ditado por / A cura di Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider

ART NOW

Arte y artistas a principios del nuevo milenio

Arte e artisti all'inizio del XXI secolo / Arte e artistas no Limiar do Novo Milénio



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

TASCHEN

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	02
				BANDEJA	02
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

709.05
A784

#5101613

ART NOW

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
QUITO

Enero 2/008 DF. DFA -001



81 artistas a principios del nuevo milenio

81 artisti all'inizio del XXI secolo — 81 Artistas no Limiar do Novo Milénio

Edited by Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM CONSENSUS
FUNDADA EN 1620
QUITO

TASCHEN

HONG KONG KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

Índice — Sommario

7 Prólogo
8 Prefazione
9 Prefácio

12 Franz Ackermann
16 Doug Aitken
20 Darren Almond
24 Kai Althoff
28 Matthew Barney
32 John Bock
36 Cosima von Bonin
40 Candice Breitz
44 Glenn Brown
48 Angela Bulloch
52 Janet Cardiff
56 Merlin Carpenter
60 Maurizio Cattelan
64 Jake & Dinos Chapman
68 Martin Creed
72 John Currin
76 Tacita Dean
80 Thomas Demand
84 Rineke Dijkstra
88 Peter Doig
92 Keith Edmier
96 Olafur Eliasson
100 Tracey Emin
104 Sylvie Fleury
108 Ellen Gallagher
112 Liam Gillick
116 Felix Gonzalez-Torres
120 Douglas Gordon
124 Andreas Gursky
128 Thomas Hirschhorn
132 Damien Hirst
136 Carsten Höller
140 Gary Hume
144 Mike Kelley
148 Rachel Khedoori
152 Martin Kippenberger
156 Jeff Koons
160 Zoe Leonard
164 Atelier van Lieshout
168 Won Ju Lim
172 Sharon Lockhart
176 Sarah Lucas
180 Michel Majerus
184 Paul McCarthy

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

188 Jonathan Meese
192 Mariko Mori
196 Sarah Morris
200 Vik Muniz
204 Takashi Murakami
208 Yoshitomo Nara
212 Shirin Neshat
216 Ernesto Neto
220 Manuel Ocampo
224 Albert Oehlen
228 Chris Ofili
232 Gabriel Orozco
236 Laura Owens
240 Jorge Pardo
244 Manfred Pernice
248 Elizabeth Peyton
252 Richard Phillips
256 Neo Rauch
260 Tobias Rehberger
264 Jason Rhoades
268 Daniel Richter
272 Pipilotti Rist
276 Ugo Rondinone
280 Thomas Ruff
284 Gregor Schneider
288 Cindy Sherman
292 Andreas Slominski
296 Simon Starling
300 Thomas Struth
304 Fiona Tan
308 Wolfgang Tillmans
312 Rirkrit Tiravanija
316 Luc Tuymans
320 Jeff Wall
324 Franz West
328 Pae White
332 Andrea Zittel

336 Glosario — Glossario — Glossário
348 Créditos fotográficos — Crediti fotografici
350 Notas biográficas sobre los autores — Note biografiche sugli autori — Notas biográficas sobre os autores
352 Créditos — Colophon — Ficha Técnica

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prólogo — Prefazione — Prefácio

Con ART NOW presentamos de nuevo una obra que, en la línea de la anterior publicación ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, pretende reunir a jóvenes artistas de principios del siglo XXI.

El resultado es un completo manual para todos los amantes del arte, sean o no expertos, interesados en la evolución del arte contemporáneo durante la última década. El libro recoge más de 500 ilustraciones de obras de 81 artistas de diferentes géneros —pintura, fotografía, cine, vídeo, escultura, *performances* o instalaciones— acompañadas de breves textos aclarativos. Los autores presentados no son recién llegados o «nuevos descubrimientos». Todos ellos han celebrado ya exposiciones en solitario o han participado en importantes muestras colectivas de significativos museos e instituciones artísticas, y están representados por las galerías más prestigiosas. Así pues, nosotros no hemos creado las tendencias que se pueden entrever en las páginas siguientes, éstas surgen más bien de una atenta observación del dinámico mundillo del arte formado y promovido por las más diversas personalidades (creadores, artistas, expositores, conservadores, críticos, publicistas, marchantes, galeristas, compradores y coleccionistas) e instituciones (academias de arte, talleres, fundaciones, museos, colecciones públicas y privadas, revistas especializadas, catálogos, galerías y ferias de muestras).

Aunque, como suele ser habitual, nuestro enfoque se centra en el arte occidental, queremos hacer honor también a la creciente internacionalización de la escena artística; así, la obra ART NOW abre un hueco a creadores asiáticos, africanos y sudamericanos para ampliar una visión que, por lo general, sólo se suele dirigir hacia lo que sucede en Europa y Norteamérica. Llegados a este punto debemos insistir una vez más en que la selección subjetiva que hemos realizado no es más que una simple muestra de los numerosos artistas jóvenes y prometedores que realizan una obra exitosa y estimulante.

Se presentan ejemplos relevantes de las últimas creaciones de un total de 81 artistas. A cada uno de ellos se le han dedicado cuatro páginas. Los elementos informativos —la presentación por orden alfabético de los artistas, los breves textos redactados por diez autores procedentes de EE. UU., Alemania, Dinamarca y Polonia, las ilustraciones de las obras más importantes de los artistas escogidos, sus retratos, la relación de las exposiciones más importantes en las que han participado, las publicaciones en las que han aparecido, así como sus impresiones personales— ofrecen una completa panorámica de la actual escena artística. El glosario, por su parte, aclara conceptos específicos que aparecen una y otra vez en los textos o en las discusiones sobre arte contemporáneo.

Por todo ello, ART NOW es al mismo tiempo un libro de consulta, una obra ilustrada muy estimulante y una interesante guía de arte; el volumen resulta tan informativo como ameno para todos aquellos que quieran estar al día de los últimos acontecimientos del arte actual.

Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a todos los que han contribuido a realizar este libro; en primer lugar a los artistas, a las galerías que representan su obra y a los fotógrafos que la han documentado, así como a los autores de los textos y el glosario: Kirsty Bell, Ariane Beyn, Frank Frangenberg, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kempkes, Lars Bang Larsen, Nina Möntmann, Raimar Stange, Rochelle Steiner y Adam Szymczyk.
Agradecemos también la colaboración de la editora adjunta Sabine Bleßmann, los diseñadores Andy Disl y Birgit Reber, Ute Wachendorf del departamento de producción y Kathrin Murr por su apoyo.
Nuestra más sincera gratitud al editor Benedikt Taschen por su gran entusiasmo a lo largo de todo el proceso creativo.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Prólogo — Prefazione — Prefácio

Dopo ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, un'altra opera per far conoscere giovani artisti del XXI secolo: ART NOW è un manuale completo per gli amanti dell'arte – esperti o principianti – che hanno a cuore lo sviluppo dell'arte contemporanea dell'ultimo decennio.

Oltre 500 opere di 81 artisti provenienti da vari settori: pittura, fotografia, cinema, scultura, *performance art* e *installation art*, accompagnate da brevi didascalie e commenti. Non si tratta affatto di «nuove scoperte» o di ultimi arrivati. Tutti sono già stati protagonisti di mostre personali presso famosi istituti d'arte e musei, hanno partecipato a importanti mostre collettive e sono esposti in gallerie professionali. Le «tendenze» che emergono dalle pagine del libro non sono «opera» nostra, ma rappresentano la descrizione esatta di una scena vitale, che vede riunite persone così diverse quali creatore d'arte / artista, espositore / curatore, critico d'arte / pubblicista, venditore d'arte / gallerista, compratore d'arte / collezionista, e anche le piattaforme sulle quali agiscono quali accademia d'arte, atelier, museo, collezione pubblica, rivista specializzata, catalogo, galleria, mostra d'arte, collezione privata, ecc.

Anche se la nostra attenzione continua ad essere rivolta al mondo (dell'arte) occidentale, dobbiamo tenere conto che anche la scena artistica è stata globalizzata: artisti asiatici, africani e sudamericani recensiti su ART NOW allargano una visuale spesso cristallizzata su Europa e Nordamerica. Non ci stancheremo di ripetere che la nostra selezione soggettiva è stata eseguita su un numero molto più ampio di artisti giovani e molto promettenti, di successo e affascinanti.

Nel complesso presentiamo 81 artisti, dedicando ad ognuno quattro pagine in cui segnaliamo gli esempi più significativi della loro produzione più recente. Gli elementi informativi – la successione in ordine alfabetico, brevi didascalie per ogni opera scritte da dieci autori di origine americana, tedesca, danese e polacca, fotografie delle opere più importanti degli artisti e i loro ritratti, la citazione delle mostre più importanti cui hanno partecipato e le pubblicazioni a loro dedicate, come anche una dichiarazione – tutto ciò contribuisce ad una visione compatta dell'attuale scena del mondo artistico. Il glossario chiarisce, inoltre, molti concetti specifici, che affiorano continuamente nei testi o nella discussione sull'arte contemporanea.

Tutto ciò fa di ART NOW al tempo stesso un'opera di consultazione imperdibile, un volume illustrato stimolante e un'interessante guida al mondo dell'arte, che può essere parimenti divertente e informativa per tutti coloro che vogliono confrontarsi con l'arte giovane.

Uta Grosenick e Burkhard Riemschneider

Vogliamo ringraziare tutti quelli che hanno contribuito alla realizzazione di questo libro, in particolare gli artisti, le gallerie che hanno esposto le loro opere e i fotografi che le hanno documentate.
Ringraziamo anche gli autori dei testi e del glossario: Kristy Bell, Ariane Beyn, Frank Frangenberg, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kempkes, Lars Bang Larsen, Nina Möntmann, Raimar Stange, Rochelle Steiner e Adam Szymczyk.
Ringraziamo inoltre, Sabine Bleßmann, i grafici Andy Disl e Birgit Reber, Ute Wachendorf per la produzione e Kathrin Murr per il sostegno fornito.
I nostri più calorosi ringraziamenti vanno anche all'editore Benedikt Taschen, per l'entusiasmo con cui ha seguito questo progetto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Após a publicação de ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, com ART NOW voltamos a apresentar um livro que dá a conhecer jovens artistas do início do século XXI.

O resultado é uma obra de referência abrangente para todos os amantes da arte, especialistas ou simples curiosos, que se interessam pela evolução da arte contemporânea nos últimos dez anos. Mais de 500 ilustrações revelam obras de 81 artistas de todas as áreas: pintura, fotografia, cinema e vídeo, escultura, *performances* e instalações, todas elas acompanhadas de breves textos. Os artistas aqui representados não são novos valores ou estreantes, todos eles já foram objecto de exposições individuais em importantes centros de arte e museus, já participaram em grandes exposições colectivas e são representados por galerias profissionais. As tendências que se podem desenhar nas páginas seguintes não são, de todo, uma criação nossa; representam apenas a observação minuciosa de uma corrente vital composta por intervenientes tão diversos como criadores e artistas, expositores e curadores, críticos de arte e periodistas, *marchands* e galeristas, compradores de obras de arte e coleccionadores, bem como as respectivas plataformas na figura de academias de artes, *ateliers*, associações artísticas, museus, colecções públicas, publicações de carácter artístico, catálogos, galerias, feiras de arte, colecções privadas, etc.

Embora o principal objecto da nossa atenção continue a ser o mundo (artístico) ocidental, não menosprezamos a crescente internacionalização do panorama artístico: os artistas asiáticos, africanos e sul-americanos em ART NOW alargam os horizontes tão frequentemente limitados à Europa e à América do Norte. Nunca é demais relembrar que a nossa selecção subjectiva tem por base um número muito maior de jovens e promissores artistas, cuja carreira se tem pautado pelo êxito e inovação.

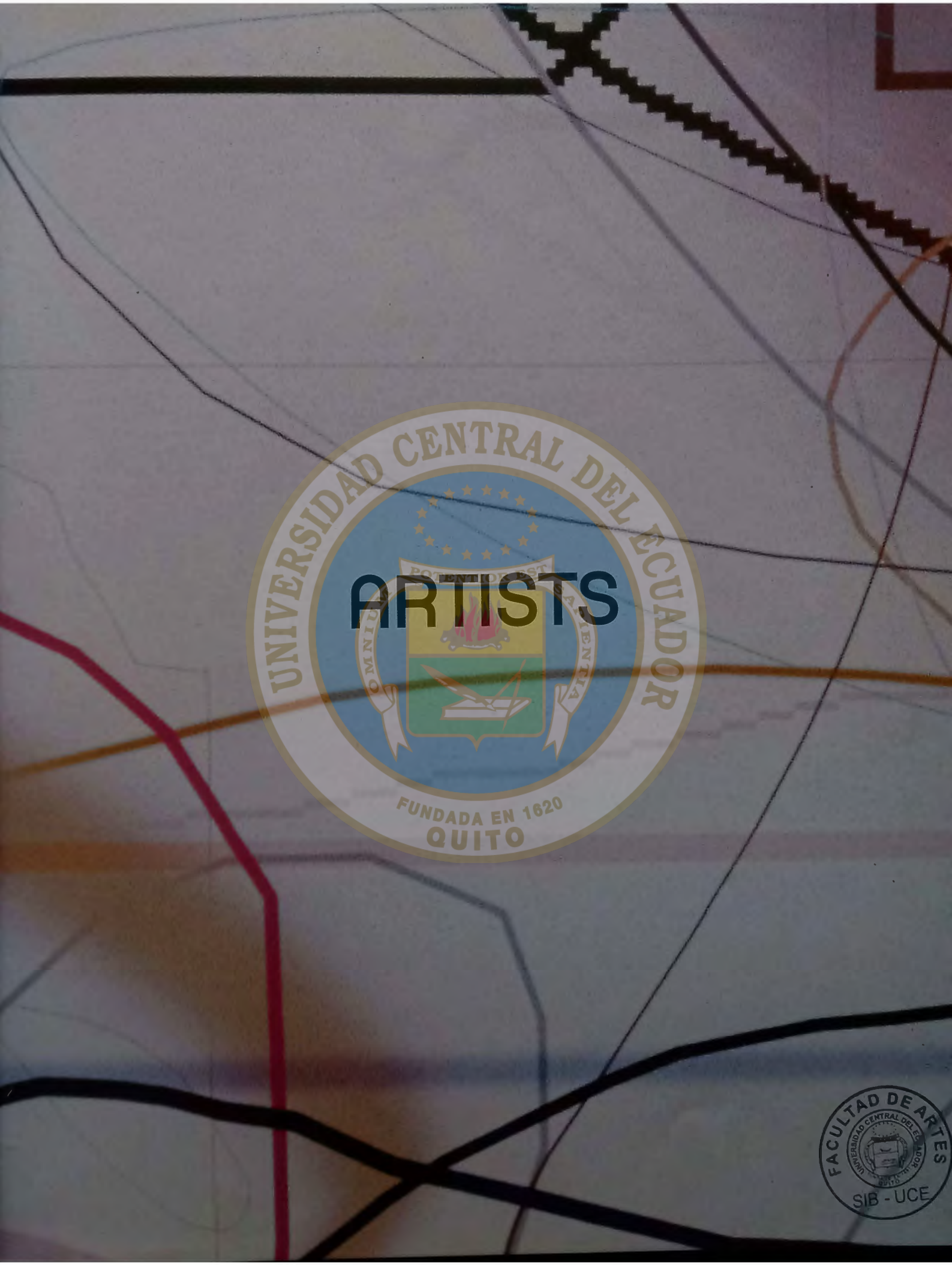
No total, apresentamos 81 artistas, sendo dedicadas a cada um deles quatro páginas de exemplos representativos das suas mais recentes produções. Os elementos informativos, tais como a ordenação alfabética de artistas, os breves textos sobre as obras coligidos por dez autores oriundos dos Estados Unidos, Alemanha, Dinamarca e Polónia, as ilustrações das obras mais representativas dos artistas e os respectivos retratos, a indicação das exposições mais importantes e as publicações sobre cada um deles, assim como uma opinião pessoal, proporcionam uma perspectiva compacta do actual panorama artístico. O glossário contém definições de muitos termos específicos e recorrentes nos textos ou no debate em torno da arte contemporânea.

ART NOW assume-se como uma obra de referência indispensável, sendo simultaneamente um estimulante livro ilustrado e um compêndio de arte, cujo carácter aprazível e informativo agradará a todos os que se interessam pela arte dos dias de hoje.

Uta Grosenick e Burkhard Riemschneider

Os nossos agradecimentos a todas as pessoas que participaram na elaboração deste livro, com especial destaque para os artistas, para as galerias que os representam e os fotógrafos que documentaram estas obras. Agradecemos igualmente a Kirsty Bell, Ariane Beyn, Frank Frangenberg, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kempkes, Lars Bang Larsen, Nina Möntmann, Raimar Stange, Rochelle Steiner e Adam Szymczyk, autores dos textos e do glossário.
Gostaríamos ainda de exprimir um agradecimento especial à co-revisora Sabine Bleßmann, aos designers Andy Disl e Birgit Reber, à fotocompositora Ute Wachendorf e a Kathrin Murr pelo seu apoio amigo.
Por último, não podemos deixar de agradecer ao editor Benedikt Taschen, que acompanhou a preparação deste livro com um enorme entusiasmo.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Franz Ackermann

1963 born in Neumarkt St. Veit, lives and works in Berlin, Germany

Franz Ackermann es algo más que un pintor. Es un rastreador, un lector de mapas, un transgresor, un constructor, en definitiva, un observador errante. La referencia espacial y la conexión son términos emotivos en una época en que los espacios virtuales sustituyen a los reales. Ackermann traslada espacios aparentemente sólidos —estructuras arquitectónicas, imágenes y motivos— a escenarios distintos y confusos. Crea un nuevo tipo de cartografía en la que el horizonte universal se convierte simplemente en un fragmento, una de las «baldosas» —turismo, colonialismo, urbanización, apropiación, movimiento y velocidad— que al unirse forman el mosaico de la identidad cultural. Ackermann es un organizador de heterotopías (definidas por Foucault como ámbitos de contacto social) y explora las superficies que determinan nuestra percepción de la tridimensionalidad. La mirada del artista se desplaza sin cesar, oscilando y buscando un punto de apoyo, atrapada en la insistencia por deconstruir. Sus pequeños esbozos o «mapas mentales», sus «evasiones» de gran formato y sus espaciosos panoramas son absolutamente convincentes, aunque a veces también contienen elementos utópicos. Ackermann invita al observador a explorar esos nuevos mundos intrépidos y a verlos a través de sus ojos para comprender su íntima realidad personal y entender cómo se adecua esta imagen a nuestra inesperada capacidad de mirar retrospectivamente. El espacio público y la percepción privada se unen atmosféricamente, derribando barreras y revelando las intenciones del artista. Utilizando fotografías y espejos —para simbolizar la realidad y la no-realidad de un lugar—, Ackermann crea una fusión de utopías y heterotopías, una plataforma para un debate amplio y eficaz sobre el arte y su función.

Franz Ackermann non è semplicemente un pittore. È anche un ricercatore di tracce, un lettore di mappe, un collezionista, un decodificatore e un costruttore, un vero e proprio osservatore errante. Localizzazione e connessione sono termini estremamente evocativi in un'epoca in cui gli spazi reali sono sostituiti sempre più spesso da quelli virtuali. Ackermann trapianta spazi, strutture architettoniche, immagini e motivi, apparentemente localizzabili in modo preciso, in ambiti diversi nei quali non è facile orientarsi. In questo modo dà vita a un nuovo tipo di cartografia, in cui l'orizzonte prima considerato universale diventa uno dei tanti tasselli – turismo, colonialismo, urbanizzazione, appropriazione, movimento e velocità – che insieme costituiscono il mosaico dell'identità culturale. Ackermann è un ordinatore di eterotopie, termine con cui Foucault definiva le aree di contatto sociale. Esplora le superfici che determinano la nostra percezione della tridimensionalità. L'occhio dell'artista si muove continuamente, oscilla, cerca punti d'appoggio, travolto dall'urgenza di decostruire. Nonostante il loro carattere utopico, i suoi piccoli schizzi o «mappe mentali», le sue «evasioni» di grande formato e i suoi ampi panorami sono sempre convincenti. Lo spettatore è invitato a esplorare questi mondi nuovi e a osservarli attraverso lo sguardo dell'artista, ma anche ad abbracciare il suo mondo simbolico interiore e a considerare, con la propria insospettata capacità di penetrare passato e futuro, in che modo rapportarsi ad esso. Spazio pubblico e percezione privata si fondono in un'atmosfera unica, che supera contrapposizioni e barriere, dando corpo alle intenzioni dell'artista. Le fotografie e gli specchi utilizzati da Ackermann, simboli della realtà e della non realtà del luogo, riescono a creare una fusione di utopia ed eterotopia, una piattaforma per un dibattito concreto e di ampio respiro sulla questione dell'arte e della sua funzionalità.

Franz Ackermann além de pintor é leitor de mapas, coleccionador, decifrador de códigos e construtor, um verdadeiro observador errante. A localização e a ligação são palavras emotivas numa era em que os verdadeiros espaços estão a ser substituídos por espaços virtuais. Ackermann transplanta aparentemente espaços localizados, estruturas arquitectónicas, imagens e motivos, para outros locais diferentes e desintegrados. Cria um novo tipo de cartografia, na qual o anteriormente universal horizonte se torna meramente uma parte, uma das «peças» – como o turismo, colonialismo, urbanismo, apropriação, movimento e velocidade – que em conjunto formam o mosaico da identidade cultural. Ackermann é um organizador de heterotopias (como Foucault definiu áreas de contacto social). Explora as superfícies que determinam as nossas percepções da tridimensionalidade. A visão do artista move-se sempre, oscilando e procurando um apoio, com uma vontade de desconstruir. Os seus pequenos esboços, ou «mapas mentais», as suas «Evasões» em grande formato e os seus vastos panoramas são mais do que credíveis, embora agora interligados e com um toque de utopia. Nós, os observadores exploramos estes admiráveis novos mundos através dos olhos de Ackermann, para abraçar a sua própria visão íntima da realidade e compreender como nós, com a nossa capacidade insuspeitada de olhar para a frente e para trás, nos adaptamos à imagem. O espaço público e a percepção privada estão atmosfericamente unidos, quebrando barreiras e permitindo que as intenções do artista brilhem. Usando fotografias e espelhos – para simbolizar a realidade e não-realidade do local – Ackermann cria uma fusão de utopias e heterotopias, uma plataforma de discussão efectiva sobre os temas da arte e da funcionalidade.

G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →

1999 *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2000** Castello di Rivoli, Turin, Italy; *Close Up*, Kunstverein Freiburg, Germany/ Kunsthaus Baselland, Basle, Switzerland **2001** Gavin Brown's enterprise, New York (NY), USA, Tomio Koyama, Tokyo, Japan; *Form Follows Fiction*, Castello di Rivoli, Turin, Italy; *hybrids*, Tate Gallery, Liverpool, UK, *Painting at the Edge of the World*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **2002** Kunsthalle Basel, Switzerland; Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands; Kunstmuseum Wolfsburg

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1997 *Atlas Mapping*, Offenes Kulturhaus Linz and Kunsthaus Bregenz, *Mental Maps*, Portikus, Frankfurt am Main **1999** *Mirror's Edge*, Bild Museet, Umeå **2000** *OFF*, Kasseler Kunstverein



1 **Faceland,** 2001 (detail of white crossing), mixed media on paper, 85 x 65 cm
2 **B2 (Barbecue with the Duke),** 1999, oil on canvas, 240 x 400 cm
3 Installation views, *HausSchau – Das Haus in der Kunst,* Deichtorhallen, Hamburg, 2000
4 **Helicopter XV–...,** 2001, wall paintings, installation view, Walker Art Center, Minneapolis

«Nella mia arte, le problematiche sociali e politiche si sovrappongono alla volontà di comunicare determinate esperienze.»

«Quando produzo arte, as questões sociais e políticas recobrem o meu interesse em comunicar certas experiências.»

«Cuando hago arte, las cuestiones sociales y políticas se superponen a mi interés por comunicar ciertas experiencias.»

3



2

4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



Doug Aitken

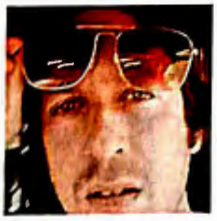
1968 born in Redondo Beach (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Las videoinstalaciones de pantalla múltiple de Doug Aitken tratan las complejas interrelaciones entre el hombre, los medios de comunicación, la industria y el paisaje. En *Eraser*, 1998, una imponente instalación de siete pantallas, el proceso de descubrimiento del espectador es paralelo al que ha experimentado Aitken al realizar la película. Nos introduce en un paisaje salvaje y hostil donde no queda ningún signo de vida humana excepto algunas casas vacías y máquinas abandonadas. Gradualmente, se percibe que es lo único que queda en la isla desde la erupción de un volcán que ha destruido prácticamente cualquier vestigio de civilización. La narrativa de la película se revela en intrincadas espirales en que el espectador se ve obligado a participar, tanto físicamente, deambulando por el espacio de exposición para ver las distintas proyecciones, como mentalmente, ya que las múltiples imágenes no permiten una interpretación única y lineal. La naturaleza y la percepción del tiempo son la parte más importante de *Electric earth*, 1999. En esta enorme instalación de ocho pantallas, un adolescente solitario, como un hombre corriente fuera del tiempo, atraviesa un desierto urbano. A su alrededor, un paisaje de semáforos intermitentes, cámaras de vigilancia, ventanillas automáticas y rótulos de neón empieza acelerarse a medida que aviva el paso, imitando su ritmo espasmódico sobre una banda sonora de ruidos de ambiente *sampleados*. La sobrecarga de información se expresa tanto en las características exteriores del decorado como en la alteración del estado mental del personaje, ya que una afecta a la otra, articulando la interdependencia entre el hombre y su entorno, un tema que está presente en toda la obra de Aitken.

Nelle sue installazioni video a più schermi, Doug Aitken analizza le complesse interrelazioni tra uomo, mass media, industria e paesaggio. In *Eraser*, 1998, un'imponente installazione composta da sette schermi, lo spettatore sperimenta un processo di scoperta simile a quello compiuto da Aitken durante la realizzazione dell'opera. L'artista ci introduce in un paesaggio selvaggio e ostile, nel quale l'unico segno di vita umana sono alcune case abbandonate e dei macchinari fuori uso. Poco a poco, scopriamo che si tratta di tutto ciò che resta dell'agglomerato urbano di un'isola dopo che un'eruzione ha distrutto quasi ogni traccia di civiltà. La struttura narrativa del film si rivela un'intricata spirale cui siamo costretti a prendere parte sia fisicamente, attraversando lo spazio espositivo per vedere le diverse proiezioni, sia mentalmente, dal momento che le molteplici immagini non permettono un'unica interpretazione lineare. La natura e la percezione del tempo costituiscono il fulcro di *Electric earth*, 1999. In questa installazione, che comprende otto schermi video, Aitken ci mostra un adolescente solitario, simbolo dell' uomo della strada all'alba del nuovo millennio, che attraversa un deserto urbano. Semafori ammiccanti, telecamere a circuito chiuso, finestrini automatici e insegne al neon si muovono sempre più rapidamente attorno a lui, che, a sua volta, affretta il passo, imitando il ritmo convulso dell'ambiente circostante, mentre la colonna sonora ne riproduce i rumori. L'eccesso di informazioni è espresso sia attraverso le caratteristiche dell'ambiente esterno, che attraverso lo stato mentale alterato del protagonista: uomo e ambiente si influenzano reciprocamente e questa costante interdipendenza costituisce uno dei nodi centrali dell'opera di Aitken.

