated in countless group shows and biennales the world over. Among his most important solo exhibitions were his first retrospective – realized in 1985 with Harald Szeemann in the Zurich Kunsthau – as well as two large exhibitions in the United States in 1989: his installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, and his comprehensive retrospective at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Bruce Nauman

Born 1941, Fort Wayne, Indiana, U.S.A. Lives in Galisteo, New Mexico, U.S.A.

After initially studying physics, mathematics, and art at the University of Wisconsin, Bruce Nauman received his Master of Fine Arts from the University of California, Davis, in 1966. He is one of the most influential artists of the present day.

His heterogeneous work comprises films, videos, photographs, graphics, performances, and sculptures as well as light and sound installations. All of his works are based on the same question, namely "what is art really?" (Bruce Nauman). He investigates this question by placing the human body and the structures of our perception at the center of his art. In his videos and installations, he places himself and his audience in borderline situations as a consciousness-raising experience. In this regard, the artist has been influenced by a variety of literary and musical sources, John Cage and Samuel Beckett among them. In addition, he has worked with numerous dancers, musicians, filmmakers, and artists such as Richard Serra and Jasper Johns.

Nauman participated in Documenta 4, 5, 6, 7, 9 (1968, 1972, 1977, 1982, 1992) in Kassel, Germany, and the Venice Biennale (1999), where he was awarded the Golden Lion. Nauman has received numerous awards, among them Frankfurt's Max-Beckmann-Preis (1990). The Walker Art Center in Minneapolis and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., organized a comprehensive retrospective in 1994 that was first shown at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid and later toured the United States. Nauman's works are exhibited in art institutions around the world.

Nam June Paik

Born 1932, Seoul, Korea. Lives in New York, U.S.A., and Bad Kreuznach, Germany.

Nam June Paik is considered one of the pioneers of video art. His installations, videos, objects, pictures, drawings, and graphic works critically and humorously illuminate the institution of television as well as the fields of communication and perception. After studying musicology, art history, and philosophy in Japan, he moved to Germany in 1956 as a budding composer. It was during his research studies at the universities of Munich and Freiburg that he first met John Cage. This encounter marked an important turning point for the artist. Even before completing his traditional music studies, Paik's interest in modern music led him to work in radio at the electronic studio of the Westdeutsche Rundfunk in 1958. In Cologne, he encountered composers like Karlheinz Stockhausen and Mauricio Kagel. Much notice was taken of his musical actions and performances during the late 1950s, which were influenced by John Cage. Electronic music led Paik, who had become one of the leading figures of the Fluxus movement, to television. In 1963, the artist exhibited his modified television sets for the first time. In these works he transformed the "program in progress"

into abstract images by technical means. Paik's experimental work involving television and video was deeply influenced by philosophical thought, especially Zen Buddhism. His *closed-circuit installations* are an expression of this preoccupation. In these works, images of people or objects captured by video camera can be viewed (with minimal delay) on a monitor. His artistic works, as well as the video synthesizer built with the help of Japanese electronic engineer Shuya Abe in 1969-70, were pioneers of video art.

His works have been seen in exhibitions worldwide. His many retrospectives include shows at the Kölnische Kunstverein, Cologne, and Stedelijk Museum, Amsterdam (1976), as well as the Whitney Museum of American Art, New York (1982), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, and Guggenheim Museum, Bilbao (2000). In 1993, he and Hans Haacke represented Germany at the Venice Biennale. His many awards include the Goslar "Kaiserring," Germany (1991), Kyoto Award, Japan (1998), and National Arts Club Artists Award, U.S.A. (2000).

Thomas Schütte

Born 1954, Oldenburg, Germany. Lives in Düsseldorf, Germany.

Thomas Schütte is among the most versatile artists of his generation. This noted student of Fritz Schwegler and Gerhard Richter studied painting from 1973 to 1981 at the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf. Using installations and (architectural) models, he made the third dimension the main focus of his work during the early 1980s. Along with Reinhard Mucha and Harald Klingelhöller, Schütte achieved wide recognition during the mid-1980s for his table-sized models of imaginary architecture. Soon afterwards, he expanded his work to include public spaces. As in many of his other works, irony, as well as cynicism and overt ambivalence, are recurrent characteristics. Such is the case, for example, in *Church Column*

(*Kirchensäule*, 1987), in a parking lot in Münster, or *Group of Strangers* (*Gruppe der Fremden*) installed on the portico of a department store in Kassel, Germany, during Documenta 9 (1992). In these works, as well as in his ceramics, drawings, watercolors, and engravings, the artist examines the natural, cultural, and political components of everyday life.

In addition to Documenta 9, Schütte also participated in Documenta 8 (1987) and 10 (1997) in Kassel. Solo exhibitions devoted to his work have been shown at the Kunsthalle Berne, Switzerland; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands (all 1990); as well as the Dia Center for the Arts, New York (1998, 2000), and K 21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany (2004).