As instalações vídeo em ecrãs múltiplos de Doug Aitken referem-se a interacções complexas entre o homem, os média, a indústria e a paisagem. A experiência do observador em relação ao *Eraser*, 1998, uma imponente instalação de sete ecrãs, é um processo de descoberta como a concepção da peça foi para Aitken. Ele transporta-nos para uma paisagem selvagem e hostil sem sinais de vida humana, com a excepção de algumas casas e máquinas abandonadas. Gradualmente, torna-se evidente que tudo isto são os restos das colónias destruídas pela erupção do vulcão da ilha, eliminando quase todos os traços de civilização. As narrativas do filme revelam-se a si próprias em espirais intrincadas nas quais o observador é forçado a implicar-se activamente, quer fisicamente, passando através do espaço da exposição para ver as várias projecções, quer mentalmente, uma vez que as múltiplas imagens impedem uma interpretação única e linear. A natureza e percepção do tempo propriamente dito torna-se central na *Electric earth*, 1999. Uma juventude solitária, como a de qualquer homem vulgar da era pré-milénio, vagueando pelo deserto urbano nesta instalação de oito ecrãs. O ambiente de trémula iluminação de rua, câmaras de vigilância, vidros automáticos de automóveis e sinais de néon em torno dele começa a acelerar-se, acelerando também ele por sua vez, imitando os ritmos sacudidos sobre um som de ambiente de fundo. A sobrecarga de informação é expressada através das características externas que envolvem o homem, e através do seu instável estado mental, afectando-se os dois mutuamente, articulando a interdependência do homem e do seu ambiente, tema que encontramos em todo o trabalho de Aitken.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

1997 *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **1999** *Concentrations 33. Doug Aitken, Diamond Sea*, Dallas Museum of Art, Dallas (TX), USA; *APERTuttO, 48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** *Glass Horizon*, Wiener Secession, Vienna, Austria; *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA; *Biennale of Sydney*, Australia **2001** Serpentine Gallery, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1998 *Metallic Sleep*, Taka Ishii Gallery, Tokyo **1999** *Concentrations 33. Doug Aitken, Diamond Sea*, Dallas Museum of Art, Dallas **2000** *I AM A BULLET*, London; *diamond sea*, Book works, London **2001** *sources for no religions, sources for new religions*, London





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Electric earth**, 1999, production stills

2 **I am in you**, 2000, 3 laser discs, 5 projections, installation views, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich

«La questione che mi pongo è come fare in modo che il tempo si ripieghi su se stesso o si dilati, liberandosi dalle costrizioni di un'unica forma angusta.»

"«A pergunta que me coloco é: como poderei fazer o tempo fechar-se ou expandir-se, para que se não deixe escoar nesta estreita forma?»

«Para mí lo importante es conseguir que el tiempo se expanda o se repliegue de algún modo sobre sí mismo, para que no siga desarrollándose bajo esta forma estrecha.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

2


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Darren Almond

1971 born in Wigan, lives and works in London, UK

La obra de Darren Almond se centra en el paso del tiempo, en su duración y experiencia. Analiza la paradoja que sostiene que el tiempo discurre rápida o lentamente según las circunstancias en las que uno se encuentre. También le interesan las representaciones analógicas y digitales del tiempo —o aquellas que demuestran cantidades mensurables frente a representaciones simbólicas. En *A Real Time Piece*, 1996, Almond estableció un enlace de vídeo en directo entre su estudio del oeste de Londres y un espacio alternativo de exposiciones, presentando una filmación de su taller vacío durante las 24 horas. La imagen describía el paso del tiempo a través del tic tac de un reloj y los cambios de calidad de luz en la estancia. A partir de este vídeo realizó *Tuesday (1440 Minutes)*, 1997, un montaje de fotografías que documenta 24 horas de un martes en concreto. Tomadas en su estudio, las fotos revelan cada minuto de la evolución de un día. Para otro proyecto parecido, *H. M. P Pentoville*, 1997, Almond estableció un enlace de vídeo en directo entre una celda vacía de la prisión londinense de Pentonville y el Institute of Contemporary Arts de Londres. Esta obra pone de relieve el lento paso del tiempo en la vida de las prisiones a la vez que convierte a los espectadores en prisioneros del tiempo. Una relación similar entre el tiempo y el espacio se presenta en *Meantime*, 2000, un inmenso reloj de cristal líquido construido dentro de un contenedor de unos 12 metros. El artista viajó con el contenedor de Londres a Nueva York en un trayecto en barco que se prolongó durante seis días. Durante el viaje, conectó el reloj a un satélite internacional regulado con la hora estándar de Greenwich. Esta obra ilustra la representación del paso del tiempo y el movimiento a través del espacio.

L'opera di Darren Almond è incentrata sul passaggio, la durata, l'esperienza del tempo. L'artista analizza il paradosso secondo cui il tempo può scorrere lentamente o velocemente a seconda delle circostanze in cui ci si trova. È interessato anche alla differenza tra rappresentazioni analogiche e digitali del tempo, o ancora tra quelle che si basano su quantità misurabili e quelle che sono essenzialmente delle rappresentazioni simboliche. In *A Real Time Piece*, 1996, Almond ha realizzato un collegamento video tra il suo studio, nella zona est di Londra, e uno spazio espositivo alternativo, proiettando per 24 ore l'immagine del suo studio vuoto. Lo scorrere del tempo era scandito dal suono di una sveglia e dal variare della qualità della luce nella stanza. Dal lavoro sul tempo, cominciato con *A Real Time Piece*, è nato, l'anno successivo, *Tuesday (1440 Minutes)*, un ciclo fotografico che ripercorre le 24 ore di un determinato martedì. Scattate nello studio di Almond, le fotografie documentano ogni minuto della giornata. Anche *H. M. P. Pentonville*, 1997, era strutturato in modo simile. Almond ha stabilito un collegamento video tra una cella vuota della prigione londinese di Pentonville e l'Institute of Contemporary Art di Londra. Quest'opera poneva l'accento sul lento susseguirsi delle ore sperimentato dai carcerati e, contemporaneamente, faceva sperimentare agli spettatori una condizione di prigionia. La relazione tra tempo e spazio è il tema centrale di *Meantime*, 2000, un gigantesco orologio a cristalli liquidi, costruito in un container lungo 12 metri che Almond ha trasportato da Londra a New York, dopo averlo collegato a un satellite e regolato sull'ora di Greenwich. Con quest'opera, l'artista ha tentato di rappresentare contemporaneamente lo scorrere del tempo e il movimento nello spazio.

O trabalho de Darren Almond concentra-se na passagem, duração e experiência do tempo. Ele analisa o paradoxo de que uma porção de tempo passa devagar ou depressa dependendo das circunstâncias nas quais nos encontramos. Interessa-se igualmente pelas diferenças entre a representação analógica e digital do tempo – ou aquelas que demonstram quantidades mensuráveis, e aquelas que são representações simbólicas. Em *A Real Time Piece*, 1996, Almond criou uma ligação vídeo em directo entre o seu estúdio a oeste de Londres e um espaço de exposições alternativo e apresentou uma projecção de 24 horas do seu estúdio vazio. A imagem retratava a passagem do tempo através do som de um relógio e alterações na qualidade da luz dentro da sala. A *Tuesday (1440 Minutes)*, 1997, de Almond, uma montagem de fotografias documentando 24 horas de uma terça-feira específica, surgiu a partir do *A Real Time Piece*. Tiradas no seu estúdio, as fotografias revelam cada minuto da duração do dia. Também relacionado é *H. M. P. Pentonville*, 1997, no qual Almond estabeleceu uma ligação de vídeo em directo entre uma cela vazia da prisão de Pentonville em Londres e o Institute of Contemporary Arts em Londres. Esta peça realça a lenta passagem do tempo que os prisioneiros experimentam, e por sua vez, transforma o observador num prisioneiro do tempo. A relação entre o tempo e o espaço também está presente em *Meantime*, 2000, um relógio de cristais líquidos gigante construído num contentor de 12 metros. O artista navegou de Londres a Nova Iorque com o contentor durante seis dias, durante os quais este estava ligado a um satélite de vigilância mundial regulado para a hora de Greenwich. Este trabalho ilustra uma representação da passagem do tempo e do movimento através do espaço.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 Institute of Contemporary Arts, London, UK, *Sensation*, Royal Academy of Arts, London, UK **1999** The Renaissance Society, Chicago (IL), USA **2000** *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video and Film*, Palm Beach Institute of Contemporary Art, Palm Beach (FL), USA; *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, London, UK **2001** Tate Gallery, London, UK, Kunsthaus Zurich, Zurich, Switzerland

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2001 *Darren Almond*, Kunsthaus Zürich, Zurich


Oświęcim

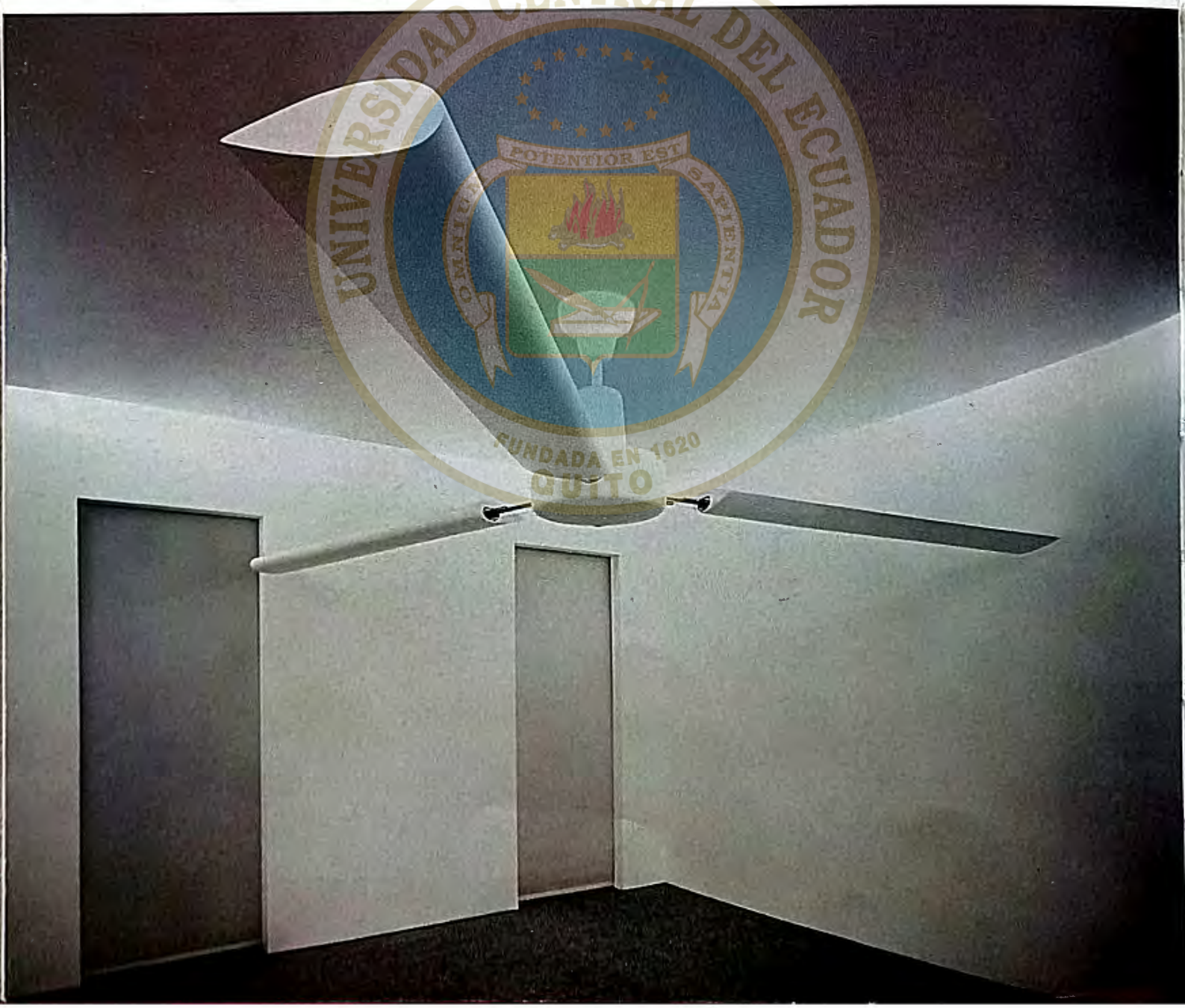
1 **Border,** 1999, aluminium, paint, dimensions variable
2 **Bus Stop,** 1999, aluminium, glass, 2 bus shelters, each 6.03 x 3.03 x 2.70 m, installation view Galerie Max Hetzler, Berlin
3 **Fan,** 1997, aluminium, electro-mechanics, ca. Ø 4.50 m
4 **Mine,** 2001, two part video installation with sound DVD, 50 min, installation view, E-Werk, Abspannwerk Buchhändlerhof, Berlin-Mitte
5 **Meantime,** 2000, steel sea container, aluminium, polycarbonate, computerised electronic control system and components, 2.90 x 12.20 x 2.44 m, installation view, Matthew Marks Gallery, New York (NY)

«Abbiamo adottato il linguaggio binario. In questo tipo di linguaggio esistono soltanto SÌ e NO, non ci sono stati intermedi. Questo esclude i processi biologici e organici: l'emozione.»

«Nós adoptámos a linguagem dos termos binários. No binário, há apenas um SIM e um NÃO, sem um estado intermédio. Isto exclui os processos biológicos e orgânicos: a emoção.»

«Hemos adoptado el lenguaje de los sistemas binarios. En lo binario sólo hay un SÍ y un NO, y ningún estado intermedio, lo que excluye los procesos biológicos y orgánicos: la emoción.»

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUI MELIUS SCIENTIAM
FUNDADA EN 1020
QUITO



4

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Kai Althoff

1966 born in Cologne, lives and works in Cologne, Germany

Kai Althoff es conocido por su lenguaje pictórico singular y excéntrico. Se mueve como un camaleón entre distintos medios, del dibujo a la escultura, de la música y la fotografía al vídeo, algunas veces fusionándolos en una instalación que crea la ilusión de un mundo aparte. El trabajo de Althoff constituye una búsqueda constante de la variación estética. En los proyectos realizados con su grupo musical Workshop, intenta crear una utopía pop. Su búsqueda de un estilo de vida diferente evoca los cambios sociales y las libertades alternativas de la década de 1970 y la ruptura creativa de las convenciones sexuales. El estilo de Althoff es a menudo hermético y no fácilmente accesible. En sus instalaciones aparecen personajes de los cuentos inventados por el autor, con títulos enigmáticos como *Eulenkippstadt wird gesucht* (En busca de Eulenkippstadt) o *Hakelhug*. El propio artista asume el papel de un médium o «vidente» que experimenta las condiciones sociales y las transforma en arte. A través de la mirada de Althoff, vemos el mundo como un calidoscopio de significados insustanciales y frágiles. Lo que creíamos conocer, lo que dábamos por supuesto, cambia inesperadamente y acaba siendo lo opuesto a lo que creíamos. Althoff extrae su hipersensible percepción creativa de esta visión penetrante del mundo, creando figuras absurdas y grotescas, paisajes melancólicos, experiencias sensuales y espirituales de colores llamativos, decorados y laberintos apocalípticos.

Kai Althoff è diventato famoso per il suo linguaggio pittorico eccentrico e idiosincratico. Come un camaleonte, quest'artista si muove tra mezzi diversi – dal disegno al video, passando per la scultura, la musica e la fotografia – fondendoli, talora, in invenzioni spaziali totali che creano l'illusione di un mondo separato. Il lavoro di Althoff è un'inarrestabile ricerca di variazioni estetiche. In alcuni progetti realizzati con il suo gruppo musicale «Workshop», ha cercato di dare vita a una sorta di utopia pop. La sua ricerca di nuovi stili di vita si ricollega alle idee di trasformazione sociale e alla contro-cultura libertaria degli anni '70 e, allo stesso tempo risponde al desiderio di rompere in modo creativo con le convenzioni sessuali. Lo stile di Althoff è spesso ermetico e non facilmente accessibile. Le sue installazioni presentano personaggi tratti da storie inventate dall'artista stesso e titoli sconcertanti come *Eulenkippstadt wird gesucht* (Alla ricerca di Eulenkippstadt) o *Hakelhug*. In esse l'artista interpreta il ruolo di medium o «veggente» che sperimenta le diverse situazioni sociali e le trasforma in arte. Attraverso gli occhi di Althoff, vediamo la realtà come un caleidoscopio di cose dal contenuto inconsistente e debole: cose che pensavamo di conoscere, il cui significato davamo per scontato, cambiano inaspettatamente e si trasformano nel contrario di quello che credevamo che fossero. È proprio da questa penetrante visione del mondo che Althoff trae la sua ipersensibile percettività creativa, dando vita a una schiera di figure assurde e grottesche, paesaggi malinconici, esperienze sensuali e spirituali a tinte forti, scenari sinistri e labirintici.

Kai Althoff é famoso pela sua linguagem pictórica idiossincrática e excêntrica. Ele move-se como um camaleão através dos diferentes meios, desde o desenho e escultura, passando pela música e fotografia, até ao vídeo, fundindo por vezes todos eles numa instalação completa que cria a ilusão de um mundo separado. Althoff está envolvido numa pesquisa perpétua da variação estética. Em projectos com a sua banda «Workshop», ele tenta criar uma espécie de utopia *pop*. A sua busca por estilos de vida evoluídos faz recordar a mudança social e as liberdades alternativas dos anos 70, e inclui fantasias de ruptura com a convenção sexual. O estilo de Althoff é muitas vezes hermético e de difícil acesso. As suas instalações incluem personagens de histórias de invenção do próprio artista, com títulos desconcertantes como *Eulenkippstadt wird gesucht* (À procura de Eulenkippstadt) ou *Hakelhug*. O artista propriamente dito assume o papel de meio ou «vidente» que experimenta as situações sociais e as transforma em arte. Através dos olhos de Althoff, vemos o mundo como um caleidoscópio de significados imateriais e frágeis. Coisas que pensávamos saber, cujo significado era assumido, mudam inesperadamente e revelam-se como sendo o oposto daquilo que acreditávamos serem. É precisamente a partir desta visão penetrante do mundo que Althoff retira a sua percepção criativa hipersensível, produzindo uma série de figuras absurdas e grotescas, paisagens melancólicas, experiências espirituais de cores garridas, cenários e labirintos ominosos.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *Heetz, Nowak, Rehberger,* Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany; *Home Sweet Home,* Deichtorhallen Hamburg, Germany **1997** *Eulenkippstadt wird gesucht,* Robert Prime, London, UK **1999** *Ein noch zu welches Gewese der Urian-Bündner,* Galerie Christian Nagel, Cologne, Germany; *oLdNEWtOWn,* Casey Kaplan, New York (NY), USA; *German Open,* Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2001** *Aus dir,* Galerie Daniel Buchholz, Cologne, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Heetz, Nowak, Rehberger,* Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach **1997** *Home Sweet Home,* Deichtorhallen, Hamburg **1999** *German Open,* Kunstmuseum Wolfsburg; Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium,* Cologne



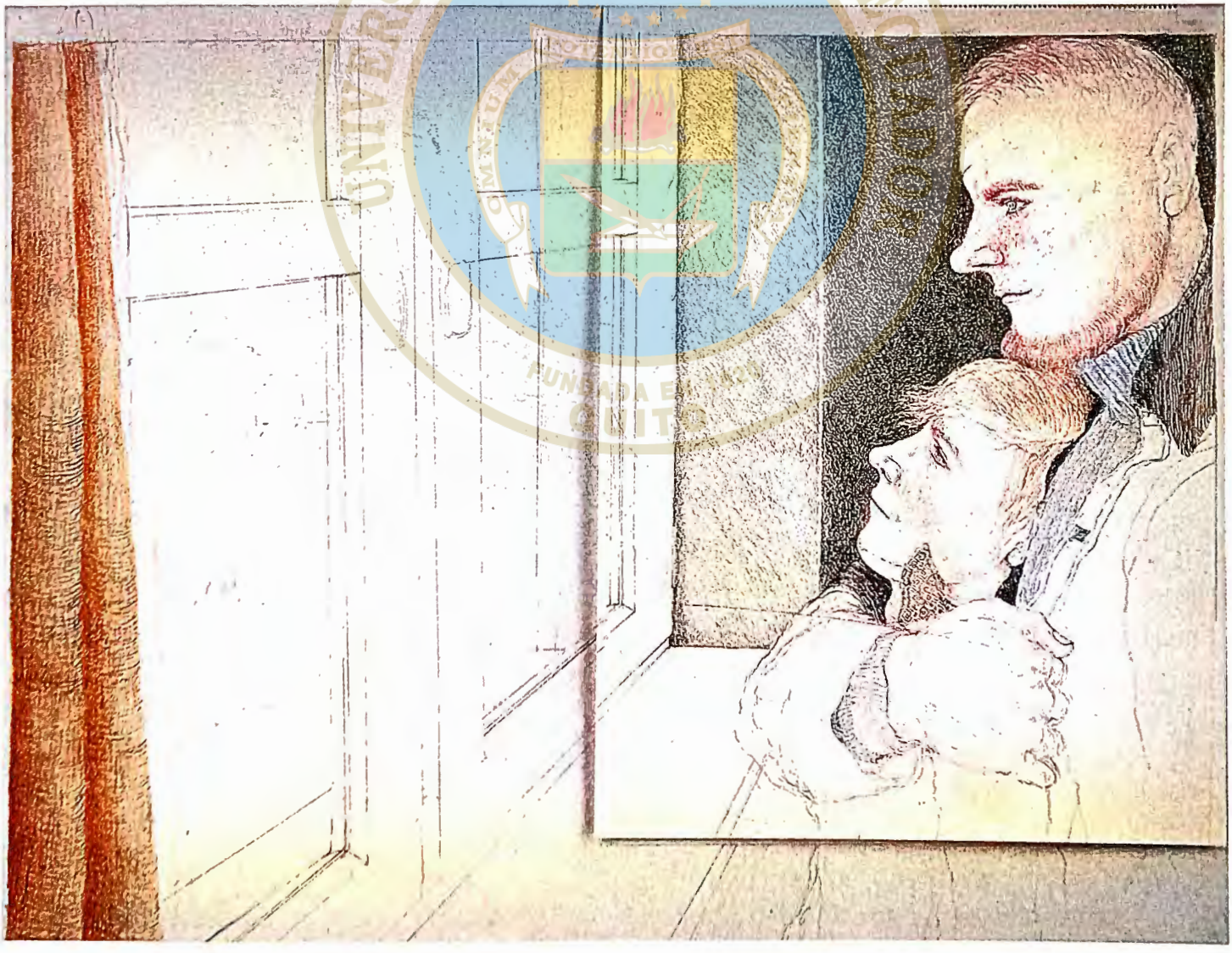
1 **Stigmata aus Großmannssucht,** 2000, mixed media, installation view
2 **Bernd, Eeric und Oliver proben für „Grenzen am Rande der Neustadt",** 1994, performance, Galerie Lukas & Hoffmann, Cologne
3 **Ohne Titel,** 2001, from the series **Impulse,** epoxy resin, drawing, 70 x 64 cm
4 **Ohne Titel,** 1998, crayon and pencil on paper, 35 x 47 cm

2





3



4

Matthew Barney

1967 born in San Francisco (CA), lives and works in New York (NY), USA

Cada detalle de las opulentas esculturas y películas de Matthew Barney —desde el color, la forma y el material hasta los vestidos, los personajes y los espacios— forma parte de un código que crea un mundo paralelo imaginario y complejo. En sus primeras obras, Barney se sometía a pruebas de fuerza física, como escalar los muros y el techo de una galería completamente desnudo (*Blind Perineum*, 1991), o exploraba temas relacionados con la identidad sexual y el atletismo, que siguen formando parte esencial de su trabajo. Desde 1994, Barney ha trabajado en la serie *CREMASTER*, una obra de teatro de cinco partes de dimensiones wagnerianas. Cada parte incluye una película, un grupo de objetos y un libro de fotografías, y posee un decorado simbólico particular que define su atmósfera, su apariencia formal y su contenido. Aunque hay pocos diálogos, las películas poseen una estructura narrativa en la que Barney desempeña el papel principal, rodeado de un elenco de hadas sexualmente ambiguas, chicas a lo Busby Berkeley o miembros de la policía montada canadiense. Cada película está repleta de oscuros símbolos y acciones que sugieren la reproducción sexual y la envuelven de misterio. El título procede del músculo suspensor de los testículos, que también es el responsable del descenso de los órganos sexuales en el estadio fetal. Aunque puede interpretarse como una alegoría del proceso de diferenciación sexual, esta lectura se ve oscurecida por la acumulación de otras referencias en cada obra, extraídas de la cultura local, la historia popular reciente o la historia personal de Barney, para crear un relato mitológico de múltiples capas con sus propios héroes, símbolos y rituales.

Anche il più piccolo dettaglio delle sontuose sculture e dei film di Matthew Barney – dal colore e dai materiali utilizzati, ai costumi, ai personaggi e ai luoghi – è parte di un codice che costituisce un mondo parallelo immaginario e complesso. Nelle sue prime opere, Barney si sottoponeva a dure prove di resistenza fisica, quali ad esempio scalare nudo le pareti e il soffitto di una galleria (*Blind Perineum*, 1991), ed esplorava problematiche legate all'identità sessuale e alla prestanza fisica che hanno conservato una funzione centrale anche nella sua produzione successiva. Dal 1994, l'artista è stato assorbito dalla serie *CREMASTER*, un dramma in cinque parti di dimensioni wagneriane. Ognuna delle parti comprende un film, un gruppo di oggetti e un libro di fotografie ed è caratterizzata da un particolare scenario simbolico che ne definisce l'atmosfera, l'aspetto formale e il contenuto. Sebbene non vi siano molti dialoghi, i film hanno una struttura narrativa nella quale Barney ricopre il ruolo del protagonista, circondato da una folla di fate sessualmente ambigue, ragazze alla Bubsy Berkeley o agenti della polizia canadese a cavallo. I film sono tutti pieni di azioni e oscuri simboli che suggeriscono la riproduzione sessuale, pur avvolgendola nel mistero. L'opera prende il nome dal muscolo cremastere, che controlla il sollevamento e l'abbassamento dei testicoli ed è anche responsabile della corretta formazione degli organi genitali maschili nel feto. In questo senso, l'opera potrebbe essere interpretata come un'elaborata allegoria del processo di differenziazione sessuale. Tuttavia, questa lettura è oscurata dall'accumulazione, nelle singole parti, di riferimenti diversi, tratti dalla cultura locale, dalla storia popolare recente o dalla storia personale di Barney, che danno vita a un racconto mitologico a più livelli affollato di eroi, simboli e rituali.

Cada detalhe das sumptuosas esculturas e filmes de Matthew Barney – desde a cor, forma e material, até aos trajes, carácter e locais – faz parte de um código que constitui um mundo paralelo intrincadamente imaginado. Nos seus primeiros trabalhos, Barney sujeitou-se a penosas provas de resistência física, tais como escalar nu as paredes e tecto de uma galeria (*Blind Perineum*, 1991), explorando temas de género, identidade e atletismo que se mantêm como pontos centrais do seu trabalho. Desde 1994 que Barney está absorvido com a série *CREMASTER*, um drama em quatro partes de proporção wagneriana. Cada parte inclui um filme, um grupo de objectos e um livro de imagens estáticas e um cenário simbólico específico que define a sua atmosfera, aparência formal e conteúdo. Apesar de haver pouco diálogo, os filmes possuem uma estrutura narrativa na qual Barney desempenha o papel de protagonista central com um elenco de apoio de fadas sexualmente ambíguas, coristas à Busby Berkeley ou polícias a cavalo. Cada filme está repleto de símbolos obscuros e acções que sugerem a reprodução sexual enquanto a envolvem em mistério. O trabalho tem o nome do músculo cremáster, que controla o levantar e baixar dos testículos e também é responsável pela descida dos órgãos reprodutores na fase fetal. Como tal, pode ler-se como uma alegoria elaborada sobre o processo da diferenciação sexual. Mas esta leitura é obscurecida pela vasta acumulação de outras referências em cada trabalho, retiradas da cultura local, história popular recente ou a própria história pessoal de Barney para criar uma narrativa mitológica de diversos níveis com os seus heróis, símbolos e rituais únicos.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

1996 *CREMASTER 1* and *CREMASTER 4*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (CA), USA **1997** *CREMASTER 5*, Portikus, Frankfurt am Main, Germany **1998** *CREMASTER 5*, Fundació "la Caixa", Barcelona, Spain, *Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **1999** *CREMASTER 2*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **2001** *Public Offerings*, Los Angeles Museum of Contemporary Art (CA), USA **2002** The Cremaster Cycle, Museum Ludwig, Cologne, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1995 *MATTHEW BARNEY: CREMASTER 4*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris **1997** *MATTHEW BARNEY: CREMASTER 5*. Portikus, Frankfurt am Main; *MATTHEW BARNEY: CREMASTER 1*. Kunsthalle Wien, Vienna/Museum für Gegenwartskunst Basel, Basle **1999** *MATTHEW BARNEY: CREMASTER 2*, Walker Art Center, Minneapolis (MN); Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne



1 **CREMASTER 2: The Drone's Exposition,** 1999, mixed media sculpture installation including 35 mm film transferred from HDTV, 12 c-prints and 5 drawings in acrylic frames
2 **CREMASTER 1: Goodyear Field,** 1996, mixed media installation, overall 823 x 681 x 137 cm
3 **CREMASTER 4: The Isle of Man,** 1994/95, mixed media installation, overall 610 x 914 cm
4 **CREMASTER 2: Genealogy,** 1999, c-print in acrylic frame, 71 x 60 cm
5 **CREMASTER 1: Goodyear Chorus,** 1995, c-print in self-lubricating plastic frame, 111 x 137 cm

«Non credo che il mio lavoro sia particolarmente stravagante. Quello che importa è avere la costanza di seguire un'idea fino in fondo e portarla alle estreme conseguenze.»

«Eu não penso que o meu trabalho seja assim tão estranho. É apenas uma questão de se ter a disciplina de percorrer totalmente uma ideia, de a esticar até aos seus limites.»

«No creo que mi trabajo sea tan extraño. Lo importante es tener la disciplina de seguir una idea hasta el final, de llevarla hasta el límite.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

4



5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1
QUITO

John Bock

1965 born in Gribbohm, lives and works in Berlin, Germany

John Bock es ante todo un artista de performances. Él mismo ha calificado de *Aktionen* sus performances enigmáticas, cómicas y absurdas, que abarcan una amplia gama de géneros, de la farsa popular a los más complejos dramas didácticos y a los psicodramas multimedia, en los que el artista y sus compañeros aparecen vestidos con trajes improvisados, diseñados por Bock. Las escenografías toscas, construidas con materiales simples y a menudo encontrados por casualidad, constituyen el decorado a juego, a veces incongruente, de los espectáculos que se extienden descontroladamente, como si fueran un virus. En estos escenarios que ocupan todo el espacio disponible, el ex estudiante de economía repite palabra por palabra fórmulas incomprensibles, para intentar explicar la relación existente entre creatividad y economía. Se enjabona con una enorme cantidad de espuma de afeitar y realiza con imperturbable aplomo paradójicos experimentos científicos, algunos sobre él mismo. Las *Aktionen* estéticas presentadas en ocasión de la inauguración van seguidas, a lo largo de la exposición, de una serie de performances en las que el artista lee textos enigmáticos, toca música romántica y presenta vídeos desconcertantes. En estas *Aktionen*, a menudo casi incomprensibles, ya no es posible repetir una lógica interna que relacione los distintos contenidos desconcertantes y aparentemente autónomos, como sucedía en las performances de las décadas de 1960 y 1970. De hecho, nos encontramos ante un proceso analítico lúdico y, a veces, obsesivo, en el que la dogmática visión freudiana del inconsciente se analiza desde un punto de vista estético. Bock no propone representaciones dramáticas de una identidad desolada, sino parodias llenas de color que, como *Artemisias-SogJodk→Meechwimper lummering*, 2000, analizan con gran perspicacia los impulsos que guían nuestro comportamiento.

Jonh Bock è prima di tutto un performer. Egli stesso ha definito *Aktionen* le sue performance enigmatiche, comiche e assurde, che coprono un'ampia gamma di generi (dalla farsa popolare a più complessi drammi didattici e a psicodrammi multimediali) e nelle quali l'artista e la sua troupe appaiono vestiti con costumi improvvisati, disegnati dallo stesso Bock. Scenografie grossolane, costruite con materiali semplici e spesso trovati per caso, costituiscono lo sfondo intonato eppure incongruo di spettacoli che si diffondono del tutto privi di controllo, come infezioni virali. Tra apparati scenici che occupano tutto lo spazio disponibile, l'ex studente di economia ripete parola per parola formule incomprensibili, per cercare di spiegare la relazione che intercorre tra creatività ed economia. Si insapona con un'enorme quantità di schiuma da barba e realizza con imperturbabile flemma paradossali esperimenti scientifici, alcuni dei quali su se stesso. Le *aktionen* estetiche presentate in occasione dell'inaugurazione, sono seguite, nel corso della mostra, da una serie di performance nelle quali l'artista legge testi criptici, suona musica romantica e mostra video sconcertanti. In queste *aktionen*, spesso quasi incomprensibili, non è più possibile reperire una logica interna che colleghi i diversi, sconcertanti e apparentemente autonomi, contenuti, come accadeva nelle performance degli anni '60 e '70. Ci troviamo di fronte, infatti, a un processo analitico ludico e, talora, ossessivo, in cui la dogmatica visione freudiana dell'inconscio è analizzata da un punto di vista estetico. Bock non ci propone rappresentazioni drammatiche di un'identità desolata, ma parodie piene di colori che, come *ArtemisiaSogJod→Meechwimper lummering*, 2000, analizzano con grande acutezza le pulsioni che guidano i nostri comportamenti.

John Bock é acima de tudo um artista de *performance*. Ele define as suas *performances* cómicas, absurdas e enigmáticas como *Aktionen* ou *happenings*. Elas abrangem uma vasta quantidade de géneros, desde farsas rústicas, passando por peças didácticas complexas, até psicodramas multimédia. Bock desenha trajes improvisados para si e para a sua companhia. Os cenários toscos com suportes simples, muitos deles pedaços de sucata, criam um pano de fundo por vezes harmonioso, por vezes totalmente incongruente para peças que, tal como um vírus, entram em total descontrolo. Nestes cenários que ocupam grandes áreas de espaço, o ex-estudante de economia desbobina fórmulas impenetráveis para explicar a relação entre a criatividade e a economia. Por exemplo, ele ensaboa-se com generosas quantidades de espuma de barbear, ou realiza experiências científicas muito sérias, algumas delas em si próprio. Nas várias *performances* realizadas durante o tempo das exposições dos seus trabalhos, ele dá «palestras» enigmáticas, passa discos sentimentalistas e apresenta vídeos desconcertantes. Crucial para estes *happenings* incompreensíveis é o facto de, tal como nos *happenings* dos anos 60 e 70, não haver uma lógica interna entre os indivíduos perplexos mas aparentemente autónomos. Em vez disso, temos um processo fantasioso, por vezes maníaco-analítico no qual a visão dogmática freudiana do subconsciente é colocada sob um microscópio estético. Bock não representa dramas depressivos de identidade, mas sim paródias coloridas tipo *ArtemisiaSogJod→Meechwimper lummering*, 2000, uma incrível visão sobre as motivações que nos fazem mover.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *1. berlin biennale*, Berlin, Germany **1999** Kunsthalle Basel, Basle Switzerland, Anton Kern Gallery, New York (NY), USA, *Home & Away*, Kunstverein, Hanover, Germany, *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany, *48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** *Floß*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Germany, *Aller Anfang ist Morz*, Sprengel Museum, Hanover, Germany **2001** *Im Dilemma der Existentropie*, Bonner Kunstverein, Bonn, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1999 *John Bock*, Kunsthalle Basel, Basle; *Home & Away*, Kunstverein, Hanover **2001** *Le Repubbliche dell'Arte Germania*, Siena; *John Bock Gribbohm*, Bonner Kunstverein, Bonn/Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen











1 **ArtemisIaSogJod→Meechwimper lummering,** 2000, installation and performance, Klosterfelde, Berlin

2 **Lombardi Bängli,** 1999, Installation and performance, Kunsthalle Basel

«Nel dizionario non lo troverete.»

«Não o encontrará no dicionário.»

«No lo encontrarás en el diccionario.»

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SIB - UCE



2



2

2



Cosima von Bonin

1962 born in Mombasa, Kenya, lives and works in Cologne, Germany

Cosima von Bonin es una de las artistas más idiosincrásicas de la escena artística contemporánea. Desde su primera aparición a principios de la década de 1990, ha desarrollado un lenguaje poético propio. Pinturas, esculturas, instalaciones, películas y performances, su obra no se limita a ningún medio o material particular. Utilizando todo tipo de tejidos, como lana, algodón, lino, tela impermeable, fieltro, seda y terciopelo, cose o borda tejidos suaves y flexibles. Su arte no necesita del pincel. Unos delicados champiñones revestidos de tela impermeable brotan del suelo de las galerías; los bolsos de Prada o Hermès cubiertos de fieltro adoptan proporciones surrealistas (*Hermès*, 2000); sus grandes obras murales hechas con pañuelos cosidos recuerdan a ciertas obras de Sigmar Polke. Bonin combina materiales y trabaja con distintos elementos y personajes. En sus exposiciones encontramos repetidas referencias a los modelos artísticos que ella integra en su obra, lo que escapa a cualquier clasificación estilística o temática. Bonin siempre invita a otros artistas y amigos a sus exposiciones, que acaban siendo reuniones familiares. Su obra trata principalmente de la comunicación y sitúa la interacción grupal por encima de las demandas artísticas individuales. Las obras de Bonin no sólo ocupan espacio, sino que también se extienden en el tiempo, como un libro que se lee página tras página. Explica historias y crea decorados narrativos, como en su instalación *Löwe im Bonsaiwald* (León en el bosque de bonsáis), 1997, donde el espectador es conducido por una serie de caminos-pasadizos que se bifurcan, dejando el material a un lado para llegar a un punto incluso más lejano. El espectador dispuesto a implicarse de lleno en el arte de Bonin es capaz de obtener el máximo placer.

Cosima von Bonin è uno dei personaggi più originali della scena artistica contemporanea. Fin dal suo debutto, all'inizio degli anni '90, ha sviluppato un linguaggio poetico autonomo. Dipinti, sculture, installazioni, film e performance: il suo lavoro utilizza ogni sorta di mezzi e materiali. Servendosi di tessuti come lana, cotone, lino, loden, feltro, seta, ha cucito e ricamato stoffe morbide e delicate. La sua arte non ha bisogno di pennelli. Graziosi funghi rivestiti di loden che spuntano dal pavimento della galleria; borse di Prada e Hermès, realizzate in feltro, ingrandite in modo surreale (*Hermès*, 2000); arazzi giganteschi che fanno pensare alle opere di Sigmar Polke, realizzati cucendo insieme dei fazzoletti. Bonin combina materiali diversi. Mette insieme cose e persone. Le sue opere, che sfuggono a classificazioni tematiche e stilistiche, sono ricche di riferimenti a diversi modelli artistici. Le sue mostre si trasformano sovente in veri e propri raduni di famiglia, cui prendono parte amici e artisti, invitati dalla stessa Bonin. Il lavoro di Cosima von Bonin è basato principalmente sulla comunicazione. L'artista considera, infatti, l'interazione di gruppo prioritaria rispetto alle esigenze dell'arte. Le sue opere non si limitano a occupare lo spazio, ma hanno anche un'estensione temporale, come un libro le cui pagine siano girate una dopo l'altra. Raccontano storie e creano scenari, come nella sua installazione del 1997, *Löwe in Bonsaiwald* (Leone nella foresta di bonsai). Lo spettatore è condotto attraverso una serie di biforcazioni, sentieri simili a corridoi, costretto a farsi strada tra una serie di oggetti per raggiungere un punto che si allontana progressivamente. Gli spettatori disposti a lasciarsi coinvolgere completamente non potranno che trarre un estremo piacere dall'opera di questa artista.

Cosima von Bonin é uma das protagonistas mais idiossincráticas da cena artística contemporânea. Desde a sua estreia no início dos anos 90, ela desenvolveu a sua própria linguagem poética. Pinturas, esculturas, instalações, filmes e *performances* – o seu trabalho não está confinado a um único meio ou material. Usando têxteis tais como lã, algodão, linho, *loden*, feltro, seda e veludo, ela cose ou borda peças de tecido suaves e delicadas. Esta arte não requer o uso do pincel. Graciosos cogumelos cobertos de *loden* brotam do chão das galerias; *Hermès*, 2000, sacos de mão inchados feitos de feltro de Prada e Hermès assumem proporções surrealistas. Os seus enormes trabalhos murais feitos com lenços cosidos são reminescentes de Sigmar Polke. Bonin combina os materiais. Ela faz colaborar as coisas e as pessoas. As suas exposições referem-se repetidamente a modelos artísticos que ela integra no seu próprio trabalho, que desafia qualquer classificação temática ou estilística. Bonin convida sempre outros artistas e amigos para as suas exposições, transformando-as em reuniões familiares. O seu trabalho tem tudo a ver com a comunicação e ela coloca a interacção de grupo acima das exigências da arte. O trabalho de Bonin não só preenche o espaço, como também se estende para além do tempo, como um livro cujas páginas são viradas uma a uma. Ela conta histórias e cria cenários de narrativa, tais como a sua instalação *Löwe im Bonsaiwald* (Leão na floresta de bonsais) de 1997. O espectador é conduzido ao longo de uma série de passagens e bifurcações, afastando os materiais para poder chegar a um ponto ainda mais distante. Aqueles que estão preparados para se envolverem totalmente obtêm o maior prazer da arte de Bonin.

F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *Heetz, Nowak, Rehberger*, Städtisches Museum Abteiberg, Monchengladbach, Germany. *Glockengeschrei nach Deutz*, Galerie Daniel Buchholz, Cologne, Germany **1998** *mai 98*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne, Germany **1999** *Wyoming*, Kunsthalle St Gallen, Switzerland. *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2000** *The Cousins*, Kunstverein Braunschweig, Germany **2001** *Bruder Poul sticht in See*, Kunstverein in Hamburg, Germany; Moderna Museet, Stockholm, Sweden, *Vom Eindruck zum Ausdruck – Grasslin Collection*, Deichtorhallen Hamburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2000 *The Cousins*, Kunstverein Braunschweig. Dimitrios Georges Antonitsis (ed.), *Summer Camp – Camp Summer*, Hydra. *Rabbit at Rest*, Ursula-Blickle-Stiftung, Kraichtal


MARKS
&
SPENCER

1 Installation view, *Vom Eindruck zum Ausdruck – Grässlin Collection,* Deichtorhallen, Hamburg, 2001
2 **Fliegenpilz,** 2000, colour photograph, 192 x 126 cm
3 **Paul Thek,** 2000, colour photograph, 155 x 126 cm
4 **Hasblan,** 2001, and **Wusblan,** 2001, carried by Rudi Buhr and Robert Görß; background: **Targets,** 1998/99
5 **Alles Roger Commander,** 2001, film stills from video, c. 60 min
6 Installation view, *Bruder Poul sticht in See,* Kunstverein in Hamburg, 2001

«Sempre la damigella d'onore – mai la sposa.»

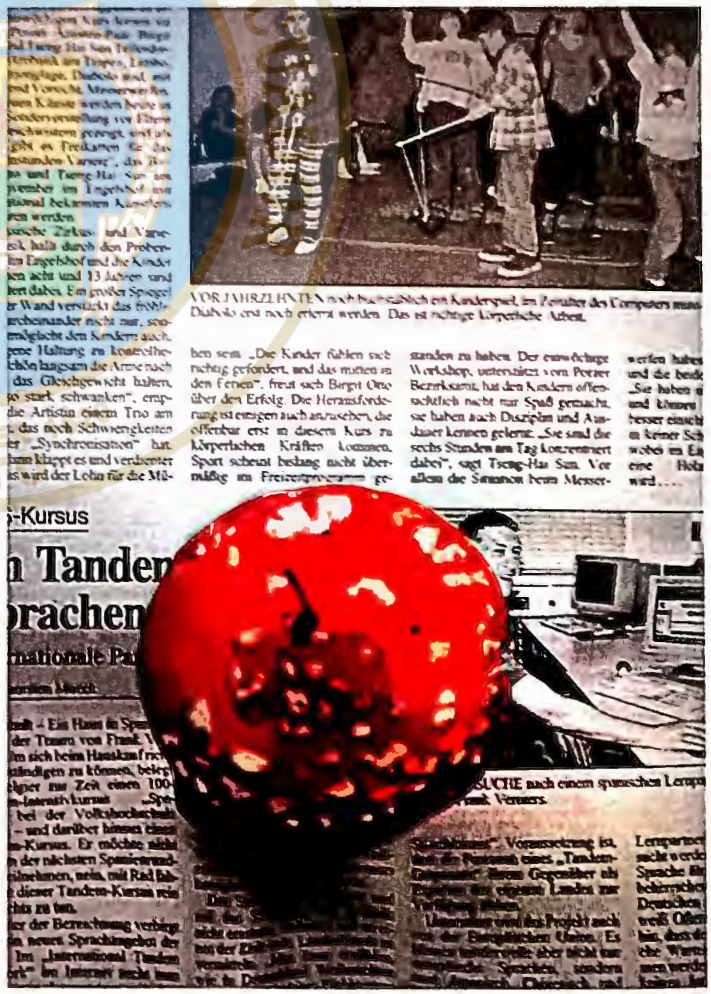
«Sempre a dama de honor – nunca a noiva.»

«Siempre la dama de honor, nunca la novia.»

2



3





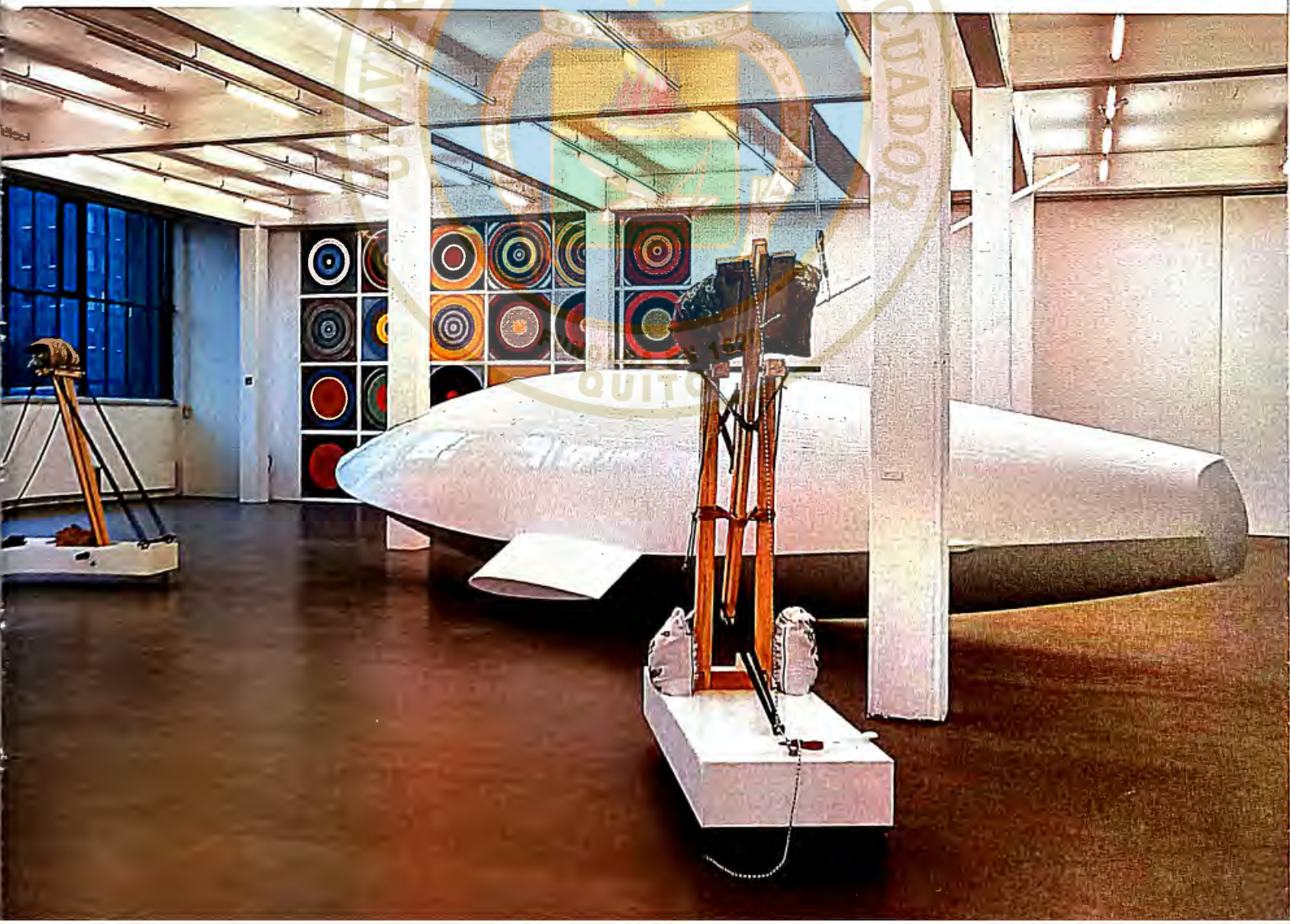
4



5



6



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Candice Breitz

1972 born in Johannesburg, South Africa, lives and works in New York (NY), USA

En una época en que la globalización se introduce en todos los aspectos de nuestra vida, el trabajo de la fotógrafa y artista de vídeo Candice Breitz trata la identidad subjetiva, la diferencia cultural y la diversidad étnica. En sus impactantes montajes fotográficos, tan comprometidos como erráticos, la artista surafricana de raza blanca recurre a la imaginería de la cultura pop internacional. Un aspecto característico de su estrategia aparece en los fotomontajes de *Rainbow Series*, 1996. Allí, Breitz sigue la tradición de los collages surrealistas, uniendo fragmentos pornográficos y etnográficos para formar imágenes del cuerpo humano. Por ejemplo, con el torso de una mujer negra y el vello púbico de una estrella porno de raza blanca compone un rompecabezas desconcertante, que constituye tanto una crítica al poder de lo exótico para despertar el deseo sexual como un comentario sobre la imposibilidad de delimitar claramente la identidad. En vez de enmascarar las diferencias entre culturas, como es característico de la globalización, la artista yuxtapone explícitamente esas diferencias para poner de relieve su potencial y su problemática. En el vídeo *Babel Series*, 1999, Breitz explora la tensión entre distintas lenguas. La artista graba secuencias cortas extraídas de videoclips musicales, en las que cantantes como Madonna, Sting y Grace Jones cantan series sonoras breves como «da da da» o «pa pa pa», y luego las monta en una secuencia en bucle. Siete monitores emiten una cacofonía multilingüe tipo Torre de Babel, en la que las voces aisladas sólo están unidas por la absoluta falta de sentido de su mensaje.

In un'epoca in cui la globalizzazione sembra ripercuotersi su tutti gli aspetti della nostra vita, la fotografa e artista video Candice Breitz si serve della sua arte per affrontare tematiche legate all'identità personale, alle differenze culturali e alla varietà etnica. Nei suoi possenti montaggi fotografici, politicamente impegnati ed erratici allo stesso tempo, l'artista sudafricana di razza bianca attinge continuamente all'immaginario della cultura pop internazionale. Il mezzo fotografico adottato più di frequente è il fotomontaggio, presente per esempio in *Rainbow Series* del 1996. Qui Breitz riprende la tradizione dei collage surrealisti, componendo insieme frammenti pornografici ed etnografici per dare vita a immagini di corpi umani. L'artista accosta busti di donne nere a peli pubici di pornodive di razza bianca, dando vita a un puzzle sconcertante che esprime la capacità di ciò che è esotico di far nascere il desiderio sessuale e l'impossibilità di definire in modo chiaro la propria identità. Invece di occultare le differenze culturali, come tanto spesso accade nel mondo globalizzato, l'artista le accentua e le problematizza, giustapponendole in modo esplicito. Nel video *Babel Series*, 1999, esplora la tensione tra lingue diverse. Da una serie di video clip musicali, Breitz ha scelto alcune brevissime sequenze in cui artisti come Madonna, Sting e Grace Jones ripetono un unico suono, come «da da da» o «pa pa pa», e le ha registrate riproponendole all'infinito. Una cacofonia multilingue, che sembra provenire dalla torre di Babele, fuoriesce dai sette monitor che compongono la video installazione. Le singole voci si mescolano in una, esasperando l'assoluta mancanza di senso di quello che stanno cantando.

Numa era em que a globalização afecta cada aspecto das nossas vidas, a artista fotográfica e de vídeo Candice Breitz usa a sua arte para lidar com temas da identidade pessoal, diferença cultural e variedade estética. Nas suas poderosas montagens, tão politicamente comprometidas como erráticas, a artista sul-africana branca recorre de forma perturbadora à imagem da cultura *pop*. As fotomontagens, como a *Rainbow Series*, 1996, são típicas da sua estratégia. Aqui, Breitz segue a tradição os seus colegas surrealistas, juntando fragmentos de pornografia e etnografia para formar imagens do corpo humano. Por exemplo, ela funde a parte superior de um homem negro com os pêlos púbicos de uma actriz porno branca para formar um quebra-cabeças desconcertante, que é uma crítica do poder do exótico para estimular o desejo sexual e um comentário sobre a impossibilidade de clara definição da identidade. Em vez de mostrar o efeito normal da globalização, com as suas diferenças culturais obscuras, a artista justapõe aqui explicitamente estas diferenças para realçar os seus potenciais e os seus problemas. No seu vídeo *Babel Series*, 1999, Breitz explora a tensão entre as diferentes línguas. Ela gravou curtas sequências a partir de vários vídeos musicais, nos quais artistas como Madonna, Sting e Grace Jones cantam pequenas sequências de sons como «da da da» ou «pa pa pa» que ela depois uniu de forma contínua. Uma cacofonia como algo saído dos temas da Torre de Babel a partir de sete monitores. As vozes individuais fundem-se numa só, sublinhando a total falta de significado daquilo que estão a cantar. R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *2nd Johannesburg Biennale*, Cape Town, South Africa **1999** Rudiger Schöttle Galerie, Munich, Germany; *Global Art 2000*, Museum Ludwig, Cologne, Germany **2000** Chicago Project Room, Chicago (IL), USA; Art & Public, Geneva, Switzerland; *Taipeh Biennale 2000*, Taipeh, Taiwan; *Kwangju Biennale*, Kwangju, South Korea **2001** Galleria Francesca Kaufmann, Milan, Italy; Kunstmuseum St Gallen, Switzerland; *Tele(Visions)*, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2000 *Die verletzte Diva*, Munich **2001** *Candice Breitz Cuttings*, Offenes Kulturhaus/Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, Linz; *Monet – Ordnung und Obsession*, Hamburg



1 **Double Annie (Thorn In My Side),** 1985/2000; **Double Whitney (I Will Always Love You),** 1999/2000, DVD Installation
2 **Ghost Series #10,** 1994–96, c-print, 69 x 102 cm
3 **Ghost Series #8,** 1994–96, c-print, 69 x 102 cm
4 Installation view, *Surrogate Portraits,* Johnen + Schöttle, Cologne, 1998
5 **Babel Series,** 1999, multi-channel DVD Installation, Installation view, New Museum of Contemporary Art, New York, 2000

«L'espressione delle differenze, che diventa evidente ai confini tra le cose, trova la sua controparte estetica nel fotomontaggio.»

«A expressão das diferenças criada nas fronteiras entre as coisas, encontra a sua equivalente estética na fotomontagem.»

«La expresión de las diferencias creadas en los límites entre las cosas encuentra su contrapartida estética en el fotomontaje.»