Cindy Sherman

Born 1954, Glen Ridge, New Jersey, U.S.A. Lives in New York, U.S.A.

Cindy Sherman's career began in the 1970s. She initially studied painting and then photography at the State University of New York at Buffalo. She met the artist Robert Longo at this time. Together with him and fellow student Charles Clough, she founded Hallwalls, an independent exhibition space where she and other artists were able to show their works. After graduating in 1976, she and Longo moved to New York City. The black-and-white photographs of the *Film Stills* series were made in their loft in Lower Manhattan and in other locales in and around New York between 1977 and 1980. The series brought her international recognition. They are self-portraits of the artist, but not in the classical sense of the term. Sherman dresses up in the guise of the fictional protagonists of typical B-movies. Her method of shaping these identities is consistently based on the representation of social clichés, suppressed passion, fear, and violence.

As of the mid-1980s, Sherman also began taking color photographs and no longer relied solely on costumes, wigs, and makeup to alter her identity. She used puppets, prostheses, and artificial body parts, employing them for the first time in the *Disasters* and *Fairy Tales* (1985-89) series. They initially served as additional props until they completely replaced her in front of the camera during the early 1990s in works such as the *Sex Pictures* series (1992). The screen sirens of earlier pictures have been increasingly replaced by the repulsive and disgusting, metaphors for emotional and uncontrolled states of consciousness. During the last few years, Sherman again placed herself at the center of her photographic works, showing herself, for example, as a clown with seemingly artificial gaiety. The narrative element of her earlier pictures also has been replaced by various kinds of direct portraits in front of neutral backgrounds. She also increasingly relies on digital-image processing. Aside from her photographs, Sherman also works as a filmmaker. Her movie *Office Killers* premiered in 1997.

Cindy Sherman's works are on display in prestigious museums the world over. She participated in Documenta 7 (1982) in Kassel, Germany, and in countless biennales in America, Australia, and Europe (Venice Biennale, 1982 and 1995). In addition, she received the Larry Aldrich Foundation Award, Connecticut, U.S.A. (1993) and the Wolfgang-Hahn-Preis (Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig), Cologne, Germany (1997).

Luc Tuymans

Born 1958, Mortsel, Belgium. Lives in Antwerp, Belgium.

Luc Tuymans began studying art in 1976 at the Sint-Lukasinstituut in Brussels, Belgium. He studied painting there until 1979 and then

transferred to the École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre in Brussels. He completed his painting studies at the Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerp in 1982 and then studied art history for four years at the Vrije Universiteit in Brussels.

During his final years as a student, he limited his artistic activities to film because he sought new forms of expression beyond painting. Tuymans returned to painting during the mid-1980s and utilized cinematic techniques like close-ups, details, and sequences. Aside from found objects taken from the cinema, newspapers, archives, and photo albums also served as models.

His figurative pictorial series encompass historical, religious, and political subjects in which memory and crimes often play a central role. His black-and-white cycle *Time* (Die Zeit, 1988) deals with Nazi Genocide, the series *Passion* (1999) with religion, and *Mwana Kitoko—Beautiful White Man* (2000) with Belgium's colonial rule in the Congo. In spite of the concrete events referred to by the artist, he never directly cites them in his works, but rather vaguely hints at them. This kind of subtle allusion gives his works a haunting ambiguity. Tuymans' sparse painting style makes even his portrayal of everyday objects seem eerie.

Among other places, his works were presented in solo exhibitions at the Bonnefantenmuseum Maastricht, The Netherlands (1999), Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (1999-2000), Kunstverein, Salzburg, Austria (1999), Tate Modern, London (2004), and K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany (2004-5). Tuymans also participated in many group shows, among them Documenta 9 and 11 (1992, 2002) in Kassel, Germany, and the Venice Biennale, where he represented his native country in the Belgium Pavilion in 2001.

Jeff Wall

Born 1946, Vancouver, Canada. Lives in Vancouver, Canada.

After ending his art studies at the University of British Columbia in Vancouver, Canada, in 1970, Jeff Wall studied art history at the Courtauld Institute of Art, University of London, England, until 1973. His interest in classical and modern art made a deep impression on his own pictorial world. This took the shape of large-format Ciba prints of landscapes and interiors mounted in light boxes. He became particularly well known for these works during the late 1970s. In order to depict his fictions about modern, mainly urban life, Wall makes references to photography and film as well as aspects of painting. The compositional principles involving figures and mirrors in *Picture for Woman* (1979) look back to Manet's *Bar at the Folies-Bergère* (1882) and *The Destroyed Room* (1978) to Delacroix's *The Death of the Sardanapalus* (1827). Like history paintings, the compositions of Wall's photographs are always carefully composed and prepared in great detail. Nothing is left to chance. His suggestive tableaux are staged with the help of professional actors and he uses the computer to digitally process some

of the images afterwards. The narrative potential of his photographs is reminiscent of cinema, although they are often infused with an apprehensive atmosphere. Wall's protagonists are mainly shown in a moment of inward inspection or (un)rest in the face of an unavoidable occurrence, the outcome of which is usually left open. In 1996, the artist extended his oeuvre to include extremely large-scale black-and-white photographs.