2



3

4

5




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Glenn Brown

1966 born in Hexham, lives and works in London, UK

Algunos artistas contemporáneos identifican en el arte surrealista una actitud totalmente contemporánea, una visión que Glenn Brown no dudaría en suscribir. En sus telas, asistimos al reencuentro entre Frank Auerbach y Salvador Dalí, ya que Brown se apropia de sus obras a partir de fotografías. Cuando pinta lo que parecen réplicas fotográficas de obras de otros artistas, Brown «presenta» la pintura, da nueva vida a una práctica histórica y se infiltra en ella. Toma sus referencias del arte elitista así como de la corriente popular dominante y mezcla fuentes de distintos siglos en sus obras. Sus representaciones planas y suaves de obras de colegas célebres plantean cuestiones relacionadas con la autoría, la autenticidad y la originalidad. Sus obras no son réplicas exactas de pinturas famosas de Fragonard, Rembrandt, Van Gogh o De Kooning, sino que están cuidadosamente manipuladas: los colores han sido realzados, se han añadido o suprimido algunos detalles, y, especialmente, se ha eliminado cualquier textura para conseguir una superficie hermética, uniforme como una fotografía. Brown hace desaparecer cualquier traza personal y alude a contextos extrapictóricos. Su versión de un Fragonard, por ejemplo, se denomina *Disco*, 1997–1998; un retrato de Rembrandt se titula *I Lost my Heart to a Star Ship Trooper*, 1997. La ciencia ficción anima gran parte de sus pinturas. Los asteroides flotantes y las ciudades futuristas se amplían a una escala épica en pinturas como *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin)*, 1998. Aquí, Brown recrea el estilo de John Martin, un pintor del siglo XIX, con elementos de Chris Foss, un popular ilustrador de ciencia ficción. Y el mensaje que le llega al espectador es que las grandes visiones exigen grandes gestos.

Alcuni artisti contemporanei riconoscono nel movimento surrealista tendenze che sembrano profondamente legate alla nostra epoca. Questa opinione è condivisa anche dal pittore inglese Glenn Brown. Nelle sue tele, Frank Auerbach incontra Salvador Dalí, delle cui opere Brown si appropria indiscriminatamente a partire da fotografie. Brown «presenta» la pittura. Dipingendo quelle che sembrano riproduzioni fotografiche di opere di altri artisti, dà nuova vita a una pratica storica e allo stesso tempo la mina alle radici. Sceglie i suoi modelli sia nella sfera dell'arte elitaria che nelle correnti più popolari, fondendo nei suoi dipinti fonti appartenenti a epoche diverse. Le sue rappresentazioni nitide e ben rifinite delle opere di artisti famosi pongono il problema dell'autenticità e dell'originalità delle opere d'arte, che non sono riproduzioni esatte di famosi dipinti di Fragonard, Rembrandt, van Gogh o de Kooning. Brown manipola attentamente le sue fonti: utilizza tinte più intense, aggiunge o elimina alcuni dettagli e, soprattutto, elimina la superficie irregolare degli originali, sostituendola con una superficie liscia e continua come quella di una fotografia. Brown annulla ogni traccia della sua mano e fa riferimento a contesti esterni ai dipinti stessi. La sua versione di un Fragonard, per esempio, è intitolata *Disco*, 1997/98, mentre un ritratto di Rembrandt, *I Lost my Heart to a Star Ship Trooper*, 1996. La fantascienza anima molti dei suoi quadri. Asteroidi volanti e città futuristiche sono riportate a una scala epica in dipinti come *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (After John Martin)*, 1998. Qui Brown rielabora lo stile del pittore ottocentesco John Martin aggiungendovi elementi del popolare illustratore di fantascienza Chris Foss. Il messaggio che può trarne lo spettatore è che le grandi visioni richiedono grandi gesti.

Alguns artistas contemporâneos reconhecem uma atitude na arte do movimento Surrealista que parece ser hoje totalmente relevante, e esta é uma opinião com a qual Glenn Brown presumivelmente concordará. Frank Auerbach encontra Salvador Dalí nas suas telas, uma vez que Brown se apropriou do seu trabalho indiscriminadamente através da fotografia. Brown «apresenta» a pintura, ele dá nova vida a uma prática histórica, e ao mesmo tempo ele infiltra-a quando pinta aquilo que parecem ser réplicas fotográficas dos trabalhos de outros artistas. Ele vai buscar as suas referências à esfera da elite das belas-artes assim como à das correntes populares e mistura com facilidade fontes de diferentes séculos nas suas pinturas. As suas representações planas e suaves de trabalhos de colegas famosos levantam questões de autoria, autenticidade e originalidade. Os seus trabalhos não são réplicas exactas de pinturas famosas de Fragonard, Rembrandt, van Gogh ou Kooning. Ele manipula-as cuidadosamente: as cores são acentuadas, alguns pormenores adicionados ou retirados, e fundamentalmente, a textura eliminada para dar lugar a uma superfície fechada que é tão uniforme como a de uma fotografia. Brown elimina qualquer traço da sua própria mão e cita contextos para além das pinturas propriamente ditas. A sua versão de um Fragonard, por exemplo, chama-se *Disco*, 1997/98; um retrato de Rembrandt é intitulado *I Lost my Heart to a Star Ship Trooper*, 1996. A ficção científica anima muitas das suas pinturas. Asteróides flutuantes e cidades futuristas são aumentados até uma escala épica e encontram-se em pinturas como *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin)*, 1998. Aqui, Brown reformula o estilo do pintor do século 19 John Martin com elementos de Chris Foss, um popular ilustrador de ficção científica. E a mensagem que o espectador recebe é a de que as grandes visões requerem grandes gestos.

F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 *Here and Now*, Serpentine Gallery, London, UK **1995** *Brilliant!*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **1997** *Sensation*, Royal Academy of Arts, London, UK **1998** Patrick Painter Inc., Los Angeles (CA), USA **1999** *Examining Pictures Exhibiting Paintings*, Whitechapel Art Gallery, London, UK **2000** *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London, UK, *Hypermental*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany **2001** Patrick Painter Inc., Los Angeles, Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany **2002** *Biennale of Sydney*, Australia.

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Glenn Brown*, Queens Hall Arts Centre, Hexham **2000** *Glenn Brown*, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Joseph Beuys,** 2001, oil on panel, 96 x 80 cm
2 Installation view, Domaine de Kerguéhennec, France, 2000; left to right: **Jesus; The Living Dead (after Adolf Schaller),** 1998, oil on canvas; **The Andromeda Strain,** 2000, oil and acrylic paint on plaster; **Böcklin's Tomb (after Chris Foss),** 1998, oil on canvas
3 **Little Deaths,** 2000, oil on panel, 68 x 54 cm
4 **Life without Comedy,** 2001, oil on panel, 69 x 53 cm
5 **It's a Curse It's a Burden,** 2001, oil on panel, 105 x 75 cm

«Scelgo gli artisti che mi piacciono e quelli che a mio avviso sono stati sottovalutati.»

«Eu escolho artistas de que gosto e aqueles que sinto que foram subestimados.»

«Escojo artistas que me gustan y los que creo que han sido subestimados.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

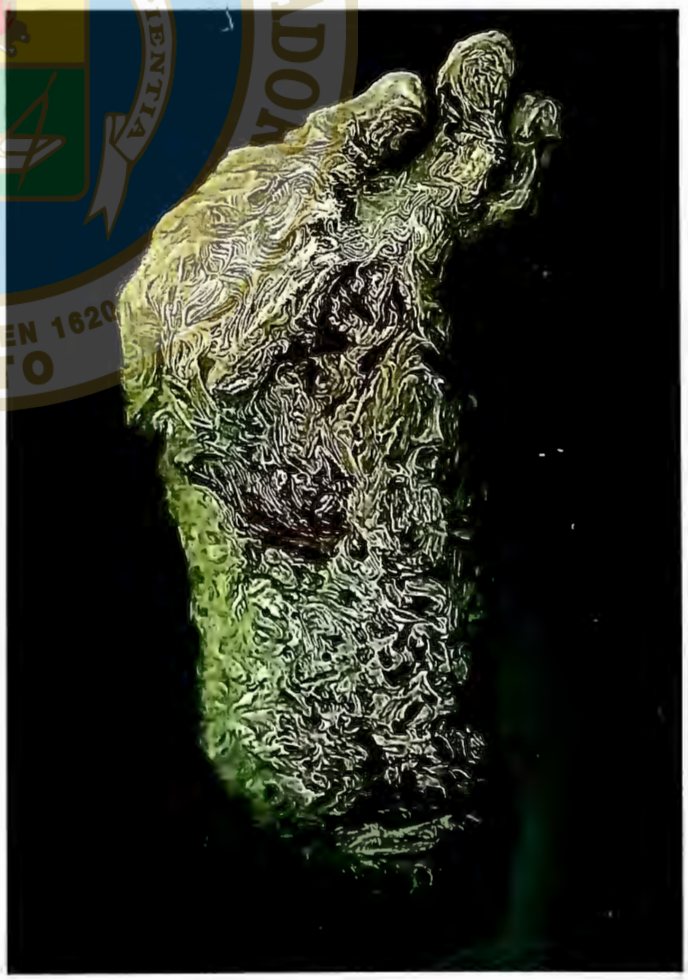


3

4



5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Angela Bulloch

1966 born in Fort Frances, Canada, lives and works in London, UK, and Berlin, Germany

Angela Bulloch crea sistemas binarios en el espacio que funcionan bajo el principio de «on-off». Por ejemplo, en *Video Sound Systems*, 1997, cuando el espectador se sienta en los bancos llamados «sound clash benches» para ver el monitor, la presión sobre el asiento desata los sonidos. En *Betaville*, 1994, una «máquina de coser» que traza líneas horizontales pasa a diseñar líneas verticales cuando el espectador se sienta ante ella. Bulloch entiende la participación del espectador basándose en su consideración del observador como un sujeto social, que emite impulsos físicos, y en el concepto de la psicología conductista de estímulo y respuesta. En su serie *Rules* —conjuntos de normas sobre cómo actuar en situaciones específicas descritas en la pared o en monitores—, explora los modelos de comportamiento social en el contexto de las estructuras de poder institucional. Su nueva serie de trabajos con píxeles analiza las relaciones interactivas entre la producción y la recepción de imágenes visuales con la ayuda de cajas luminosas controladas digitalmente. En la serie *Prototypes*, Bulloch apila monitores de píxeles creados especialmente para la ocasión, de formato 50 x 50 x 50 cm, que se iluminan en los 16 millones de colores de un monitor de 8 bits. Algunas obras de Bulloch reflejan su interés en las teorías que exploran cómo afectan los medios electrónicos a nuestra manera de mirar. Por ejemplo, en *BLOW UP T. V.*, 2000, utiliza una breve secuencia de la película *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, reduciendo su resolución a 17 píxeles. Las escenas que aparecen en los monitores son completamente irreconocibles. En este caso, alude a las posibilidades del cambio de percepción a través de medios tecnológicos y a cómo el acto de ampliación de una imagen puede revelar y a la vez ocultar su significado.

Angela Bulloch crea nello spazio dei sistemi binari, che operano in base al principio di avvio-arresto. In *Video Sound Systems*, 1997, per esempio, quando lo spettatore si siede su una delle panche chiamata «sound clash bench» per guardare il monitor, la pressione esercitata sul sedile fa partire il sonoro del video. In *Betaville*, 1994, una «drawing machine» (letteralmente «macchina da disegno») che disegna linee verticali, comincia a tracciare linee orizzontali quando uno spettatore vi si siede di fronte. L'idea di partecipazione che è all'origine di tutte le opere di Angela Bulloch si fonda sulla percezione dello spettatore come essere sociale, capace di generare impulsi fisici e, sulla concezione comportamentista di stimolo e risposta. In *Rules Series*, una serie di regole espresse attraverso pannelli fissati alle pareti o monitor digitali, che indicano come comportarsi in determinate situazioni, l'artista esplora gli schemi di comportamento sociale nel contesto di strutture di potere istituzionali. Nelle sue ultime opere digitali, Bulloch si è servita di scatole luminose a comando digitale per analizzare l'interazione tra produzione e ricezione delle immagini visive. Nella serie *Prototypes*, l'artista ha incolonnato una serie di scatole-monitor create per l'occasione (50 x 50 x 50 cm) che si illuminano nei 16 milioni di colori di uno schermo da 8 bit. In alcune delle sue opere ha dimostrato un profondo interesse per le teorie riguardanti l'influenza che i mezzi elettronici esercitano sul nostro modo di vedere la realtà. Per esempio, in *BLOW UP T. V.*, 2000, ha riproposto una breve sequenza del film di Michelangelo Antonioni «Blow up», riducendo la risoluzione dell'immagine a 17 pixel. La scena trasmessa dai monitor è assolutamente irriconoscibile. Bulloch si confronta così con la possibilità di modificare la percezione attraverso mezzi tecnologici: ingrandire un immagine può tanto rivelarne quanto nasconderne il contenuto.

Angela Bulloch cria sistemas binários no espaço, que funcionam segundo o princípio do «liga/desliga». Por exemplo, no caso do *Video Sound Systems*, 1997, quando o espectador se senta no «sound clash bench» para observar o monitor, a pressão sobre o assento liga o som. No *Betaville*, 1994 uma «drawing machine» que traça linhas verticais, passa a traçar linhas horizontais, enquanto o espectador está sentado em frente dele. A visão de Bulloch em relação à participação baseia-se na percepção do espectador enquanto ser social, que liberta impulsos físicos, e no conceito de comportamento do estímulo e resposta. Na sua *Rules Series* – conjuntos de regras de como se comportar em situações específicas montados nas paredes ou em painéis – ela também explora padrões de comportamento social no contexto das estruturas de poder institucional. A nova série de trabalhos de *pixels* faz uso de caixas de luz controladas digitalmente para pesquisar as relações interactivas entre a produção e a recepção de imagens visuais. Na sua série *Prototypes*, ela empilha monitores especialmente concebidos de formato 50 x 50 x 50 cm, que se iluminam nos 16 milhões de cores de um monitor de 8-bit. Alguns dos trabalhos de Bulloch reflectem o seu interesse nas teorias de como os média electrónicos afectam a maneira de ver. Por exemplo, no caso do *BLOW UP T.V.*, 2000, ela usa uma breve passagem do filme «Blow Up» de Michelangelo Antonioni, reduzindo a resolução para 17 *pixels*. As cenas que surgem nos monitores tornam-se totalmente irreconhecíveis. Aqui, ela refere-se às possibilidades de mudança de percepção através de meios tecnológicos e à forma como a acção de aumentar uma imagem pode revelar e esconder o seu conteúdo. N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

1993 *Aperto, 45. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1996** *Traffic*, capcMusée d'Art Contemporain, Bordeaux, France **1997** *Vehicles*, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon, France **1998** *Superstructure*, Museum für Gegenwartskunst Zürich, Zurich, Switzerland **2000** *Sonic Boom – The Art of Sound*, Hayward Gallery, London, UK **2002** *Claude Monet.. bis zum digitalen Impressionismus*, Fondation Beyeler, Basle, Switzerland; *Ann Lee*, Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1994 *Angela Bulloch*, Fonds régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Montpellier/Kunstverein in Hamburg **1998** *Satellite – Angela Bulloch*, Museum für Gegenwartskunst, Zurich **2000** *Angela Bulloch – Rule Book*, London **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne; *Angela Bulloch – Z Point*, Kunsthaus Glarus


EARTH FIRST
1. Learn how to agitate – successful movements like the Civil Rights movement, trade unions etc., spent lots of time out in communities talking to people and offering solutions ....
2. Remember 'the earth is not dying, it is being murdered and the people murdering it have names and addresses ....
3. Create a movement that people want to join and stay in .... We need to create a system that reduces our dependency on capitalism and destabilises it. By working closer with LETS schemes etc., we could create a parallel economy that would make the capitalist one irrelevant ....
4. Counteract the media backlash by pointing out our successes more.
5. Criminal damage must be talked about! You don't have to say you do it, but always say that it is understandable, given people's frustrations .... Sometimes it is inappropriate and we have to have the intelligence to know when this is.
6. Learn from current 'successful' organisations like The Land is Ours and Friends of the Earth, who score by being well connected, wealthy and strategic. But let's not allow them to set the agenda – use their networks and work with them on local issues ....
7. Should EF! develop itself? A difficult one this. We are, by nature and necessity, shy of centralised structures, but could we do with a little more centralisation for fund-raising, resource gathering, concentrated outreach, access to expertise, etc?....
Think About It!

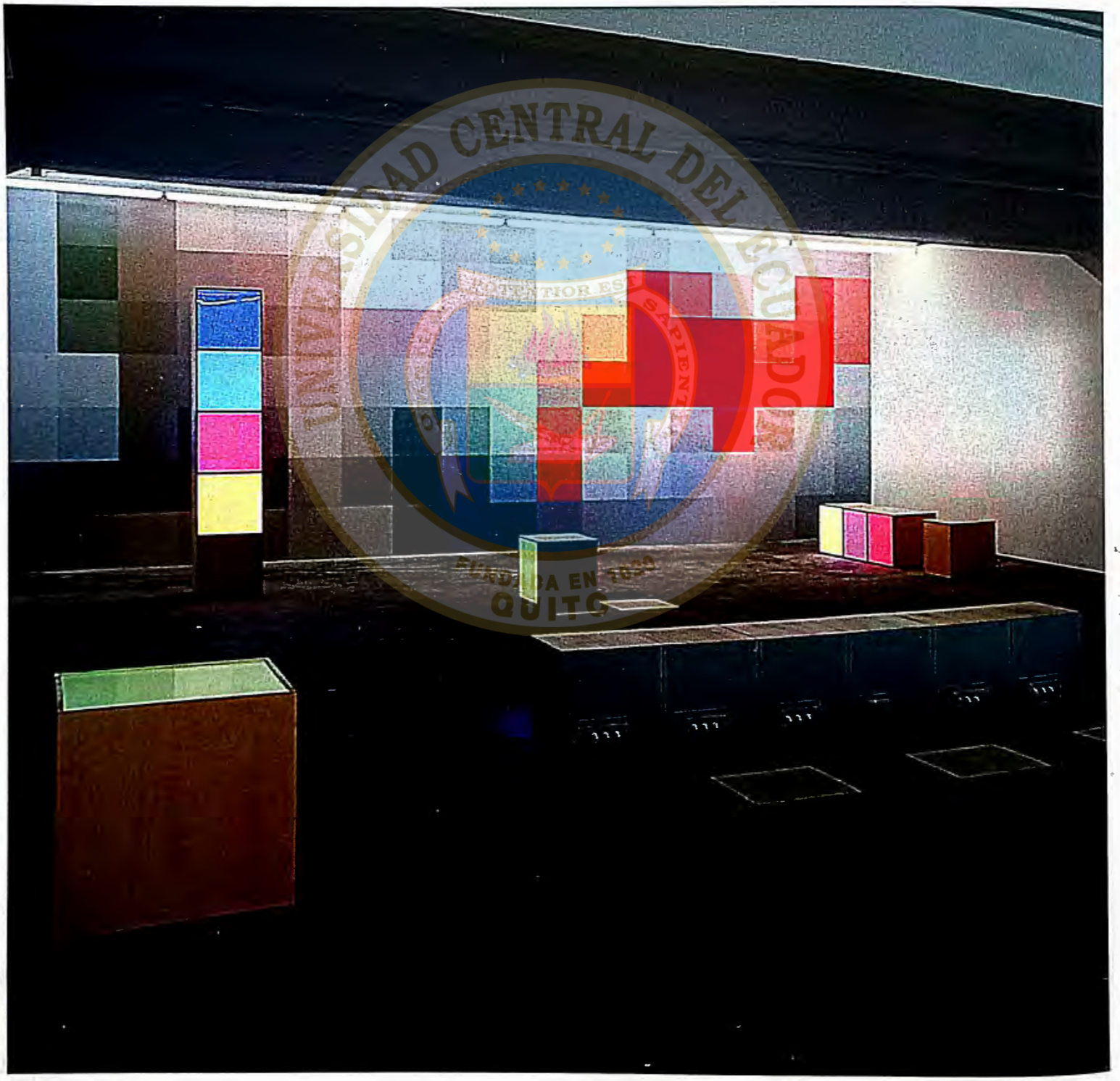
1 **Earth First,** 2000, installation view, Kokerei Zollverein, Essen, 2001
2 **Prototypes,** 2000, installation view, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich
3 **Codes,** 1998, installation view, Schipper & Krome, Berlin

«Spesso le opere continuano a evolversi anche dopo che sono state realizzate, e questo avviene semplicemente perché sono concepite con un elemento di cambiamento o dotate della possibilità intrinseca di creare un cambiamento.»

«Os trabalhos continuam frequentemente a evoluir depois de terem sido realizados, simplesmente pelo facto de serem concebidos com um elemento de mudança, ou um potencial inerente para que ocorra algum tipo de mudança.»

«Las obras a menudo siguen evolucionando después de haber sido realizadas, por la simple razón de que son concebidas con un elemento de cambio o un potencial inherente para que ocurra algún tipo de modificación.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

3


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

Janet Cardiff

1957 born in Brussels, Canada, lives and works in Berlin, Germany

Janet Cardiff utiliza el sonido para reforzar y alterar su experiencia individual del espacio y el tiempo. Le interesa explorar cómo percibimos nuestro entorno y representamos nuestros recuerdos. En sus *Walks*, creados en función de cada espacio, asocia grabaciones de su voz y efectos de audio para narrar una historia y guiar a los visitantes por un camino predeterminado. Mediante una grabación binaural, Cardiff crea representaciones auditivas realistas que pueden percibirse en tres dimensiones. Esas piezas, que se escuchan en lectores individuales de CD, aprovechan la tecnología portátil de los Discman, lo que permite a los espectadores estar completamente envueltos por el sonido e ignorar el entorno, sumergiéndose en una esfera autónoma mientras se desplazan. En el *Walk* realizado para el Carnegie International de 1999–2000, Cardiff integró imágenes en la obra sonora utilizando pequeñas cámaras de vídeo digitales para que los espectadores pudieran visionar el itinerario y participar en la historia a través de pequeñas pantallas. En *The Paradise Institute*, 2001, una colaboración con George Bures Miller para la Bienal de Venecia, construyó un pequeño teatro equipado con asientos y una pantalla en la que se proyectaba una película. La banda sonora, grabada con la técnica binaural y emitida a través de auriculares individuales, mezclaba múltiples tramas narrativas, donde convergían el espacio fílmico, el espacio teatral construido y las experiencias vividas a tiempo real. La fuerza del trabajo de Cardiff reside en la intersección de distintas realidades, así como en su capacidad para construir y presentar narraciones multidimensionales y provocativas.

Janet Cardiff utilizza il suono per intensificare e alterare le esperienze individuali di spazio e di tempo. Si interessa al modo in cui l'uomo percepisce l'ambiente circostante e rappresenta i propri ricordi. In *Walks*, un'installazione specifica per il sito, l'artista racconta una storia e guida gli spettatori lungo un sentiero prestabilito, alternando registrazioni della sua voce ed effetti audio di vario tipo. Servendosi di registrazioni biauricolari, Cardiff dà vita a rappresentazioni dei suoni realistiche che possono essere percepite in modo tridimensionale. Queste opere, che si ascoltano con lettori CD individuali, beneficiano della tecnologia portatile «Discman», che permette agli ascoltatori di essere avvolti dal suono e di isolarsi dall'ambiente circostante pur continuando a camminare, immersi in una sfera completamente autonoma. In *Walk*, realizzato per *Carnegie International 1999/2000*, Cardiff ha inserito nella sua opera sonora alcune immagini. Ha utilizzato piccole telecamere digitali e schermi in miniatura per permettere ai singoli individui di osservare il percorso dell'opera e prendere parte alla storia. In *The Paradise Institut*, 2001, realizzato in collaborazione con George Bures Miller per la Biennale di Venezia, ha costruito un teatro di piccole dimensioni fornito di poltroncine e di uno schermo su cui era proiettato il loro film. La colonna sonora, registrata utilizzando la tecnica biauricolare e diffusa attraverso cuffie individuali, mescolava diverse trame narrative: lo spazio filmico, lo spazio teatrale costruito e l'esperienza vissuta in tempo reale convergevano. Il fascino dell'opera di Cardiff risiede nella sua capacità di intrecciare realtà diverse e di costruire offrire allo spettatore trame narrative stratificate e provocatorie.

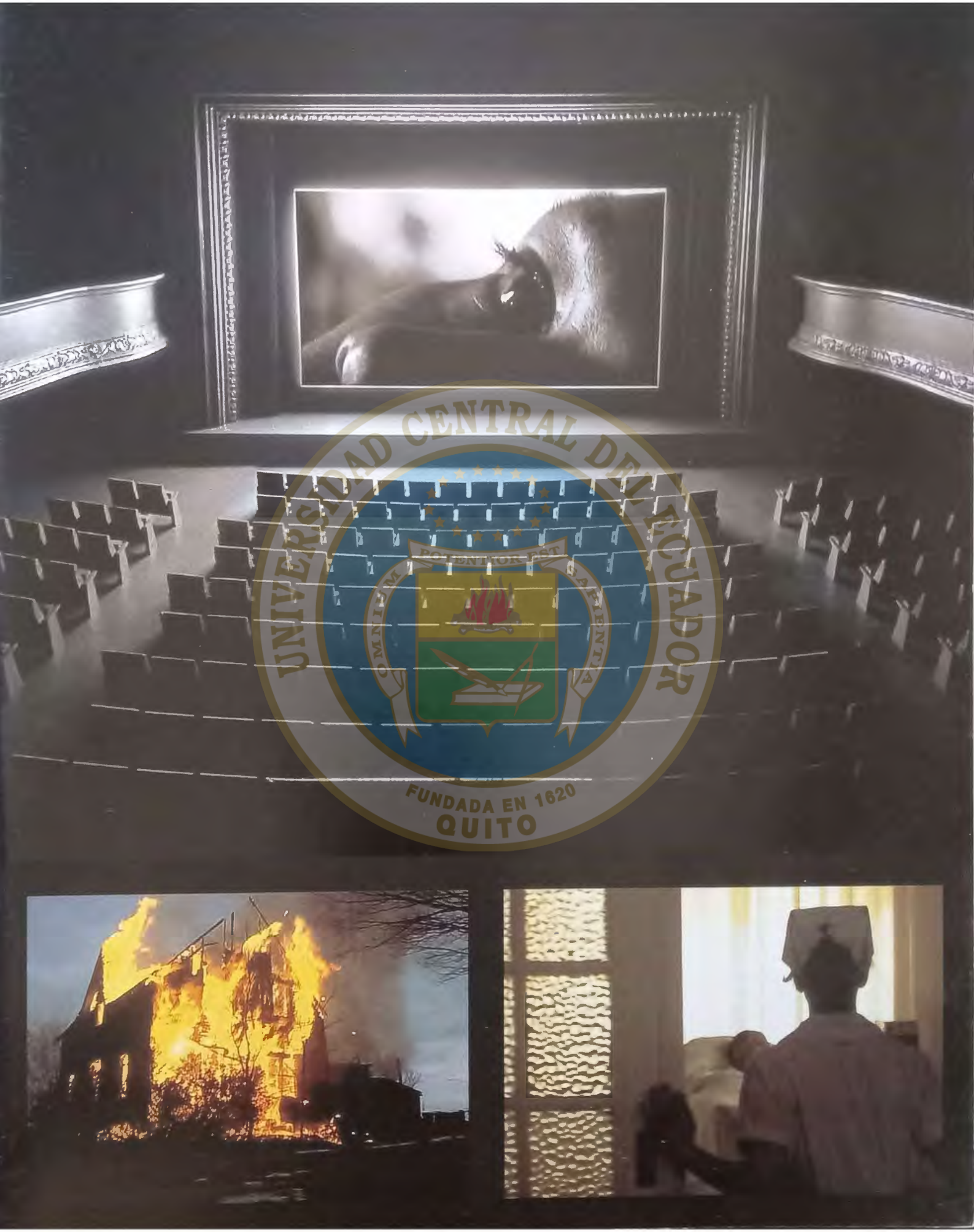
Janet Cardiff usa o som para realçar e alterar as experiências individuais do espaço e do tempo. Ela interessa-se pelas maneiras como compreendemos o nosso meio ambiente e como representamos as nossas memórias. No seu *Walks* (Passeios), ela sobrepõe extractos de gravações da sua voz e efeitos sonoros, fornecendo simultaneamente uma narrativa e guiando os visitantes através de uma passagem predeterminada. Usando uma gravação biauricular, Cardiff cria representações realistas de sons que podem ser captados em três dimensões. Estas peças, que podem ser ouvidas em leitores de CD pessoais, beneficiam da tecnologia portátil dos *Discman*, que permite aos ouvintes envolverem-se com o som, isolando-se do seu meio ambiente enquanto vaguelam, passando assim a existir num reino isolado. Cardiff integrou imagens no seu trabalho sonoro *Walk* para a *Carnegie International* de 1999/2000. Usou gravadores de vídeo digitais manuais para permitir que o espectador possa ver o percurso da peça e tomar parte na história em ecrãs miniatura. No *Paradise Institute*, 2001, em colaboração com George Bures Miller para a Bienal de Veneza, ela construiu um pequeno teatro equipado com cadeiras e um ecrã no qual o seu filme foi projectado. A banda sonora, que foi gravada através da técnica biauricular e difundida através de auscultadores individuais, era composta por diversas tramas narrativas: os reinos do espaço cinematográfico, o espaço teatral construído e as experiências do tempo real convergem. O poder do trabalho de Cardiff assenta na interacção de várias realidades, assim como a sua capacidade para construir e apresentar narrativas provocantes e de diversas camadas.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany **1998** *XXIV Bienal de São Paulo*, Brazil **1999** *London Walk*, Artangel, London, UK; *The Museum as Muse: Artists Reflect*, The Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** *Sleep Talking*, Kunstraum München, Munich, Germany; *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St Louis (MS), USA **2001** Canadian Pavilion, *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2001** *010101*, San Francisco Museum of Modern Art (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *NowHere*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek **1997** *Present Tense: Nine Artists in the Nineties*, San Francisco Museum of Modern Art (CA); Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (eds.), *Skulptur. Projekte*, Munster **1999** *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA) **2000** Janet Cardiff/Kitty Scott, *Janet Cardiff. The Missing Voice (Case Study B)*, Artangel, London


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 In collaboration with George Bures Miller:
The Paradise Institute, 2001, audio, video, mixed media
2 **Forest Walk**, 1991, site-specific audio
3 **Louisiana Walk #14**, 1996, mixed media
4 In collaboration with George Bures Miller:
The Dark Pool, 1996, wooden tables, chairs, loudspeakers, electronic equipment, various components and objects

«Il suono ci influenza continuamente, dipendiamo da esso ben più di quanto crediamo.»

«O som afecta-nos constantemente e nós dependemos dele muito mais do que imaginamos.»

«El sonido nos afecta constantemente y dependemos de él mucho más de lo que creemos.»



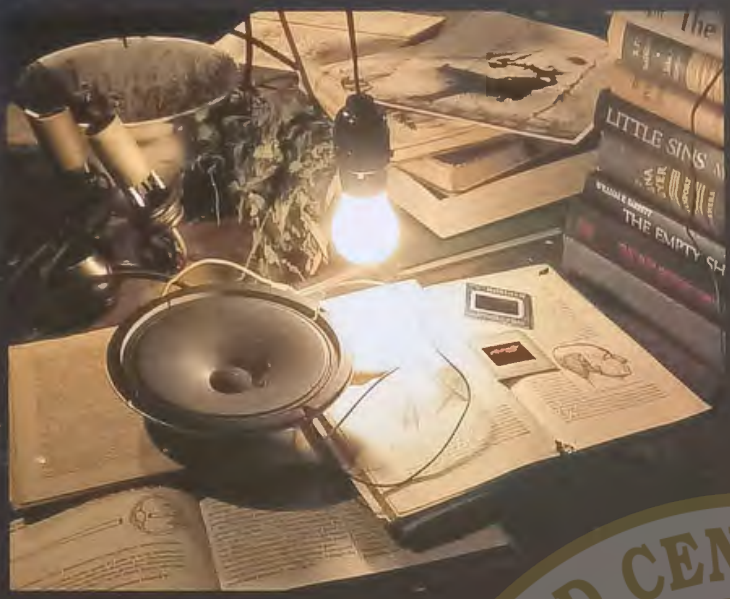
2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
1620

4





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Merlin Carpenter

1967 born in Pembury, lives in London, UK, and Berlin, Germany

La forma en que Merlin Carpenter aborda la pintura es profundamente ambivalente. Por un lado, elabora pinturas absurdas, sin sentido, en alusión a artistas como Jackson Pollock y Julian Schnabel. Por el otro, practica lo que denomina «desubjetivación de la pincelada», en sus imitaciones pintadas a mano de la estética del grafismo informático. En su exploración de lo que ha llamado «imaginería sobredeterminada» y sus referencias a la cultura visual cotidiana, como la fotografía de moda, Carpenter también revela su propia fascinación por conceptos como la «belleza» y la «perfección». En su exposición, *As a Painter I Call Myself the Estate Of*, 2000, puso de relieve los paralelismos y las diferencias entre el arte y los artículos de lujo no artísticos, presentando una lancha a motor al lado de sus pinturas. Aparte de su obra artística, Carpenter realiza otras actividades, que reflejan el contexto social en el que se crea el arte y su propia posición como artista, como escribir textos (artículos sobre pintura para la publicación *Texte zur Kunst*) y colaborar en el catálogo de Michael Krebber, así como participar en otros proyectos colectivos. En la década de 1990, Carpenter, Dan Mitchell, Nils Norman y otros artistas fundaron en Londres el espacio experimental Poster Studio, una iniciativa concebida desde el principio como un proyecto a corto plazo para evitar la monopolización de cualquier medio en concreto. Sus objetivos eran llevar a cabo un análisis crítico del arte londinense de la época y fomentar la creación de redes informales entre artistas.

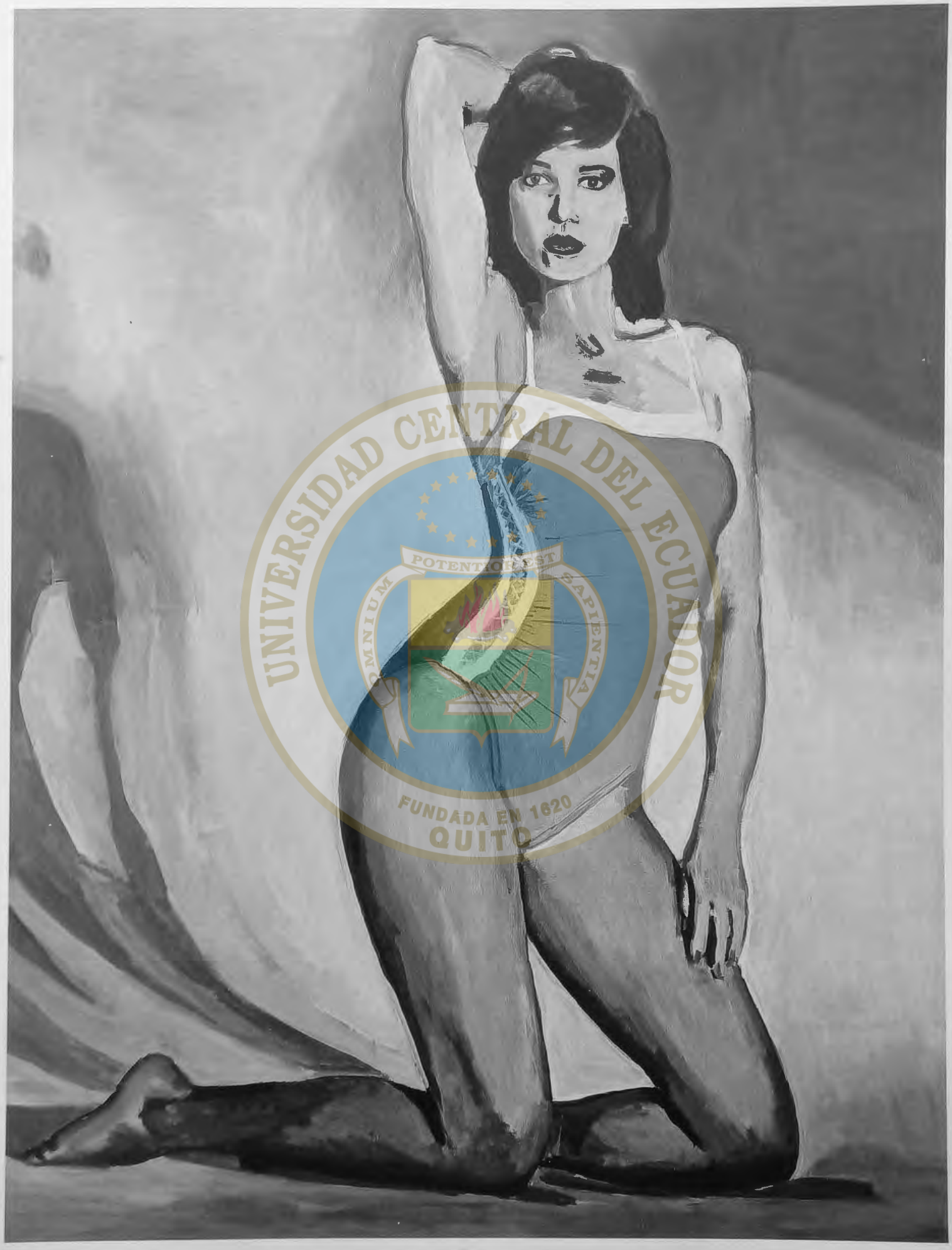
Il modo in cui Merlin Carpenter si accosta alla pittura è decisamente ambivalente. Se da un lato lo svuotamento semantico che caratterizza i suoi dipinti sembra alludere allo stile di artisti come Jackson Pollock e Julian Schnabel, d'altro canto, Carpenter si fa promotore di quella che egli stesso definisce la «desoggettivizzazione della pennellata», come dimostrano i dipinti che imitano l'estetica di alcuni programmi informatici di computer grafica. L'esplorazione di un «immaginario sovradeterminato» e le citazioni dalla cultura visiva di tutti i giorni, che include per esempio le fotografie di moda, dimostra anche il suo interesse per concetti come «bellezza» e «perfezione». Nella mostra *As a Painter I Call Myself the Estate Of*, 2000, Carpenter mette in evidenza parallelismi e differenze tra arte e articoli di lusso non artistici, esponendo una barca a motore accanto ai suoi quadri. La produzione artistica di Carpenter si accompagna a numerose altre attività, che rispecchiano i presupposti e il contesto sociale da cui nasce l'arte e precisano la sua posizione di artista. Ha scritto articoli per il periodico «Texte zur Kunst», ha collaborato a un catalogo per Michael Krebber e ha partecipato a numerosi progetti collettivi. Negli anni '90, Carpenter, Dan Mitchell, Nils Norman e altri hanno fondato a Londra «Poster Studio», uno spazio sperimentale concepito in un primo momento come iniziativa temporanea, al fine di evitare qualsiasi forma di monopolizzazione. Lo scopo di questo gruppo era la produzione di un'analisi critica della scena artistica londinese contemporanea e la promozione di una rete informale tra i diversi artisti.

A abordagem de Merlin Carpenter ao meio da pintura é profundamente ambivalente. Por um lado, ele produz pinturas sem significado, que aludem ao estilo de pintores como Jackson Pollock e Julian Schnabel. Por outro lado, ele promove aquilo a que chama «a subjectivização do traço do pincel», com as suas imitações da estética dos gráficos de computador pintadas à mão. Na sua exploração daquilo a que chamou «a sobredeterminação da imagem» e as suas citações da cultura visual quotidiana, tal como a fotografia de moda, Carpenter também revela o seu próprio fascínio por conceitos como a «beleza» e a «perfeição». Na sua exposição *As a Painter I Call Myself the Estate Of*, 2000, ele distinguiu os paralelos e diferenças entre a arte e os objectos de luxo não-artísticos, apresentando um barco a motor ao lado das suas pinturas. Paralelamente ao seu trabalho como artista, Carpenter está envolvido em várias outras actividades, reflectindo todas elas o contexto social no qual a arte é criada e a sua própria posição como artista. Estas incluem textos escritos, tais como artigos sobre pintura para a *Texte zur Kunst* ou a contribuição para um catálogo de Michael Krebber – assim como toma parte em projectos colectivos. Nos anos 90, Carpenter, Dan Mitchell, Nils Norman e outros, criaram o espaço experimental «Poster Studio» em Londres. Inicialmente a intenção era a de ser uma iniciativa de tempo limitado, para evitar a monopolização por qualquer *media* individual. Os seus objectivos eram os de produzir uma análise crítica do mundo artístico da Londres contemporânea e de encorajar a interligação informal entre os artistas. B. H.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 Friedrich Petzel/Nina Borgmann, New York (NY), USA; *Untitled Group Show*, Metro Pictures, New York (NY), USA **1998** *Chant No I*, Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany **1999** *Malerei*, INIT Kunsthalle, Berlin **2000** *As a Painter I Call Myself the Estate Of*, Wiener Secession, Vienna, Austria; *Girlfriend* (curated by Sarah Morris), Galerie fur Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany **2001** *My Father, the Castaway*, WhiteCube, Kunstakademi Bergen, Norway; *Jewels-in-Art*, Galerie Bleich-Rossi, Graz, Austria

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1993 Merlin Carpenter/Nils Norman, *Meet You by the Strange Twisted Old Oak Tree on the Secluded Knoll at Dawn in Your Swimming Trunks and I'll Tell You Something Secret (Don't Be Late)*, Galerie Z, Göttingen **1995** *Voluntary Effort*, Tom Solomon's Garage, Los Angeles (CA) **2000** *Merlin Carpenter. As a Painter I Call Myself the Estate Of*, Wiener Secession, Vienna


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

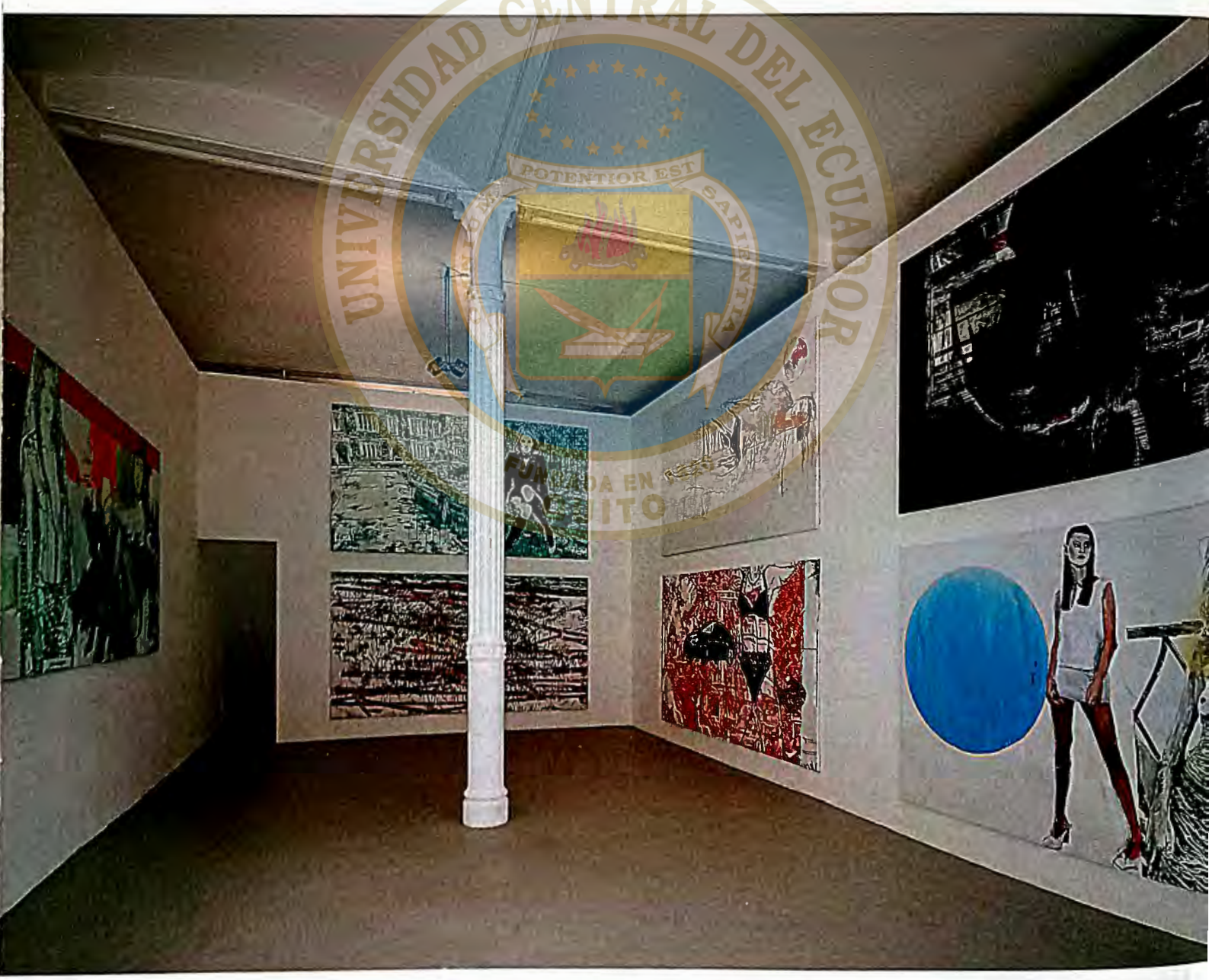
1 **When There's Nothing Inside But You,** 1999, oil on canvas, 183 x 140 cm
2 Installation view, Galerie Max Hetzler, Berlin, 2000
3 **The 14th Floor,** 1999, oil on canvas, 130 x 183 cm

«A mio avviso, un'informazione che può essere commercializzata, non merita di essere commercializzata.»

«Para mim, se uma informação pode ser comercializada, então não vale a pena comercializá-la.»

«Para mí, si una información es comercializable, no vale la pena comercializarla.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Maurizio Cattelan

1960 born in Padova, Italy, lives and works in New York (NY), USA

El arte está separado de la realidad, y dentro de sus fronteras existe la posibilidad de ir más lejos. Esta opinión generalizada es rebatida por los artistas que exploran los límites de la libertad artística e intentan cuestionar las reglas que mantienen la realidad libre de riesgos. Uno de los cortometrajes de Pier Paolo Pasolini muestra La Pasión filmada por un equipo de locos. Un extra que hace el papel de ladrón muere en la cruz accidentalmente: los miembros del equipo de rodaje se han olvidado de bajarlo de la cruz y lo dejan morir literalmente de inanición mientras se atiborran comiendo. Maurizio Cattelan, bufón del mundo del arte, lleva a cabo una tentativa radical para ridiculizar los principios sobre los que se basa la integración del artista en la sociedad. Ha elegido la privilegiada pero también ambigua posición de un célebre provocador para mostrar las costumbres hipócritas que facilitan el flujo estable y soporífero de ideas y dinero en el mundo artístico contemporáneo. El propietario de una galería atado a un muro con cinta adhesiva (*A Perfect Day*, 1999); el Papa golpeado por un meteorito (*La Nona Ora*, 1999); un pequeño Hitler rezando (*Him*, 2001); una ardilla que se suicida con un disparo en la cabeza (*Bidibidobidiboo*, 1996); los personajes creados por Cattelan son a la vez caricaturescos y trágicos. Presentando figuras históricas y héroes cotidianos, Cattelan sigue un camino ya trazado anteriormente por rufianes, prestidigitadores y charlatanes. Los artistas han buscado muchas veces refugio en su propio arte, dando lecciones magistrales como si fueran profetas.

L'arte è separata dalla realtà e, all'interno dei suoi confini, è possibile spingersi molto lontano. Questa opinione diffusa è contestata da artisti che vogliono rimettere in discussione i limiti della libertà artistica e cercano di sovvertire le regole che pretendono di preservare la realtà da ogni pericolo. In un cortometraggio, Pier Paolo Pasolini ci mostra un film sulla Passione di Cristo girato da un troupe di squilibrati. Uno dei figuranti, che interpreta la parte del ladrone, muore sulla croce durante le riprese poiché la troupe, occupata a rimpinzarsi di cibo, lo dimentica appeso alla croce a morire di fame. In modo simile, Maurizio Cattelan, il buffone del mondo dell'arte, compie un radicale tentativo di mettere in ridicolo i principi in base ai quali l'artista può operare senza scontrarsi con la società. Sceglie la posizione privilegiata, ma anche ambigua, di un noto provocatore, con l'intento di denunciare i costumi ipocriti che facilitano il flusso soporifero e regolare di idee e denaro nel mondo artistico contemporaneo. Un proprietario di una galleria attaccato alla parete con il nastro adesivo (*A Perfect Day*, 1999), il papa schiacciato da un meteorite (*La nona ora*, 1999), un piccolo Hitler che prega (*Him*, 2001), uno scoiattolo che si spara con una pistola (*Bidibidobidiboo*, 1996): i personaggi creati da Cattelan sono allo stesso tempo caricaturali e tragici. Giocando con le grandi icone della storia e con gli eroi della vita quotidiana, Cattelan ripercorre il sentiero battuto un tempo da criminali, congiurati e ciarlatani. Troppo spesso gli artisti si sono rifugiati nel limbo della propria arte, declamando e predicando come profeti.

A arte está separada da realidade, e é possível ir mais longe dentro das suas fronteiras. Esta opinião comum é desafiada por artistas que levantam questões sobre os limites da liberdade artística e tentam abalar as regras que mantêm a realidade em segurança. Uma das curtas metragens de Pier Paolo Pasolini mostra a filmagem de *A Paixão de Cristo* a ser executada por uma equipa de incompetentes. Um figurante que desempenha o papel de um dos criminosos morre realmente na cruz por acidente; ele morre de fome porque a restante equipa se esquece de o retirar da cruz enquanto se empanturra. Maurizio Cattelan, o bobo do mundo da arte, faz uma tentativa radical para ridicularizar os princípios sobre os quais o artista se baseia para operar suavemente na sociedade. Ele selecciona a posição privilegiada – mas também ambígua – de um famoso provocador, com o propósito de mostrar os hábitos hipócritas que facilitam o fluxo soporífico e estável de ideias e dinheiro no mundo artístico contemporâneo. O proprietário de uma galeria prendeu-se a uma parede com fita adesiva (*A Perfect Day*, 1999); o Papa é apanhado por um meteorito (*La Dona Ora*, 1999); um pequeno Hitler a rezar (*Him*, 2001); um esquilo que se suicida com uma bala na própria cabeça (*Bidibidobidiboo*, 1996); as personagens criados por Cattelan são ao mesmo tempo caricaturadas e trágicas. Jogando com os grandes ícones da história e com os heróis do quotidiano, Cattelan segue um caminho anteriormente seguido por vilões, conjurados e charlatões. Os artistas procuraram muitas vezes refúgio no nimbo da sua própria arte, pregando e proclamando como profetas. A. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

1993 *Aperto, 45. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1997** *Italian Pavilion* (with Enzo Cucchi, Ettore Spalletti), *45. Biennale di Venezia*, Venice, Italy, *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany **1998** *Manifesta 2*, Luxembourg **2000** Museum fur Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland; *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA; In Between, EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** *Hollywood*, special project in the *49 Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *Dévoler*, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1997 Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (eds), *Skulptur Projekte*, Münster; *Maurizio Cattelan*, Castello di Rivoli, Turin, *Dynamo Secession*, Wiener Secession, Vienna **1998** *Projects 65 Maurizio Cattelan*, The Museum of Modern Art, New York **1999** *Maurizio Cattelan*, Kunsthalle Basel, Basle **2000** Francesco Bonami/Barbara Vanderlinden/Nancy Spector, *Maurizio Cattelan*, London


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 Him, 2001, wax, human hair, suit, polyester resin, 101 x 41 x 53 cm, installation view, Fargfabriken, Stockholm
2 Hollywood, 2001, nine giant letters, 23 x 170 m, special project for the *49. Biennale di Venezia*, Venice, 2001, with the Patronage of the City of Palermo, Sicily
3 La Nona Ora, 1999, mixed media, installation view, Kunsthalle Basel, Basle

«Per sconfiggere il potere, dobbiamo avvicinarlo, riappropriarcene e riprodurlo all'infinito.»

«Para ser derrotado, o poder tem que ser abordado, recuperado e infinitamente reproduzido.»

«Para ser vencido, el poder debe ser abordado, recuperado y reproducido hasta el infinito.»

3

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
QUITO

Jake & Dinos Chapman

Jake Chapman, 1966 born in Cheltenham, and Dinos Chapman, 1962 born in London; live and work in London, UK

Jake y Dinos Chapman están fascinados por el horror, desde la violencia física macabra hasta las deformaciones y visiones grotescas del infierno. En *The Disasters of War*, 1993, basado en la famosa serie de grabados de Goya, recrean escenas de muerte y mutilación en tres dimensiones mediante figurillas de plástico. En *Tragic Anatomies*, 1996, grupos de maniquíes de niños mutilados con genitales obscenos se deleitan en un irónico escenario pastoral de plantas de plástico y material sintético, evocando los catastróficos resultados de una malévola experiencia genética. Las esculturas, dibujos y obra gráfica de los Chapman recuerdan a las agresiones físicas y sexuales características de los garabatos adolescentes, a la vez que exponen la atracción voyeurística por las catástrofes que persiste en la madurez. Su escultura más elaborada hasta la fecha, *Hell*, 2000, es un inmenso diorama en forma de esvástica donde 5.000 personajes pintados a mano representan a soldados nazis o mutantes que realizan actos de tortura y castigo. Esta orgía de violencia autodestructiva evoca una ilustración plástica del Infierno de Dante con elementos añadidos de El Bosco, trasladada al mundo occidental del siglo XX donde el Holocausto es la concepción más dolorosamente inmediata del infierno. Si bien los Chapman se deleitan claramente en la obscenidad y las tácticas de impacto, también examinan la forma en que el pecado se convierte en una cuestión moral, lo que se refleja asimismo en las cuestiones morales fundamentales que han suscitado los controvertidos debates sobre su trabajo.

Jake e Dinos Chapman sono affascinati dall'orrore, da macabre forme di violenza fisica, dalla deformità grottesca e dalle visioni infernali. In *The Disasters of War*, 1993, ispirato a una famosa serie di incisioni di Goya, ricreano le singole scene di morte e mutilazione in tre dimensioni, utilizzando figurine di plastilina. In *Tragic Anatomies*, 1996, gruppi di manichini di bambini, variamente accoppiati e mutilati e dai cui corpi spuntano osceni organi genitali, giocano in un ironico scenario agreste di piante finte e prati sintetici e fanno pensare ai risultati mostruosi di un malvagio esperimento genetico. Le sculture, i disegni e le incisioni dei Chapman ricordano le aggressioni fisiche e sessuali tipiche degli scarabocchi adolescenziali degli studenti e testimoniano l'attrazione voyeristica per la catastrofe che perdura nell'età adulta. La loro più elaborata scultura, *Hell*, 2000, è un gigantesco diorama a forma di svastica in cui 5000 figurine, dipinte a mano e rappresentanti soldati nazisti o mutanti, compiono nei minimi dettagli atti di tortura o di punizione. Quest'orgia di violenza autodistruttiva è presentata come un'illustrazione plastica dell'inferno dantesco con elementi aggiunti ispirati ai dipinti di Hieronymous Bosch, il tutto traslato nel mondo occidentale del XX secolo, dove l'Olocausto rappresenta la nostra più recente e dolorosa immagine dell'inferno. Se i Chapman provano un chiaro piacere a sconcertare lo spettatore con la violenza e l'oscenità delle loro opere, essi esaminano anche il modo in cui dalla rappresentazione di atti peccaminosi è possibile risalire alla questione della moralità. Ne sono testimonianza le problematiche essenzialmente morali sollevate nei controversi dibattiti sorti attorno al loro lavoro.