Along with his own visual work, Wall has written innumerable essays in which he examines the importance of photography within the context of modern art.

His work has been shown worldwide since the 1980s in solo and group shows. In 2003, for example, the Austrian Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, offered a comprehensive overview of his oeuvre. Wall took part in Documenta 7, 8, 10, and 11 (1982, 1987, 1997, 2002) as well as the Venice Biennale (2001). Among other acknowledgments are the Erna and Victor Hasselblad Foundation International Award in Photography, Göteborg, Sweden (2002), and the Roswitha Haftmann Prize for the Visual Arts, Zurich, Switzerland (2003).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar,* con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica*
2000	Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido,* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	De Caspar David Friedrich a Picasso*, con textos de Sabine Fehleemann.	A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso*, con textos de Sabine Fehleemann. Gottlieb monotipos, con textos de Sanford Hirsch.
2002	Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate,* con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micol Moorby y Sarah Talf. y del artista.		Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
<p>2003</p> <p>Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.</p>	<p>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld, con textos de Werner Spies.</p>	<p>Chillida: Elogio de la mano, con textos de Javier Maderuelo.</p> <p>Gerardo Rueda: construcciones, con textos de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo, con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p>
<p>2004</p>	<p>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre, con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p> <p>Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París, con textos de Delfín Rodríguez, Gilles Chazal Isabelle Collet, Amélie Simier, MaryLine Assante di Panzillo y José de los Llanos.</p>	<p>Liubov Popova, con textos de Ana María Guasch.</p> <p>Esteban Vicente: gesto y color, con textos de Guillermo Solana.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gallego.</p> <p>Nueva Tecnología, Nueva Iconografía Nueva Fotografía: Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del MNCARS, con textos de Catherine Coleman y Pablo Llorca.</p> <p>Gordillo Dúplex con textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo.</p>
<p>2005</p>	<p>Contemporanea, con textos de Gijs van Tuijl, Rudy Fuchs, Halger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego, y Susanne Kölher.</p>	<p>Kandinsky acuarelas, con textos de Helmut Friedel y del artista.</p>

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2005
© Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2005
© Kunstmuseum Wolfsburg, 2005

Textos:

Gijs van Tuijl
Rudi Fuchs
Holger Broecker
Alberto Ruiz de Samaniego
Susanne Köhler

Traducciones:

Miguel Aguilar (inglés/español del texto de Rudi Fuchs)
M^a Luisa Balseiro (inglés/español del ensayo de Holger Broecker)
Malena Barro (alemán/español de los textos de comentarios de las obras de Holger Broecker y de las biografías de Susanne Köhler)
Deborah Roldán (español/inglés de la presentación de la Fundación Juan March)
Andrea Van Houtven (español/inglés del ensayo de Alberto Ruiz de Samaniego)
Michael Wolfson (alemán/inglés de los textos de comentarios de las obras de Holger Broecker, de las biografías de Susanne Köhler y de la presentación de Gijs van Tuijl)

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:

Nobuyoshi Araki: pp. 49-53
Richard Billingham: pp. 55, 57, 59
Cortesía Electronic Arts Intermix: p. 107
Peter Fischli/ David Weiss: pp. 32, 73, 75, 80, 81
Andreas Gurski: pp. 26, 82, 83, 85, 97, 89, 91
Cortesía Metro Pictures, Nueva York: pp. 125, 127, 128, 131
Helge Mundt: pp. 16, 28, 47, 65, 67-69, 71, 76, 77, 93, 95, 109-115, 117, 121, 122, 123
Paolo Mussat Sartor: p. 105
Cortesía Paragon Press, Londres: pp. 97, 98, 99, 100, 101
Dominik Reipka: p. 10
Cortesía Ileana Sonnabend, Nueva York: p. 196
Nic Tenwiggenhorn: pp. 22, 62, 60, 63, 221
Felix Tirry: pp. 133, 135
Jeff Wall: pp. 139, 141
Cortesía Zeno X Gallery, Amberes: p. 137

Copyrights:

De los artistas: Nobuyoshi Araki, Richard Billingham, Tony Cragg, Peter Fischli/David Weiss, Damien Hirst
Mario Merz, Nam June Paik, Cindy Sherman, Luc Tuymans
Vegap, Madrid, 2005: Andreas Gursky, Thomas Schütte, Jeff Wall
Kunstmuseum Wolfsburg: Christian Boltanski, Jan Dibbets, Bruce Nauman

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.
ISBN: 84-7075-525-0 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-52-1 Editorial de Arte y Ciencia S.A.
Depósito Legal: M-2483-2005

La exposición ha sido producida por Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania.