Jake e Dinos Chapman estão fascinados com o horror, desde a violência física macabra até às deformações grotescas e visões do inferno. No *The Disasters of War*, 1993, baseado na famosa série de gravuras de Goya, eles recriaram cada cena de morte e mutilação em três dimensões usando figuras de plástico remodelado. No *Tragic Anatomies*, 1996, grupos de manequins de crianças juntos e mutilados ao acaso, com órgãos genitais obscenos brotando dos seus corpos, revelam um cenário pastoril irónico, com plantas de plástico e relva sintética, sugerindo os resultados catastróficos de uma experiência genética malévola. As esculturas, desenhos e gravuras dos Chapman lembram a agressão física e sexual típicas dos gatafunhos dos rapazes de escola, expondo ao mesmo tempo a atracção *voyeurista* pela catástrofe que perdura na idade adulta. A sua mais elaborada escultura até à data, *Hell*, 2000, é um enorme diorama em forma de cruz suástica na qual 5000 figuras, cada uma delas pintadas à mão para representar ou soldados nazis ou mutantes, efectuando actos de tortura e castigo. Esta orgia de violência autodestrutiva evoca uma ilustração de plástico do Inferno de Dante com elementos adicionais de Jerónimo Bosch, todos transportados para o mundo ocidental do século XX onde o Holocausto é a nossa mais imediata concepção do inferno. Se os Chapman se deleitam com o uso de tácticas para chocar e com a obscenidade, eles também examinam formas sobre as quais as questões de moralidade podem ser espremidas a partir de actos de pecado. Isto pode ser testemunhado através das questões morais fundamentais que surgiram nos controversos debates sobre o seu trabalho.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1993 *The Disasters of War*, Victoria Miro Gallery, London, UK **1995** *Brilliant!*, Walker. Art Center, Minneapolis (MN), USA **1996** *Chapmanworld*, Institute of Contemporary Arts, London, UK **1997** *Six Feet Under*, Gagosian Gallery, New York (NY), USA, *Sensation*, Royal Academy of Arts, London, UK **1999** *The Disasters of War*, Jay Jopling/ White Cube, London, UK, *Heaven*, Kunsthalle Düsseldorf, Germany **2000** Kunst-Werke, Berlin, Germany, *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Chapmanworld*, Institute of Contemporary Arts, London **1997** *Unholy Libel*, Gagosian Gallery, New York (NY) **1999** Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne


McDonald's

1 **Arbeit McFries,** 2001, mixed media, 122 x 122 x 122 cm
2 **Hell,** 1999/2000, glass-fibre, plastic and mixed media, 9 parts, 8 parts: 244 x 122 x 122 cm, 1 part: 122 x 122 x 122 cm
3 **Hell** (detail)
4,5 **Exquisite Corpse I,** 2000, set of 20 etchings, handcoloured, watercolour, each 47 x 38 cm
6 **The tragik konsequekes of Driving Karele//ly,** 2000, mixed media, 36 x 99 x 99 cm

«Siamo interessati a recuperare tutte le forme di terrorismo per offrire allo spettatore il piacere provocato da un certo tipo di orrore e da un certo tipo di turbamento borghese.»

«Estamos interessados em recuperar todas as formas de terrorismo para podermos oferecer ao espectador o prazer de um certo tipo de horror, um certo tipo de convulsão burguesa.»

«Nos interesa recuperar cualquier forma de terrorismo para ofrecer al espectador el placer de un cierto tipo de horror, un cierto tipo de convulsión burguesa.»

2



3





4



5

6



Martin Creed

1968 born in Wakefield, UK, lives and works in Alicudi, Italy

Las exposiciones de Martin Creed se asocian a menudo a la configuración arquitectónica de los espacios de exposición. En sus obras más conocidas —salas llenas de globos de las que ha realizado varias versiones— Creed utiliza la sala de exposición como un contenedor y unidad de medida. Un primer ejemplo de ello es *Work No. 201: Half the air in a given space*, 1998, con globos de muchos colores. Desde 1987, Creed numera sus obras, por lo que el principio de sucesión de una serie, idea central de su actividad artística, está ya presente en los títulos. En *Work N° 228: All of the sculpture in a collection*, 2000, reunió todas las esculturas disponibles en la Southampton City Art Gallery, de Rodin a Whiteread, en una sola sala. En contraste con la amplitud de este proyecto, *Work No. 227: The lights in a room going on and off*, 2000, es una sala vacía en la que la iluminación habitual se sustituye por luces intermitentes que se encienden y apagan en intervalos de cinco segundos. Es precisamente a través de estas intervenciones minimalistas que Creed atrae la atención del espectador hacia el entorno físico. En sus proyectos exteriores, Creed suele utilizar rótulos de neón, como la declaración ambigua pero optimista «Everyting is going to be alright», que funciona como un mensaje irónico tanto en la Times Square de Nueva York, como en la puerta de un orfanato abandonado en el barrio londinense de Hackney. En su grupo musical Owada, formado por tres miembros, en el que Creed toca la guitarra y el teclado y canta, el artista demuestra claramente la asociación entre el reduccionismo minimalista y la expresión individual. La fuerte carga emocional de sus canciones se acompaña del ritmo repetitivo de los instrumentos: «from none take one, add one, make none.»

Le mostre di Martin Creed sono spesso strettamente legate alle caratteristiche architettoniche degli spazi espositivi. Le sue opere più conosciute sono stanze riempite di palloncini, di cui ha realizzato diverse versioni, utilizzando gli spazi espositivi come contenitori e unità di misura (*Work No. 201: Half the air in a given space*, 1998). Dal 1987, Creed ha cominciato a numerare le sue opere, riconoscendo nel principio seriale uno dei motivi chiave della sua attività artistica. Per *Work No. 228: All of the sculpture in a collection*, 2000, ha raggruppato tutte le sculture della City Art Gallery di Southampton, da Rodin a Whiteread, in un'unica stanza. All'idea di questo progetto si contrappone invece *Work No. 227:The lights in a room going on and off*, 2000: una stanza vuota in cui i comuni sistemi di illuminazione di una galleria sono sostituiti da luci azionate da un interruttore a tempo, che le accende e le spegne a intervalli di cinque secondi. È precisamente attraverso questi interventi minimali che Creed indirizza l'attenzione dello spettatore sull'ambiente fisico circostante. Per i suoi progetti all'aperto, l'artista si serve spesso di insegne al neon, come la vaga, ma ottimistica dichiarazione «Everything is going to be alright», che può illuminare con la sua ironia tanto Times Square a New York, quanto il portico di un orfanotrofio abbandonato in una strada di Hackney a Londra. La musica del trio «Owada», nel quale Creed canta e suona la chitarra e le tastiere, dimostra con estrema chiarezza il legame traminimalismo e auto espressione. Il suo canto, caratterizzato da una forte carica emotiva, accompagna il ritmo ripetitivo degli strumenti: «from none take one, add one, make none».

As exposições de Martin Creed estão frequentemente em harmonia com a natureza arquitectónica do espaço da galeria. Os seus trabalhos mais conhecidos são salas cheias de balões libertados em diversas direcções, usando o espaço da exposição como recipiente e unidade de medida. Um bom exemplo é o seu *Work No. 201: Half the air in a given space*, 1998, com balões multicolores. A partir de 1997, Creed passou a numerar os seus trabalhos, reconhecendo o princípio da série como *leitmotiv* da sua actividade artística. Para o *Work No. 228: All of the sculpture in a collection*, 2000, ele juntou todas as esculturas disponíveis da Southampton City Art Gallery, desde Rodin até Whiteread, numa só sala. Em contraste com o espaço superlotado deste trabalho, o *Work No. 227: The Lights in a room going on and off*, 2000, é uma sala vazia na qual a habitual iluminação de uma galeria é substituída por uma iluminação operada através de um temporizador, que faz acender e apagar as luzes em intervalos de cinco segundos. É precisamente através destas intervenções minimalistas que Creed faz concentrar a atenção do observador no ambiente físico. Para os seus projectos de exteriores, Creed usa muitas vezes sinais de néon, como a vaga mas optimista declaração «Everything is going to be alright», que funciona como uma mensagem irónica por cima de Times Square em Nova Iorque, e no pórtico abandonado de um antigo orfanato no Borough of Hackney em Londres. Com o seu grupo «Owada» composto por três membros, Creed canta e toca guitarra e teclas, demonstrando claramente a associação entre a redução minimalista e a sua própria expressão. O seu estilo de interpretação musical carregado de emoção é acompanhado pelo ritmo repetitivo dos instrumentos: «from none take one, add one, make none.»

N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 Camden Arts Centre, London, UK **1997** *Lovecraft*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, UK **1998** *Biennale of Sydney*, Australia; *Crossings*, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria **1999** *Nerve*, Institute of Contemporary Arts, London, UK, *Work No.203*, The Portico, London, UK **2000** *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London, UK **2001** *Work No 265*, Micromuseum for Contemporary Art, Palermo, Italy, *The Turner Prize Exhibition*, Tate Britain, London (UK)

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Life/Live*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris **2000** *Martin Creed works*, Southampton City Art Gallery, Southampton


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

1 **Work No. 227: The lights in a room going on and off,** 2000, frequency 5 seconds on, 5 seconds off, materials variable, dimensions variable
2 **Work No. 201: Half the air in a given space,** 3rd March, 1998, balloons in assorted colours, dimensions variable, installation view, Gavin Brown's enterprise, New York (NY)
3 **Work No. 247: Sorge Dich Nicht,** 2000, neon, installation, St. Peter's tower, Cologne
4 **Work No. 203: Everything is going to be alright,** 1999, neon, installation, Clapton, London, 60 x 1220 cm

«In molte delle mie opere cerco di fare e disfare allo stesso tempo... in questo modo non arrivo a nulla, pur facendo qualcosa.»

«Num processo longo eu tento fazer e desfazer ao mesmo tempo... o que produz uma espécie de nada, mas que ao mesmo tempo também é alguma coisa.»

«En muchas de mis obras intento hacer y deshacer a la vez ... lo que en cierto modo se añade a la nada y a la vez es algo.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

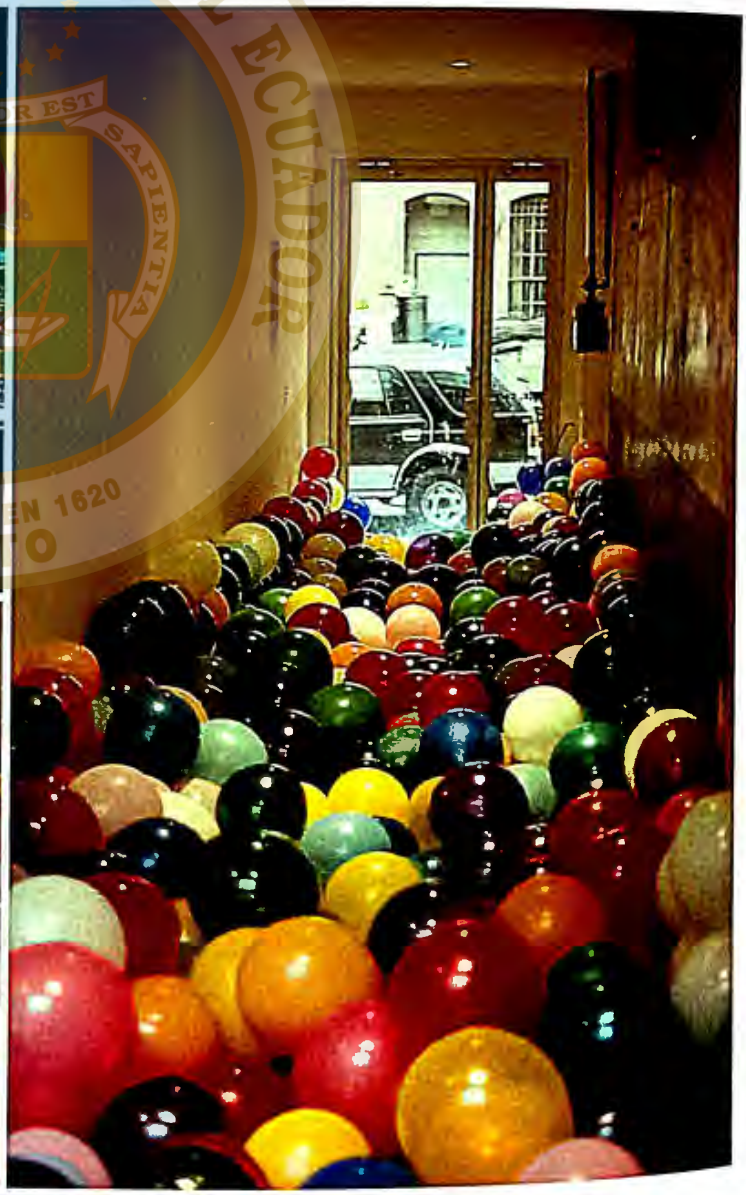
2





3

4







UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

John Currin

1962 born in Boulder (CO), lives and works in New York (NY), USA

John Currin es un pintor cuya obra exige una segunda mirada. A primera vista, sus cuadros, o por lo menos sus retratos, recuerdan a la pintura renacentista y a los inicios del manierismo. Al estilo de los «viejos maestros», las creaciones de Currin cuestionan las tradiciones pictóricas y su influencia en la percepción contemporánea. Tras observarlos una segunda rez, el espectadòr se da cuenta de que el artista americano aplica nociones contemporáneas sobre belleza y moralidad a sus atrayentes imágenes. Los clichés kitsch y las normas establecidas por las revistas de moda y la prensa del corazón se exponen y caricaturizan claramente bajo el signo del «arte elevado». Pechos opulentos, bellezas deportivas superesbeltas y los placeres de la vida familiar, incluso en la tercera edad, son motivos recurrentes. Currin pinta desnudos, a veces clásicos y otras pornográficos, y escenas banales de la vida cotidiana directamente extraídas de las telenovelas. Pero bajo la superficie aparentemente plana de la estética burguesa, pronto descubrimos la fealdad más absoluta. Risas histéricas, proporciones físicas grotescas, bromas de mal gusto y una decadencia física que el vestido casi no puede ocultar echan a perder sutilmente el placer sensual de las pinturas de Currin. Glamourosas y cínicas a la vez, sus pinturas crean una tensión, que el espectador es invitado a romper riéndose de lo que ve. Un ejemplo característico es *Park City Grill*, 2000, que muestra a una pareja en pleno flirteo: la tensa actitud casual y la belleza estereotipada de ambos personajes dejan traslucir la artificialidad y la vacuidad de su universo.

John Currin è un pittore la cui opera richiede un attento sguardo. A prima vista i suoi dipinti, o quanto meno i suoi ritratti, ricordano i quadri del Rinascimento e del primo manierismo. Adottando uno stile classico, Currin dà vita ad affascinanti creazioni che interrogano la tradizione pittorica e il modo in cui essa influenza la percezione contemporanea. A un secondo sguardo, lo spettatore si rende conto che l'artista americano ha caricato le sue immagini seducenti di una concezione della bellezza e della moralità assolutamente moderna. Gli standard stabiliti dalle riviste di moda e dai giornali scandalistici, con i loro stereotipi kitsch, sono chiaramente smascherati e gloriosamente ridicolizzati alla luce della «grande arte». Seni di dimensioni spropositate, bellezze slanciate e sportive, le gioie della vita di famiglia, vissute anche nella vecchiaia, sono alcuni dei motivi ricorrenti nella sua opera. Currin dipinge nudi, ora classici, ora pornografici, e banali scene di vita quotidiana che potrebbero essere state tratte direttamente da una soap opera televisiva. Tuttavia, al di là della superficiale apparenza rispondente a un'estetica alto borghese, scopriamo rapidamente l'estrema bruttezza. Risate isteriche, proporzioni fisiche grottescamente esagerate, humour banale e decadenza traspaiono sotto l'abbigliamento elegante e incrinano il piacere sensuale che trapela dai dipinti di Currin. Affascinanti e ciniche allo stesso tempo, queste opere creano una tensione che lo spettatore è invitato a rompere ridendo di quello che vede. Un esempio tipico è il dipinto *Park City Grill*, 2000, che ritrae una coppia che amoreggia. L'atteggiamento naturalmente teso e la bellezza convenzionale dei due protagonisti tradiscono il carattere artificiale e vuoto dell'universo in cui essi si muovono.

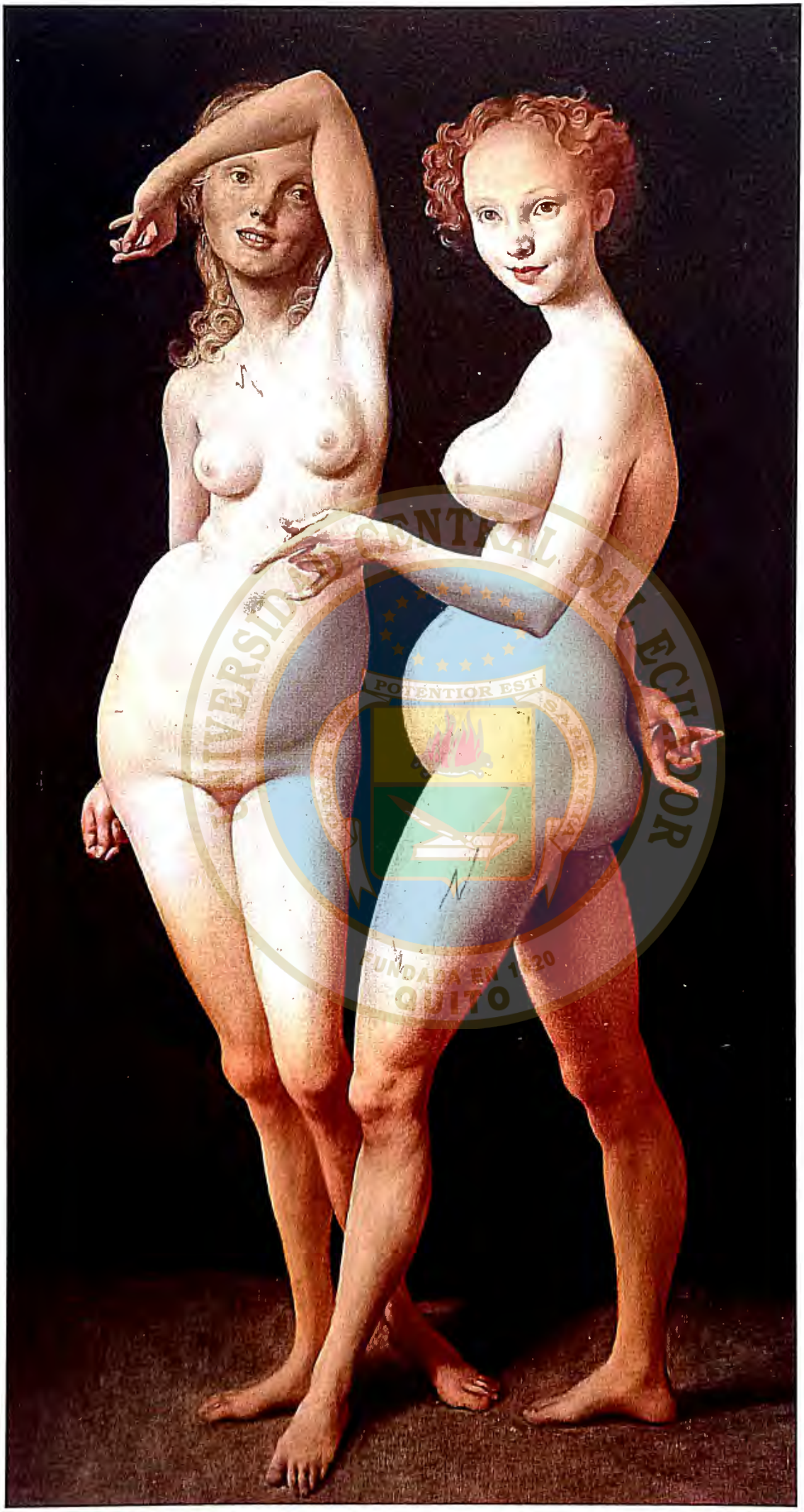
John Currin é um pintor cujo trabalho exige uma segunda observação. À primeira vista, as suas pinturas, ou pelo menos os seus retratos, lembram a pintura da Renascença e do início do Maneirismo. Ao estilo dos Velhos Mestres, as insinuantes criações de Currin questionam as tradições da pintura e como elas podem influenciar a percepção contemporânea. Numa segunda observação, o espectador percebe que o artista americano encheu as suas imagens atraentes com noções de beleza e moralidade da era moderna. Os padrões estabelecidos pelas revistas de mexericos, com os seus clichés *kitsch*, estão claramente expostos e gloriosamente caricaturados à maneira da «grande pintura». Bustos de dimensões exageradas, belezas desportivas super-magras e os prazeres da vida familiar, mesmo na velhice, são motivos constantemente usados. Ele pinta nus, por vezes clássicos, outras vezes pornográficos, e cenas banais da vida quotidiana que podiam ser retiradas das novelas de televisão. Mas por baixo desta aparentemente suave superfície de estética de classe média alta, rapidamente descobrimos uma extrema fealdade. Risos histéricos, proporções físicas exageradas de forma grotesca, humor de mau gosto e decadência física, cujo elegante ornamento mal pode esconder, estragam subtilmente o prazer sensual das pinturas de Currin. Deslumbrantes e cínicas ao mesmo tempo, as pinturas criam uma tensão, que o espectador é convidado a quebrar rindo daquilo que vê. Um exemplo típico é o *Park City Grill*, 2000, no qual é visto um casal a namorar. Mas a sua atitude casual tensa e beleza convencional traem a artificialidade e cinismo do mundo em que vivem.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Aperto, 45 Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1995** Institute of Contemporary Arts, London, UK **1998** *Young Americans 2*, Saatchi Gallery, London, UK **1999** Regen Projects, Los Angeles (CA), USA; *Malerei*, INIT Kunsthalle, Berlin, Germany **2000** Monika Sprüth Galerie, Cologne, Germany; Sadie Coles HQ, London, UK, *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **2001** Andrea Rosen Gallery, New York (NY), USA; *Works on Paper*, Victoria Miro Gallery, London, UK, *About Faces*, C & M Arts, New York (NY), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *Young Americans 2*, London, *Pop Surrealism*, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield (CT) **1999** *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne



1 **The Old Fence,** 1999, oil on canvas, 193 x 102 cm
2 **The Lobster,** 2001, oil on canvas, 102 x 81 cm
3 **The Cuddler,** 2000, oil on canvas, 97 x 62 x 4 cm
4 **Park City Grill,** 2000, oil on canvas, 97 x 76 x 4 cm
5 **Homemade Pasta,** 1999, oil on canvas, 127 x 107 cm
6 **Gold Chains and Dirty Rags,** 2000, oil on canvas, 122 x 81 cm

«La cosa migliore è immaginare i visi come specchi.»

«É melhor pensar num rosto como se fosse um espelho.»

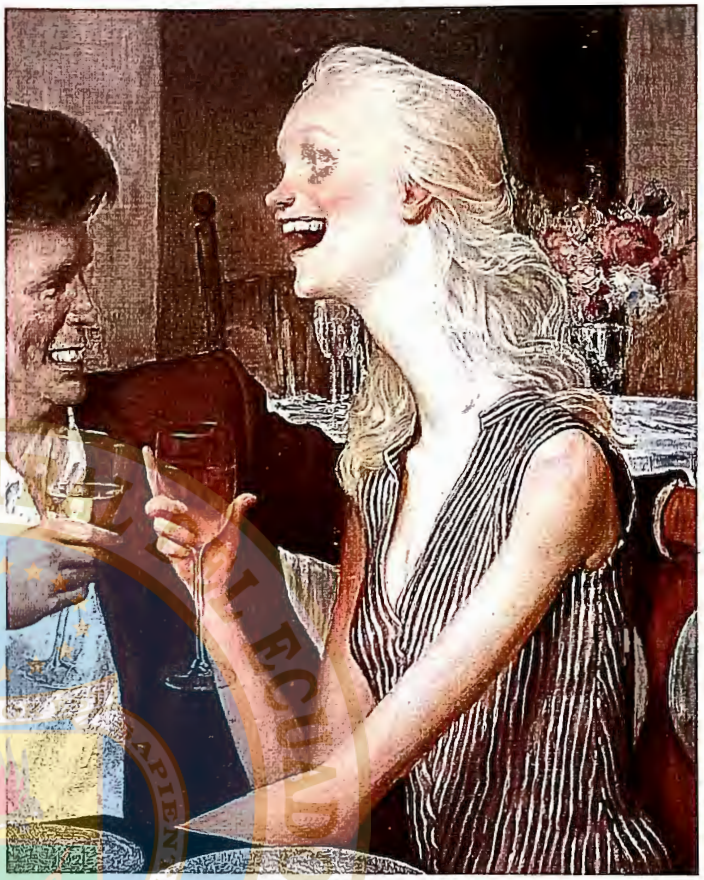
«Lo mejor es pensar en los rostros como si fueran espejos.»



2



3



4



5



6

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Tacita Dean

1965 born in Canterbury, UK, lives and works in Berlin, Germany

Si los cartógrafos representan el espacio en dos dimensiones, y los arqueólogos reconstituyen el eje del tiempo histórico estudiando los objetos fabricados por el hombre, debe ser posible encontrar un método más completo para referirse a la totalidad de la experiencia humana del tiempo y el espacio. Una de las obras de Tacita Dean se titula *Totality*, 2000. En su arte —películas, fotografías y dibujos a tiza—, la artista discurre por regiones que tradicionalmente han estado divididas por la ciencia. Le interesan los fenómenos únicos y extraños, las utopías individuales y las narraciones interrumpidas en las que se refleja la cultura y los deseos humanos encuentran su espacio. En su ciclo *Disappearance at Sea*, 1996–1997, el protagonista se pierde lentamente en el mar, convencido de que ha logrado sobrepasar los límites del tiempo ordinario y del espacio conocido. El océano es el último bastión de lo no conocido en un mundo perfectamente transparente y mesurado. Con el tema de la entropía y la desintegración en casi todas las creaciones humanas, Dean alude a la obra de Robert Smithson en su pieza sonora *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997. En su trabajo, Dean combina el deseo de emoción y la sensibilidad del paseante romántico con la pasión analítica de una viviseccionista iluminada. Junto a sus imágenes filmadas, combina diagramas, objetos extraños y sustitutos visuales de las sensaciones experimentadas por otros sentidos. Todo está construido con la precisión de un soneto clásico, tan calmado y bello como la luna antes de ser pisada por el primer ser humano.

Se i cartografi rappresentano lo spazio tracciando disegni bidimensionali e gli archeologi ricostruiscono la storia studiando gli oggetti fabbricati dall'uomo, deve essere possibile trovare un sistema di riferimento più completo per definire l'esperienza umana di spazio e tempo. *Totality*, 2000, è il titolo di una delle opere di Tacita Dean. Nei suoi film, nelle fotografie e nei disegni a gessetto, l'artista attraversa ambiti tradizionalmente riservate alla scienza. Dean si interessa a fenomeni strani e unici, utopie private e racconti interrotti, in cui trovano posto la cultura e i desideri umani. Nel suo ciclo *Disappearance at Sea*, 1996/97, il protagonista, convinto di essere riuscito a superare i confini del tempo ordinario e dello spazio conoscibile, si perde lentamente in mare. In un mondo perfettamente trasparente e misurabile, l'oceano appare come l'ultimo lembo dell'ignoto. Con il dramma sonoro *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997, ispirato all'opera di Robert Smithson, Tacita Dean affronta il tema dell'entropia e della disintegrazione, che accomuna quasi tutte le creazioni umane del nostro tempo. Nei suoi lavori l'artista combina un profondo desiderio di emozione e la sensibilità di un viaggiatore romantico, con la passione analitica di un vivisezionista illuminato. Mescola diagrammi, strani oggetti, sostituti visivi delle sensazioni vissute attraverso gli altri canali sensoriali e immagini filmate. Le sue opere sono costruite con la precisione di un sonetto classico, splendide e pacate come la luna prima che l'uomo vi posasse il piede.

Se os cartógrafos desenham o espaço em duas dimensões, e os arqueólogos traçam o eixo do tempo histórico através do estudo dos artefactos humanos, será possível encontrar um método mais completo que se refira à totalidade da experiência humana de espaço e tempo. *Totality*, 2000, é o título de um dos trabalhos de Tacita Dean. Na sua arte – filmes, fotografias e desenhos a giz – a artista vagueia por regiões que foram tradicionalmente divididas pela ciência. Ela interessa-se por fenómenos estranhos e únicos, utopias privadas e narrativas interrompidas, nas quais a cultura é reflectida e os desejos humanos encontram o seu lugar. No seu ciclo *Disappearance at Sea*, 1996/1997, o protagonista perde-se lentamente no mar, convencido de que tinha conseguido ir para além das fronteiras do tempo vulgar e do espaço conhecido. O oceano é o último resíduo do não-conhecido num mundo perfeitamente transparente e medido. Com o tema comum da entropia e desintegração em quase todas as criações humanas contemporâneas, Dean faz referência ao trabalho de Robert Smithson no seu trabalho sonoro intitulado *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997. Dean combina no seu trabalho uma sede de emoção e a sensibilidade de um romântico errante com a paixão analítica de um vivisseccionista iluminado. Ela funde diagramas, objectos estranhos e substitutos visuais para sensações experimentadas pelos outros sentidos, a par com imagens filmadas. Estas são construídas com a precisão de um soneto clássico, tão calmo e belo como a Lua antes de o Homem ter caminhado sobre ela.

A. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 Frith Street Gallery, London, UK **1998** Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia (PA), USA **1999** *Tacita Dean, Lee Ranaldo, Robert Smithson,* Dia Center for the Arts, New York (NY), USA **2000** Museum für Gegenwartskunst, Basle, Switzerland; *Intelligence,* Tate Britain, London, UK; *Mixing Memory and Desire,* Neues Kunstmuseum, Lucerne, Switzerland **2001** *Arcadia,* National Gallery of Canada, Ottawa, Canada; Tate Britain, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Missing Narratives,* Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam **1998** *Tacita Dean,* Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia (PA) **2000** *Tacita Dean,* Museum für Gegenwartskunst, Basle **2001** *Tacita Dean,* Tate Britain, London


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1622
QUITO

1 Teignmouth Electron, Cayman Brac, 1999, black and white photograph, 103 x 69 cm
2 Bubble House (Exterior), 1999, colour photograph, 148 x 173 cm
3 Bubble House (Seaview), 1999, colour photograph, 110 x 143 cm
4 Fernsehturm, 2001, 16 mm colour anamorphic film, optical sound, 44 min

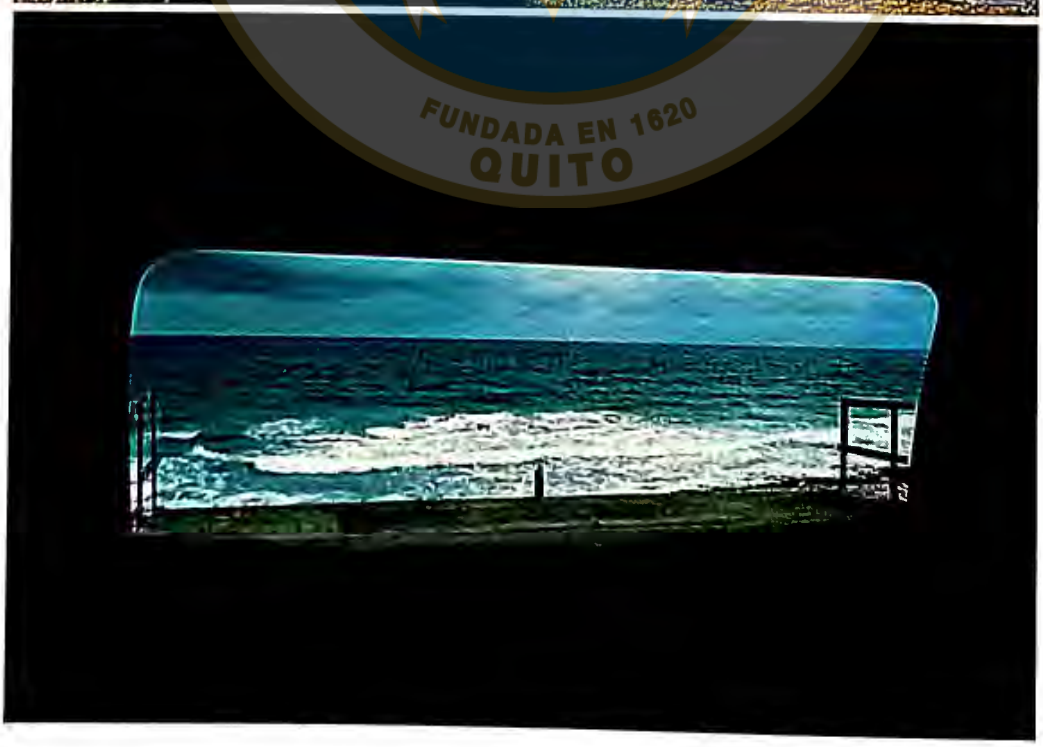
«Vorrei che le persone si sentissero sommerse dal tempo.»

«Quero que as pessoas se sintam inundadas de tempo.»

«Me gusta que la gente se sienta empapada de tiempo.»



2



3

4







UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Thomas Demand

1964 born in Munich, lives and works in Berlin, Germany, and London, UK

El artista Thomas Demand es a la vez fotógrafo y escultor. Todo lo que fotografía ha sido meticulosa y concienzudamente realizado por él mismo. Sus temas van de espacios interiores específicos a calles o inmuebles enteros. En un análisis más detallado, esos lugares, casi siempre desérticos, se revelan como modelos de sí mismos y plantean el problema del original y la copia, cuestionándose asimismo los límites de la simulación. Además, las pinturas poseen un efecto simbólico que evoca el recuerdo de algo «esencial»: la convincente solemnidad de un estudio en *Büro* (Oficina), 1995; la altura vertiginosa de *Sprungturm* (Trampolín), 1994, en una piscina; o la perfección técnica de *Rolltreppe* (Escalador), 2000. Demand no evita los lugares políticamente explosivos o emocionalmente cargados en sus trabajos. La bañera de una habitación de hotel en Ginebra, en la que un político alemán fue encontrado muerto en circunstancias misteriosas, es recreada y fotografiada por el artista en *Badezimmer* (Cuarto de baño), 1997, así como el prototipo de la sala de exposición que el arquitecto nazi Albert Speer diseñó para la Exposición Universal de París de 1937, en *Modell* (Modelo), 2000. En estas dos obras, Demand utilizó fotografías preexistentes para construir las maquetas, que luego fueron reconvertidas en fotografías. A través de la desviación de sus maquetas reconstruidas, Demand logra interpretar la realidad social como una ficción.

Thomas Demand è un fotografo, ma anche uno scultore, dal momento che tutto quello che fotografa è stato da lui stesso realizzato con estrema precisione e grande meticolosità. Fotografa interni, edifici, strade. Solo a un secondo sguardo ci accorgiamo che questi luoghi, il più delle volte deserti, non sono che dei plastici. Sorge a questo punto un problema: qual è l'originale e quale il falso? E fino a che punto si spinge la simulazione? Le immagini hanno un effetto simbolico e sono destinate a evocare il ricordo di qualcosa di essenziale: la convincente solennità di uno studio in *Büro* (Studio), 1995; un'altezza vertiginosa in *Sprungturm* (Trampolino), 1994; o la perfezione tecnica in *Rolltreppe* (Scala mobile), 2000. Nelle sue opere Demand non si tira indietro di fronte a luoghi politicamente esplosivi o emotivamente carichi. In *Badezimmer* (Bagno), 1997, l'artista ha ricreato e fotografato la vasca da bagno di una camera d'albergo di Ginevra, dove un politico tedesco fu trovato morto in circostanze misteriose. In *Modell* (Plastico), 2000, invece, ha ricreato il prototipo di una sala per esposizioni progettata dall'architetto nazista Alber Speer per l'Esposizione Mondiale di Parigi del 1937. Demand si è servito di fotografie preesistenti per realizzare i plastici di queste due opere, che poi sono stati a loro volta fotografati. La scelta di percorrere la strada più lunga, e cioè di fotografare modelli ricostruiti, invece di luoghi reali, è motivata dalla volontà di affermare che la realtà sociale non è che una finzione passibile di infinite interpretazioni.

O artista Thomas Demand é fotógrafo e também escultor. Tudo o que ele fotografa foi precisa e meticulosamente criado por ele. Os seus temas vão desde os simples interiores até edifícios inteiros, até mesmo ruas inteiras. Após uma observação mais cuidada, estes locais, a maioria dos quais se mantêm desertos, pode ver-se que são modelos, e as questões surgem: qual é o original, qual é a fabricação e em que ponto se atingem as fronteiras da simulação? As fotografias têm um efeito simbólico, concebidas para estimular memórias de «fundamentalidade»: a solenidade convincente de um espaço de trabalho em *Büro* (Escritório), 1995; a altura vertiginosa de *Sprungturm* (Prancha de saltos), 1994, numa piscina; ou a suavidade técnica de *Rolltreppe* (Escada rolante), 2000. Demand não teme os locais politicamente explosivos e emocionalmente carregados nos seus trabalhos. A banheira na qual um político alemão foi encontrado morto em circunstâncias misteriosas num quarto de hotel em Genebra é recriada e fotografada pelo artista em *Badezimmer* (Casa de banho), 1997, tal como o protótipo do salão de exposições desenhado pelo arquitecto nazi Albert Speer para a Exposição Universal de Paris de 1937, *Modell* (Modelo), 2000. Para estes dois trabalhos, Demand usou fotografias já existentes para construir os seus modelos, que eram por sua vez reconvertidos em fotografias. Através da volta a que os seus modelos reconstruídos estão sujeitos, Demand torna-se bem -sucedido ao afirmar que a realidade social pode ser interpretada como ficção.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1999 *Tunnel, Art Now 16*, Tate Gallery, London, UK; *Große Illusionen*, Museum of Contemporary Art, North Miami (FL), USA **2000** Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, France **2001** *Report*, Sprengel Museum, Hanover, Germany; *Discovery*, pitti immagine, Palazzo Pitti, Florence, Italy; Stichting De Appel, Amsterdam, The Netherlands **2000** *Age of Influence*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA; *Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts*, Haus der Kunst, Munich, Germany **2001** *6ème Biennale de Lyon*, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (ed.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2000** *Thomas Demand*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris; *Small World*, Museum of Contemporary Art, San Diego (CA) **2001** *Big Nothing. Die jenseitigen Ebenbilder des Menschen*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, *Thomas Demand. Report*, Sprengel Museum, Hanover; Thomas Demand, Aspen Art Museum, Aspen (CO)/Stichting De Appel, Amsterdam


1989
1989

1 **Podium,** 2000, c-print/Diasec, 296 x 178 cm
2 **Poll,** 2001, c-print/Diasec, 180 x 260 cm
3 **Stapel/Pile,** 2001, c-print/Diasec, 5 parts, 53 x 84 cm
4 **Stapel/Pile,** 2001, c-print/Diasec, 5 parts, 42 x 54 cm
5 **Copyshop,** 1999, c-print/Diasec, 184 x 300 cm

«Ho l'impressione che la fotografia non possa più contare su strategie simboliche e debba invece esplorare trame narrative psicologiche interne al mezzo espressivo.»

«Tenho a impressão de que a fotografia já não pode basear-se muito nas estratégias simbólicas e que tem de, em vez disso, explorar os elementos narrativos psicológicos dentro do meio.»

«Tengo la impresión de que la fotografía ya no puede confiar demasiado en las estrategias simbólicas y que, en cambio, ha de explorar los elementos narrativos psicológicos del medio.»



2



3



4



5

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Rineke Dijkstra

1959 born in Sittard, lives and works in Amsterdam, The Netherlands

Los retratos ocupan un lugar preeminente en la obra de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra. En sus proyectos documentales, la artista fotografía a niños y jóvenes en espacios públicos, como playas, parques y discotecas. Como resultado, establece una intensa colaboración que logra apartar a los modelos de su entorno cotidiano y les da carta blanca para expresarse libremente. Así, a pesar de su frialdad sociológica, sus fotografías están llenas de humor y emotividad. A finales de los noventa, la artista empezó a utilizar el vídeo. En *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996–1997, filma a jóvenes discotequeros, frontalmente, con una cámara fija en un estudio mal iluminado. Vestidos como si salieran de noche, los adolescentes bailan «su» música, pero esta vez sin sentirse protegidos por la masa. Utilizando una gran variedad de decorados, Dijkstra revela una y otra vez la discrepancia entre la norma, la uniformidad y la identidad individual. Eso se refleja igualmente en su último ciclo de fotografías, *Israel Portraits*, 2001. Invitada por el Herzliya Museum of Art, Dijkstra concibió la idea de fotografiar a jóvenes israelíes durante el servicio militar, que desempeña un papel muy importante en su vida, ya que están obligados a servir a su país sin diferencia de sexo. Dijkstra fotografió a los reclutas en su primer día de servicio en uniforme y ropa civil, y posteriormente vestidos con el equipo militar completo tras un ejercicio de tiro en los altos del Golán. Los rostros de los jóvenes soldados reflejan el orgullo y la inseguridad, el espíritu aventurero y la vulnerabilidad. Esas fotografías documentan una transición marcada por los ritos de la iniciación social y la ambivalencia política e individual.

Nell'opera della fotografa olandese Rineke Dijkstra il ritratto occupa una posizione centrale. In genere l'artista realizza i suoi progetti documentari avvicinando bambini e adolescenti in luoghi pubblici, spiagge, parchi o locali notturni. Ne risulta un'intensa collaborazione che permette ai suoi modelli, che pure non sono ritratti nel loro contesto quotidiano, di scegliere il modo in cui mostrarsi. Questo fornisce alle fotografie un'intensità e un'ironia che attenuano la freddezza sociologica. Alla fine degli anni '90, Dijkstra ha cominciato a utilizzare il video. In *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996/97, ha ripreso dei giovani frequentatori di locali notturni con una telecamera fissa, in uno studio spoglio e poco illuminato. Gli adolescenti, che indossano abiti da discoteca, cominciano a ballare al ritmo della «loro» musica, senza potersi avvalere, però, della protezione della folla. Qui, come altrove, Dijkstra mette in evidenza la discrepanza tra norma, uniformità e identità individuale, a partire da scenari e realtà che cambiano di volta in volta. Lo stesso avviene nel suo ultimo ciclo di fotografie, *Israel Portraits*, 2001. Per incarico dell'Herzliya Museum of Art, l'artista ha realizzato una serie di ritratti di giovani israeliani durante il servizio militare. La leva è un'esperienza fondamentale per i giovani israeliani, obbligatoria indipendentemente dal loro sesso. Dijkstra ha fotografato le reclute il primo giorno di leva, in uniforme e in abiti civili, poi le ha ritratte con l'equipaggiamento completo, dopo un'esercitazione militare sulle cime del Golan. I volti dei giovani soldati comunicano orgoglio e insicurezza, desiderio di avventura e vulnerabilità. Queste fotografie documentano transizioni individuali segnate da riti di iniziazione sociale e ambivalenza politica e personale.

Os retratos ocupam um lugar central no trabalho da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra. A artista cria geralmente os seus projectos documentais abordando crianças e jovens em espaços públicos tais como praias, parques e discotecas. Isto resulta em intensas colaborações e, apesar de os seus modelos estarem separados dos seus contextos quotidianos, é lhes dada liberdade para escolherem o modo como se desejam expressar. Isto confere às fotografias uma emoção e humor que esconde a sua frieza sociológica. No final dos anos 90, a artista virou-se para o meio do vídeo. Em *The Buzzclub Liverpool, UK/Mysteryworld Zaandam, NL*, 1996/97, os jovens foram colocados diante de uma câmara de vídeo estática num estúdio vazio debilmente iluminado. Vestidos com as suas roupas nocturnas, os adolescentes dançaram ao som da «sua» música, mas agora sem a protecção de uma multidão. Usando uma variedade de cenários, Dijkstra revela repetidamente a discrepância entre o padrão, uniformidade e identidade individual. Isto é mais uma vez evidente no seu último ciclo de fotografias, *Israel Portraits*, 2001. Incitada pelo Herzliya Museum of Art, Dijkstra teve a ideia de produzir retratos de israelitas em serviço militar, um importante período na vida dos jovens israelitas, de quem se espera um serviço não obstante o género. Ela fotografou os recrutas envergando tanto uniformes militares como roupas civis no seu primeiro dia, e com o equipamento completo após um exercício militar nos Montes Golan. As faces dos jovens soldados falam de orgulho e insegurança, espírito de aventura e vulnerabilidade. Estas fotografias documentam transições individuais marcadas pelos ritos da iniciação social e da ambivalência política e pessoal.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *47. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1998** Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands; *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil **1999** *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Spain **2001** *Israel portraits*, The Herzliya Museum of Art, Herzliya, Israel; *Focus: Rineke Dijkstra*, The Art Institute of Chicago (IL), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Prospekt 96. Photographie in der Gegenwart*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main **1998** *Rineke Dijkstra, Uber die Welt*, Sprengel Museum, Hanover; *Menschenbilder*, Museum Folkwang, Essen **2001** *Israel portraits*, The Herzliya Museum of Art, Herzliya; *Rineke Dijkstra and Bart Domburg: Die Berliner Zeit*, DAAD Galerie, Berlin



1 2

3 4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1, 2, 4 **Induction Center,** Tel Hashomer, Israel, April 12, 1999, c-prints, each 126 x 107 cm
3 **Abigael,** Herzliya, Israel, April 10, 1999, c-print, 126 x 107 cm
5 **The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL,** 1996/97, two screen video installation, duration 26:40 min
6 **Golani Brigade,** Eyakim, Israel 26, 1999, c-prints, each 180 x 150 cm

«Mi interessa il rapporto paradossale tra identità e uniformità, potere e vulnerabilità, in ciascun individuo e in ciascun gruppo. Soffermandomi sulle pose, gli atteggiamenti, i gesti e gli sguardi, cerco di rendere visibile questo paradosso.»

«Eu interesso-me pelo paradoxo entre a identidade e a uniformidade, pelo poder da vulnerabilidade de cada indivíduo e de cada grupo. É este paradoxo que eu tento visualizar concentrando-me nas poses, atitudes, gestos e expressões.»

«Me interesa la paradoja entre identidad y uniformidad, el poder y la vulnerabilidad de cada individuo y cada grupo. Intento visualizar esta paradoja concentrándome en las poses, las actitudes, los gestos y las miradas.»

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Peter Doig

1959 born Edinburgh, lives and works in London, UK

Peter Doig pinta paisajes pintorescos inspirados en imágenes encontradas en fotografías, películas, libros y otros medios populares. En *Night Fishing*, 1993, parte de una imagen encontrada en un anuncio de unas vacaciones de pesca en Canadá, con la que crea una escena situada en un lago al atardecer. *Daytime Astronomy*, 1997–1998, se inspira en una fotografía de Hans Namuth, en la que Pollock está acostado mirando hacia arriba. Doig no pinta escenas de la naturaleza desde dentro del paisaje y su uso de las reproducciones es también indirecto: trabaja a partir de fotocopias y croquis muy alejados del original a fuerza de trabajar repetidamente las imágenes. Doig ha creado múltiples versiones de escenas similares en forma de pinturas, dibujos y estudios. Inspirándose en una escena de la película de terror *Viernes 13*, ha pintado varias imágenes de un lago con una figura desplomada sobre una canoa. Un grupo de obras relacionadas titulado *Echo-Lake*, en las que una figura ahueca las manos para proferir un grito al otro lado del lago, se inspira en la misma película. Además de buscar sus fuentes en la cultura popular, a Doig le interesa el uso del color de los pintores impresionistas y posimpresionistas, así como la influencia de la cámara fotográfica en la forma en que los artistas visualizan la naturaleza desde hace más de un siglo. Aunque su obra se ha comparado con la de Gerhard Richter por la estrecha relación entre la pintura y la fotografía, Doig se orienta más hacia la tradición de la pintura y la manera en que artistas como Friedrich, Constable y Monet han interpretado y traducido el paisaje a una forma abstracta.

Peter Doig dipinge paesaggi pittoreschi ispirati a fotografie, film, libri e altri comuni mezzi di comunicazione. In *Night Fishing*, del 1993, ha preso spunto da un'immagine trovata in un annuncio, che pubblicizzava una vacanza di pesca in Canada, per creare una scena ambientata su un lago al tramonto. *Daytime Astronomy*, 1997/98, è ispirato a una fotografia di Jackson Pollock scattata da Hans Namuth, nella quale Pollock, disteso sulla schiena, guarda verso l'alto. Doig non dipinge mai dal vero le sue scene naturali e utilizza anche le riproduzioni in maniera indiretta: lavora da fotocopie e schizzi che, a furia di essere rielaborati, finiscono per essere molto lontani dagli originali. Doig ha creato diverse versioni di scene simili, realizzando dipinti, disegni e studi. Ispirandosi a una sequenza del film dell'orrore «Venerdì 13», ha dipinto numerose immagini di un lago con una figura adagiata su una canoa. Una serie di opere tra loro collegate, intitolata *Echo-Lake*, in cui una figura si porta le mani davanti alla bocca per gridare verso la riva opposta del lago, è ispirata allo stesso film. Accanto all'attenzione riservata alla cultura popolare, Doig ha dimostrato un profondo interesse per l'uso intenso del colore degli impressionisti e dei post-impressionisti e per l'influenza della macchina fotografica sul modo in cui gli artisti hanno percepito e rappresentato il mondo naturale per più di un secolo. Sebbene la sua opera sia stata paragonata a quella di Gerhard Richter, a causa dello stretto legame che in essa intercorre tra pittura e fotografia, Doig guarda soprattutto alla tradizione pittorica e al modo in cui artisti come Friedrich, Constable e Monet hanno interpretato e riprodotto il paesaggio in maniera astratta.

Peter Doig pinta paisagens pitorescas inspiradas em imagens de fotografias, filmes, livros e outros meios de comunicação social populares. Em *Night Fishing*, 1993, Doig começou com uma imagem de um anúncio para umas férias de pesca no Canadá, a partir do qual criou um cenário de um lago ao anoitecer. *Daytime Astronomy*, 1997/98, foi inspirado numa fotografia de Jackson Pollock tirada por Hans Namuth, na qual Pollock está deitado a olhar para cima. Doig não pinta cenas da natureza a partir da paisagem propriamente dita, e o seu recurso a reproduções é também indirecto: ele trabalha a partir de fotocópias e esboços afastados por gerações dos seus originais através de repetidas evoluções das imagens. Doig criou múltiplas versões de cenas similares como pinturas e como desenhos e estudos íntimos. Inspirado por uma cena do filme de terror «Sexta-feira 13», pintou várias imagens de um lago com um figura deitada sobre uma canoa. Uma série de trabalhos relacionados intitulados *Echo-Lake*, nos quais a figura junta as mãos para gritar para o outro lado do lago, é inspirada no mesmo filme. Para além das fontes da cultura popular, Doig interessa-se pelo uso da cor intensa dos pintores do Impressionismo e Pós-Impressionismo, assim como pelo efeito de máquina fotográfica do modo como os artistas visualizam o mundo natural há mais de um século. Apesar de o seu trabalho ter sido comparado ao de Gerhard Richter por causa da forte relação entre a pintura e a fotografia, Doig procura mais a tradição da pintura e a atitude de artistas como Friedrich, Constable e Monet, que interpretam a paisagem de forma abstracta.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 *The Turner Prize Exhibition*, Tate Gallery, London, UK **1996** *Homely*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Germany **1998** *Blizzard seventy-seven*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Germany **1999** *Version*, Kunsthaus Glarus, Switzerland; *Examining Pictures*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA **2000** *Currents 83: Peter Doig*, Saint Louis Art Museum, St. Louis (MS), USA; *Twisted*, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands **2002** Santa Monica Museum of Art, Santa Monica (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Homely*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen **1998** *Peter Doig: Blizzard seventy-seven*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg/ Kunsthalle zu Kiel/Whitechapel Art Gallery, London **1999** *Peter Doig. Version*, Kunsthaus Glarus **2000** *MATRIX 183: Peter Doig, Echo-Lake*, University Art Museum, Berkeley (CA); *Currents 83: Peter Doig*, St. Louis Art Museum (MS)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

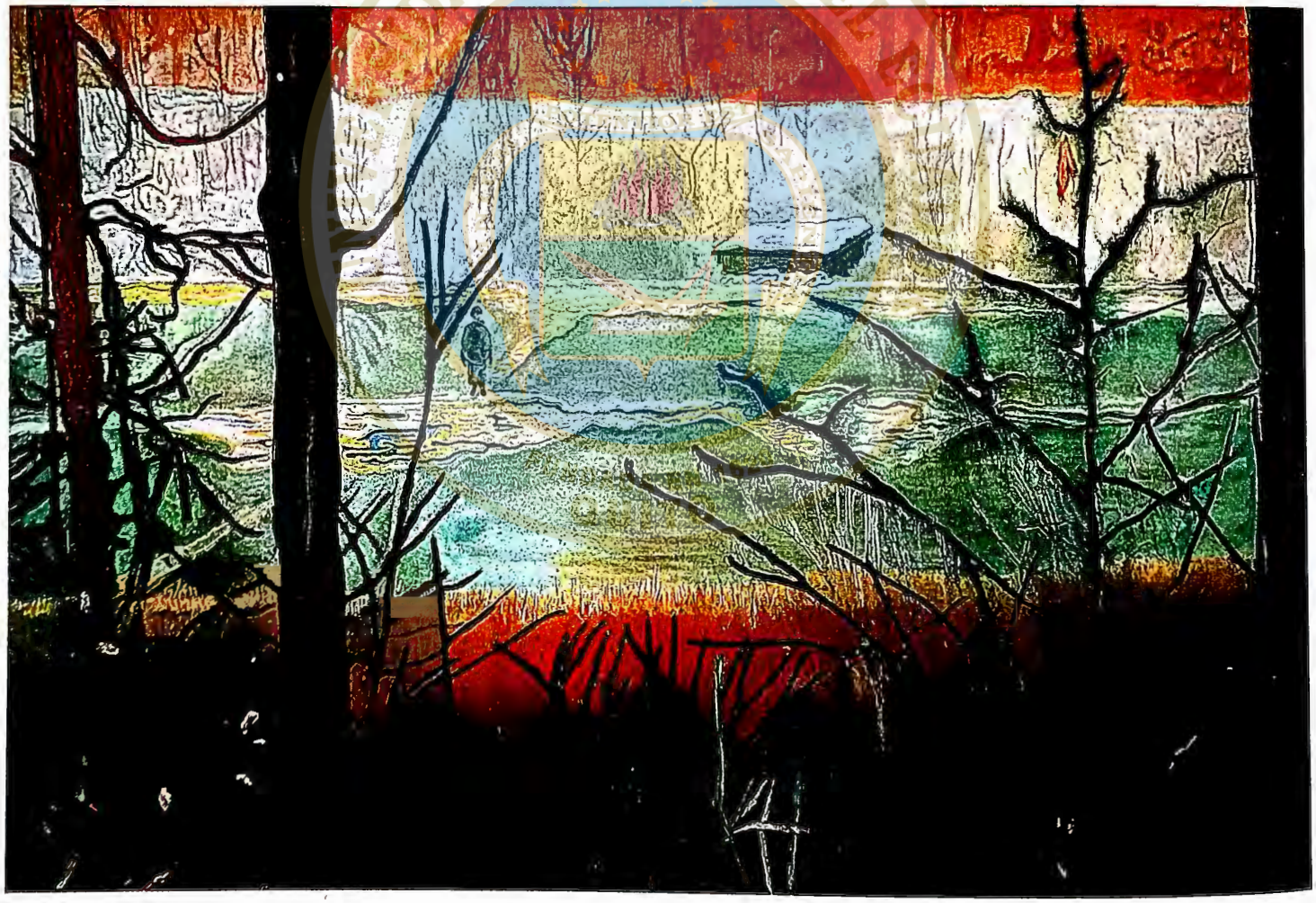
1 **The heart of Old San Juan,** 1999, oil on canvas, 250 x 196 cm
2 **Untitled (Pond Painting),** 2000, oil on canvas, 200 x 250 cm
3 **Echo-Lake,** 1998, oil on linen, 229 x 359 cm
4 **100 Years Ago,** 2000, oil on canvas, 200 x 296 cm

«Non considero i miei dipinti realistici. Credo che nascano da quello che abbiamo dentro piuttosto che da quello che si trova davanti a noi.»

«Não vejo as minhas pinturas como sendo realistas. Vejo-as mais como tendo saído da cabeça do que aquilo que está em frente de nós.»

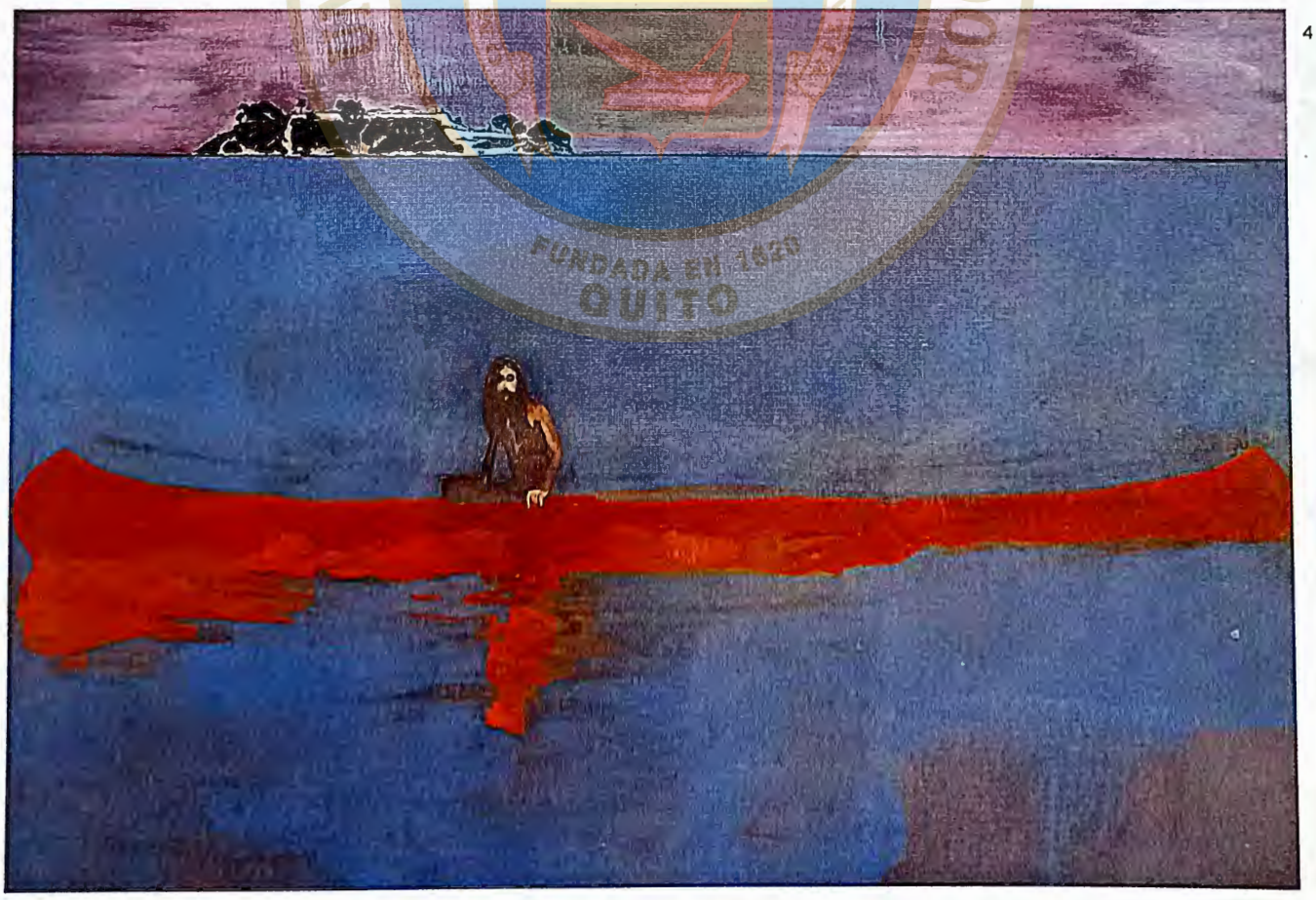
«No creo que mis pinturas sean en absoluto realistas. Las concibo como algo que sale más de mi cabeza que de lo que tengo ante los ojos.»

2





3



4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

Keith Edmier

1967 born in Chicago (IL), lives and works in New York (NY), USA

Calificadas de «realismo sentimental», las esculturas figurativas extremadamente detalladas de Keith Edmier evocan los recuerdos de su infancia en el Medio Oeste americano en la década de 1970. Asociando su historia personal a la memoria colectiva, diluye el contenido autobiográfico de sus obras añadiendo detalles vinculados a personalidades simbólicas de la historia reciente. *Beverly Edmier, 1967*, 1998, es una imagen de su madre embarazada a tamaño natural, con el mismo traje Chanel que llevaba Jackie Kennedy el día que asesinaron al presidente, mientras que *Jill Peters*, 1997–1998, es un retrato a la cera de su primera novia, con una melena al estilo Farah Fawcett, que fue la primera pasión de innumerables adolescentes americanos de la generación de Edmier. Se deja entrever una impresión de vulnerabilidad en las distorsiones de escala al estilo de los dibujos animados, en sus vivos colores primarios o sugestivas estructuras fálicas que evocan la torpeza y la incomodidad sexual de la adolescencia. La fascinación de Edmier por los héroes infantiles le llevó a colaborar con Evel Knievel en un pequeño monumento de bronce (*Evel Knievel, American Daredevil*, 1996) y le inspiró un proyecto reciente que retoma su fascinación adolescente por Farah Fawcett. Cuando descubrió que Fawcett, aparte de ser una actriz famosa, también era artista, Edmier se puso en contacto con ella para pedirle que colaboraran en una obra. Su primer trabajo en común, *Untitled (Hands)*, 2000, es una escultura de mármol de las manos de ambos. Con una sinceridad conmovedora, Edmier expresa la distancia entre la intensidad de la infancia y su recuerdo en la edad adulta, y transforma la veneración incondicional de un héroe por parte de un niño en una relación recíproca entre adultos.

Le minuziose sculture figurative di Keith Edmier, il cui stile è stato definito «realismo sentimentale», rimandano a ricordi della sua infanzia, trascorsa nella regione centro occidentale degli Stati Uniti. In un accostamento di storia personale e memoria collettiva, Edmier diluisce il contenuto autobiografico delle sue opere aggiungendovi alcuni dettagli relativi a icone della storia recente. *Beverley Edmier, 1967*, 1998, è una ricostruzione a grandezza naturale di sua madre incinta che indossa lo stesso abito di Chanel che Jackie Kennedy portava il giorno dell'assassinio del presidente, mentre *Jill Peters*, 1997/98, è un ritratto in cera del suo primo amore, che ostenta la stessa criniera di capelli di Farah Fawcett, che è stata il primo amore di innumerevoli adolescenti americani della generazione di Edmier. Un profondo senso di vulnerabilità scaturisce dalle figure distorte e fumettistiche, dagli sgargianti colori primari e dalle suggestive strutture falliche, che evocano il disagio e il malessere adolescenziali nei confronti del sesso. L'ammirazione di Edmier per gli eroi della sua infanzia lo ha portato a collaborare con Evel Knievel, insieme al quale ha realizzato una piccola scultura in bronzo (*Evel Knievel, American Daredevil*, 1996), e ha ispirato un recente progetto legato alla sua passione adolescenziale per Farah Fawcett. Quando ha scoperto che la celebre attrice era anche un'artista, Edmier l'ha contattata e le ha proposto di collaborare alla realizzazione di un'opera. La prima scultura nata da questa collaborazione, *Untitled (Hands)*, 2000, è una riproduzione in marmo delle mani dei due artisti. Con toccante sincerità, Edmier è riuscito a tradurre lo scarto esistente tra l'intensità dell'infanzia e il suo ricordo nella maturità e la trasformazione della venerazione incondizionata di un eroe da parte di un bambino in un legame reciproco tra adulti.

As esculturas figurativas muito pormenorizadas de Keith Edmier referem-se a memórias da sua infância no *Midwest* americano dos anos 70 e foram descritas como «Realismo Sentimental». Ao fundir a história pessoal e a memória colectiva, ele liberta o conteúdo autobiográfico do seu trabalho através da adição de detalhes que estão relacionados com ícones da história recente. *Beverley Edmier, 1967*, 1998, é uma reconstituição em tamanho natural da sua mãe grávida vestindo o mesmo vestido Chanel que Jackie Kennedy usou no dia do assassinato do presidente, e *Jill Peters*, 1997/1998, é um retrato em cera do seu primeiro amor, com um penteado de penas ao vento, ao estilo de Farah Fawcett, que foi o primeiro amor de inúmeros adolescentes americanos da geração de Edmier. Há um sentido de vulnerabilidade através da deformação exagerada da escala, cores primárias pálidas ou estruturas sugestivamente fálicas que fazem lembrar a inépcia desajeitada e o desconforto sexual da adolescência. O fascínio de Edmier pelos heróis da infância conduziram a uma colaboração com Evel Knievel e a um pequeno monumento em bronze (*Evel Knievel, American Daredevil*, 1996) e inspirou um recente projecto que volta ao seu fascínio de adolescente por Farah Fawcett. Quando ele descobriu que Fawcett é uma artista plástica assim como uma actriz famosa, Edmier entrou em contacto com ela e sugeriu a sua colaboração para um trabalho. A sua primeira escultura em conjunto, *Untitled (Hands)*, 2000, é um trabalho em mármore das mãos de ambos. Com uma sinceridade comovente, Edmier transmite o espaço entre a intensidade da adolescência e a sua recordação da idade adulta e a transformação da veneração incondicional de um rapaz numa associação recíproca entre adultos. K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Human/Nature*, The New Museum of Contemporary Art, New York (NY), USA **1997** University of South Florida Art Museum, Tampa (FL), USA, *Gothic*, Institute of Contemporary Art, Boston (MA), USA **1998** Sadie Coles HQ, London, UK **1999** *Abracadabra*, Tate Gallery, London, UK **2000** *Greater New York*, P.S.1, Long Island City (NY), USA, *Age of Influence Reflections in the Mirror of American Culture*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA **2002** *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Gothic*, Institute of Contemporary Art, Boston (MA), *Keith Edmier*, University of South Florida Art Museum, Tampa (FL) **1998** *Keith Edmier*, Douglas Hyde Gallery, Dublin **1999** *Abracadabra*, Tate Gallery, London, Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2000** *Greater New York*, P.S.1, Long Island City (NY)



1 **Beverley Edmier, 1967,** 1998, cast resin, silicone, acrylic paint, fabric, 129 x 80 x 57 cm
2 **KE:EK,** 1997, installation view, University of South Florida Art Museum, Tampa (FL)
3 In collaboration with Farah Fawcett:
Untitled (Hands), 2000, alabaster, wood pedestal, 36 x 18 x 17 cm
4 **Emil Dobbelstein and Henry J. Drope, 1944 – Presidential Wreath,** 2000, installation view, neugerriemschneider, Berlin

«Mantenere fede all'idea che nell'arte tutto è possibile, ma accettare le conseguenze di questa libertà.»

«Eu acredito na ideia de que tudo é possível em arte, mas é preciso aceitar as consequências dessa liberdade.»

«Mantener la idea de que en arte todo es posible, pero aceptando las consecuencias de esa libertad.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PARENTI
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

2





3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA

Olafur Eliasson

1967 born in Copenhagen, Denmark, lives and works in Berlin, Germany

La obra de Olafur Eliasson se centra en los elementos naturales y las condiciones en las que se experimentan. El agua, la luz, el musgo, el hielo, el vapor y las nubes son los principales fenómenos de sus instalaciones escultóricas. En *Your strange certainty still kept*, 1996, creó una cascada interior y utilizó iluminación estroboscópica para producir la ilusión de que el líquido estaba suspendido en el aire. Consiguió un efecto similar en *The drop factory. A short story on your self-ref and rep*, 2000, en el Saint Louis Art Museum, donde encerró los efectos del agua y la luz estroboscópica bajo una cúpula que recordaba a la arquitectura utópica de R. Buckminster Fuller, así como a las estructuras en forma de iglú de Islandia. Los espejos cubrían el interior y el exterior de la cúpula, y los espectadores formaban parte de esos reflejos calidoscópicos. Su trabajo se compara a menudo con las instalaciones de luz y espacio de artistas como James Turrell y Robert Irwin, aunque Eliasson introduce objetos cotidianos —lámparas, mangueras, bombas y válvulas— para crear efectos extraordinarios. En *Your repetitive view*, 2000, y *Your now is my surroundings*, 2000, ambas creadas para una galería neoyorquina, Eliasson volvió a utilizar espejos para crear efectos calidoscópicos. Para estas piezas, abrió las paredes y el techo de la galería y llevó el exterior al espacio interior en forma de reflejos del cielo y elementos urbanos. El uso de espejos es sólo uno de los medios de los que se sirve Eliasson para poner de relieve la subjetividad humana y la percepción individual en la base de su trabajo. Los espectadores participan íntegramente en sus entornos sensoriales, y su papel está a menudo indicado por el pronombre posesivo «vuestro» en los títulos.

L'opera di Olafur Eliasson è incentrata sugli elementi naturali e sulle condizioni in cui possono essere sperimentati dall'uomo. L'acqua, la luce, il muschio, il ghiaccio, il vapore e l'arcobaleno sono gli oggetti privilegiati delle sue installazioni scultoree. In *Your strange certainy still kept*, 1996, Eliasson ha realizzato una cascata in un interno e ha usato delle luci intermittenti perché l'acqua sembrasse sospesa nell'aria. Ha creato un effetto simile in *The drop factory. A short story on your self-ref and rep*, 2000, per il Saint Louis Art Museum, inserendo i consueti effetti di acqua e luci intermittenti in una cupola simile tanto alle architetture utopistiche di R. Buckminster Fuller quanto alle costruzioni a forma di igloo tipiche dell'Islanda. L'interno e l'esterno della cupola erano ricoperti di pannelli a specchio e lo spettatore diventava parte integrante dei suoi caleidoscopici riflessi. Sebbene la sua opera sia stata spesso paragonata alle installazioni di artisti della luce e dello spazio come James Turrel e Robert Irwin, Eliasson permette allo spettatore di vedere le lampadine, i tubi, le pompe e le valvole usate per creare gli effetti speciali. In *Your repetitive view*, 2000, e in *Your now is my surroundings*, 2000, presentati entrambi in una galleria di New York, Eliasson ha di nuovo impiegato degli specchi per ottenere effetti caleidoscopici. Per realizzare queste opere ha aperto le pareti e il soffitto della galleria e ha portato lo spazio esterno all'interno, sotto forma di riflessi del cielo e degli elementi urbani. L'uso di specchi è solo uno dei modi grazie ai quali l'artista sottolinea la soggettività e la percezione individuale che sono alla base del suo lavoro. Gli spettatori fanno parte dell'ambiente sensoriale di Eliasson e il loro ruolo è sottolineato dall'uso frequente, nei titoli, del pronome «your» (il vostro).

O trabalho de Olafur Eliasson concentra-se nos elementos naturais e nas condições em relação às quais eles são experimentados. Água, luz, musgo, gelo, vapor e arco-íris estão entre os fenómenos que são centrais às instalações esculturais de Eliasson. Em *Your strange certainty still kept*, 1996, ele criou uma queda de água interior e usou iluminação estroboscópica para dar ao líquido em movimento a ilusão de estar suspenso no ar. Ele criou um efeito semelhante em *The drop factory. A short story on your self-ref and rep*, 2000, no Saint Louis Art Museum, no qual isolou os efeitos de queda-de-água e iluminação estroboscópica dentro de uma cúpula que se assemelhava à arquitectura utópica de R. Buckminster Fuller assim como as estruturas em forma de iglu muito frequentes na Islândia. Painéis espelhados cobriam o interior e exterior da cúpula de Eliasson, e os espectadores tornavam-se parte das suas reflexões caleidoscópicas. Apesar de o seu trabalho ser frequentemente comparado às instalações de artistas de Luz e Espaço como James Turrell e Robert Irwin, Eliasson deixa os espectadores verem as vulgares lâmpadas, mangueiras, bombas e válvulas usadas para criar efeitos extraordinários. Em *Your repetitive view*, 2000, e em *Your now is my surroundings*, 2000, ambas numa galeria de Nova Iorque, Eliasson também usou espelhos para criar efeitos caleidoscópicos. Para estas peças ele abriu as paredes e tecto da galeria e trouxe o exterior para dentro do espaço através de reflexos do céu e elementos urbanos. O uso de espelhos é apenas uma das formas de Eliasson usa para sublinhar a subjectividade humana e a percepção individual na base do seu trabalho. Os espectadores são participantes integrais nos ambientes sensoriais de Eliasson, em que os papéis são frequentemente assinalados com a palavra «your» (vosso) nos seus títulos.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil; *1 berlin biennale*, Berlin, Germany **1999** Dundee Contemporary Arts, Dundee, UK; Stichting De Appel, Amsterdam, The Netherlands; Kunstverein Wolfsburg, Germany; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA; *dAPERTuttO, 48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** *Your surrounded intuition versus your intuitive surroundings*, The Art Institute of Chicago, Chicago (IL), USA; *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St Louis (MS), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Olafur Eliasson, The Curious Garden*, Kunsthalle Basel
1998 Olafur Eliasson, *USERS*, Copenhagen/Berlin **1999** *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA)
2000 *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St Louis (MS)



1 **The mediated motion**, 2001, installation view, Kunsthaus Bregenz
2 **Orientation lights**, 1999, stainless steel, glass, striplights, colour filters, 200 x 70 x 70 cm, installation view, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
3 **The double sunset**, 1999, Utrecht
4 **Waterfall**, 1998, installation view, *Biennale of Sydney*, Botanical Garden

«Credo che la mia nozione di spazio e di coscienza derivi dalle mie origini scandinave; se fossi nato a New York, per esempio, la natura avrebbe giocato nella mia vita un ruolo diverso.»

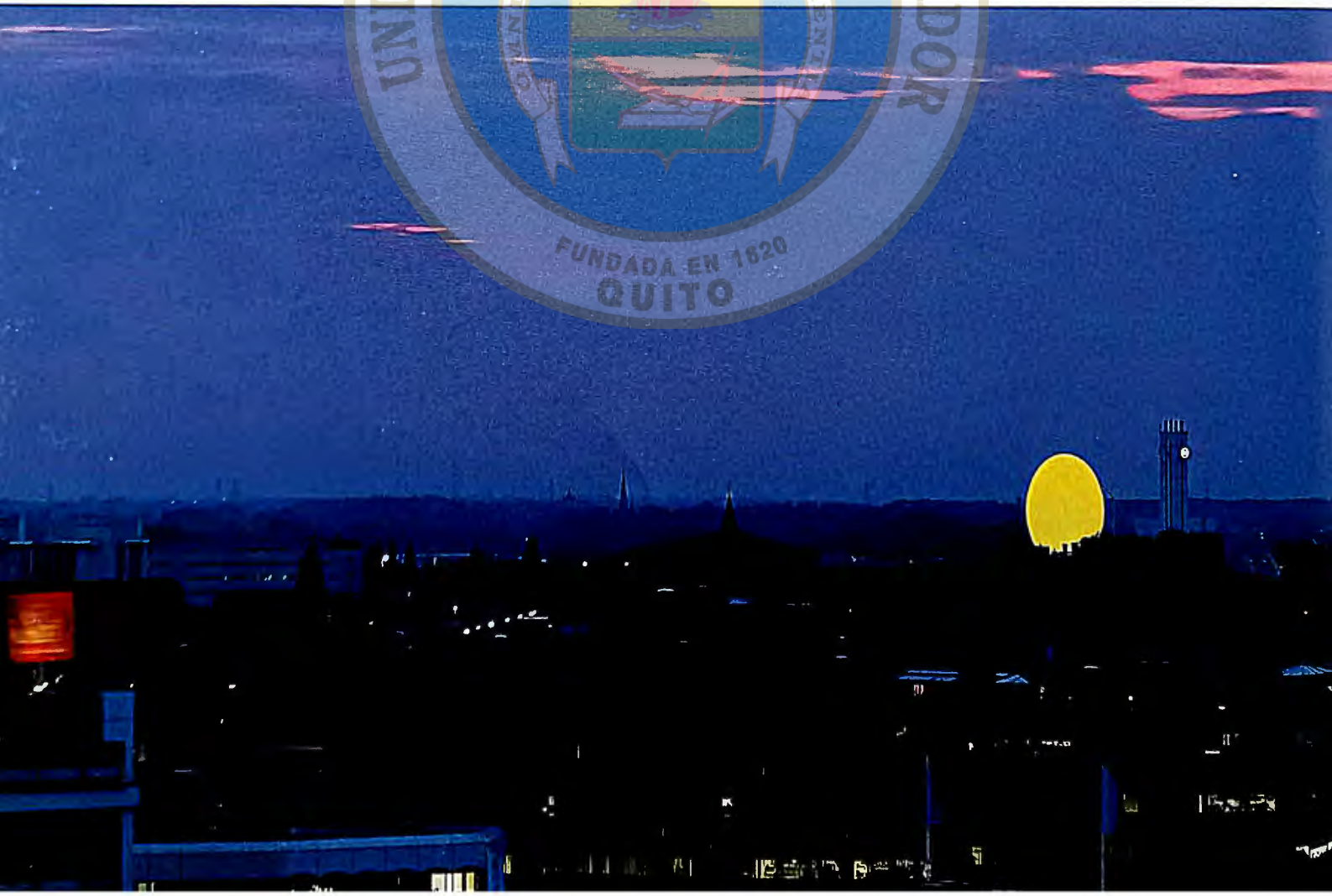
«Eu acredito que a minha noção de espaço e de consciência deriva das minhas origens escandinavas, e é diferente do papel que a natureza desempenharia na minha vida se eu fosse, por exemplo, de Nova Iorque.»

«Creo que mi noción del espacio y de la conciencia procede de mi origen escandinavo. La naturaleza tendría un papel muy distinto en mi vida si hubiera nacido en Nueva York, por ejemplo.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Olafur Eliasson

4



Tracey Emin

1963 born in London, lives and works in London, UK

Tracey Emin provoca el escándalo allí por donde pasa. Sin embargo, en los últimos años, sus apariciones, a menudo vestida por su amiga Vivienne Westwood, han sido tan diversas que el inmenso abanico de sus posibilidades sólo puede calificarse de impresionante. En la nominación del premio Turner en 1999 expuso *My Bed*, una cama deshecha y maloliente en la que había estado enferma durante una semana y que incluía todos los objetos que había utilizado —libros, botellas, colillas, condones y pañuelos—, una comunicación emocional directa con el espectador. Para ella los sentimientos tienen una gran importancia, así como el deseo de que nadie permanezca imperturbable ante su obra. Su vida es un objeto *readymade*; su universo privado, sus excesos, sus fracasos y sus amantes se exhiben, presentan y examinan sin cesar. Emin se toma a sí misma como tema, exponiendo su propia persona y sus relaciones, su vida, su cuerpo y sus sentimientos de una manera tan abierta e impactante que el público, enfrentado a este exceso de exhibicionismo, suele reaccionar con malestar, vergüenza, rabia o pena. Sin embargo, la autenticidad y la honestidad con la que Emin se enfrenta a los traumas de la vida cotidiana no pueden calificarse de exageradas; más bien hacen gala de una notable sensibilidad y un gran sentido estético, extrañas virtudes en una era de superficialidad endémica. En *Helter fucking skelter*, 2001, escenifica sus emociones perdidas como un tobogán interminable en la feria de la vida: sus alegrías y sus penas, su destino como figura del mundo del arte y sus relaciones privadas. La capacidad de Emin para mostrar lo irrepresentable en sus instalaciones, narraciones, dibujos, esculturas, bordados y películas va siempre acompañada del sentimiento y la pasión. Sin embargo, cree firmemente en la dimensión poderosa del arte, que expele todo lo que es profano e incierto.

Ovunque lei metta piede, scandalo e provocazione sembrano precederla. Tuttavia, negli ultimi anni, le apparizioni di Tracey Emin, che indossa spesso abiti disegnati dall'amica Vivienne Westwood, si sono dimostrate multiformi e stupefacenti. In occasione dell'assegnazione del Turner Prize 1999, Emin ha presentato *My Bed*, il suo letto sfatto e maleodorante dopo una settimana di malattia, con tutti gli oggetti utilizzati durante la degenza (libri, bottiglie, mozziconi di sigarette, preservativi e fazzoletti) che trasmettono in modo diretto allo spettatore le sensazioni vissute dall'artista. Per Tracey Emin le emozioni sono importanti, la sua arte non deve lasciare indifferente nessuno. La sua vita, come un oggetto ready made, il suo universo privato, i suoi eccessi, i suoi fallimenti, i suoi amori sono implacabilmente esibiti, esaminati, sezionati. Emin si confronta costantemente con se stessa, con le sue relazioni, la vita, il corpo, le emozioni, mettendosi a nudo in modo tanto aperto e sconcertante da suscitare nel pubblico disagio, vergogna, rabbia e tristezza. Nondimeno, l'onestà e l'autenticità di cui Emin fa prova di fronte ai traumi quotidiani possono difficilmente essere interpretate come frutto di un esasperato esibizionismo. Piuttosto, esse scaturiscono da una sensibilità e di un senso estetico notevoli. In *Helter fucking skelter*, 2001, Emin rappresenta i suoi affetti come un interminabile scivolo che attraversa la fiera della vita: le sue gioie, le sue sofferenze, il suo destino di celebrità nel mondo dell'arte e nelle relazioni private. Nelle sue installazioni, racconti, disegni, sculture, ricami e film, la capacità di illustrare l'irrappresentabile si accompagna sempre al sentimentalismo e alla passione. E tuttavia, Emin crede nello straordinario potere dell'arte, che sopprime tutto ciò che è arbitrario e incerto.

A provocação e o escândalo parecem estar predeterminados onde quer que ela surja. No entanto, as aparições de Tracey Emin nestes últimos anos, frequentemente vestida com as criações do sua amiga Vivienne Westwood, têm sido tão diversas que a sua gama só pode ser descrita como vasta e impressionante. Para o Prémio Turner de 1999 ela expôs *My Bed*, uma cama amarrotada e mal-cheirosa após uma semana de doença, com todos os objectos que ela usou durante esse tempo – livros, garrafas, beatas, preservativos e lenços – fazendo uma comunicação emocional directa com o observador. Os sentimentos são importantes para ela, e um desejo de que ninguém seja deixado sem emoção ao contemplar a sua arte. A sua vida é um objecto *ready-made*, o seu universo privado, os seus excessos, os seus fracassos e os seus amores são difundidos, expostos e examinados. Emin assume as suas declarações temáticas sobre ela própria e as suas relações, a sua vida, corpo e sentimentos de forma tão aberta e chocante que o público, confrontado com este excesso de exibicionismo, reage com desconforto, vergonha, raiva e aflição. A honestidade e autenticidade com que Emin enfrenta os seus traumas quotidianos não poderá ser descrita como exagerada; em vez disso, eles são consequência de uma notável sensibilidade e senso da estética – virtudes raras na nossa erade superficialidade endémica. *Helter fucking skelter*, 2001, é um estágio das suas emoções, à deriva numa caminhada interminável na feira da vida: os seus prazeres e desgostos, o seu destino, quer como celebridade no mundo artístico quer nas suas relações privadas. A perícia de Emin em ilustrar o não retratável com as suas instalações, histórias, desenhos, esculturas, bordados, e filmes é acompanhada pelo sentimento e paixão. No entanto, ela acredita que há uma poderosa dimensão da arte, que vomita sobre tudo aquilo que é profano e incerto. G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *Sobasex (My Cunt Is Wet with Fear)*, Sagacho Exhibition Space, Tokyo, Japan **1999** *Every Part of Me's Bleeding*, Lehmann Maupin, New York (NY), USA, *Hundstage*, Gesellschaft fur Aktuelle Kunst, Bremen, Germany; *The Turner Prize Exhibition*, Tate Gallery, London, UK **2000** *Nurture and Desire*, Hayward Gallery, London, UK; *Diary*, Cornerhouse, Manchester, UK; *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London, UK **2001** *You forgot to kiss my soul*, White Cube, London, UK, *Century City*, Tate Modern, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1994 *Exploration of the Soul*, London **1997** *Always Glad to See You*, London **1998** *Tracey Emin Holiday Inn*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen **2000** *Diary*, Cornerhouse Manchester **2001** *Century City*, Tate Modern, London; Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne



1 **The Perfect Place to Grow,** 2001, wooden birdhouse, DVD, monitor, trestle, plants, wooden ladder, 261 x 83 x 162 cm
2 Installation view, *The Turner Prize Exhibition,* Tate Gallery, London, 1999
3 **Sometimes ...,** 2001, c-type print mounted on foam board, 101 x 168 cm
4 Installation view, *You forgot to kiss my soul,* White Cube², London, 2001; foreground: **Upgrade,** 2001, papier-maché concorde, wood and metal stand, 160 x 110 x 75 cm

«Per tutta la vita ho avuto un grosso chip sulle spalle. C'è ancora oggi, ma non riesce più a schiacciarmi.»

«Eu tive sempre um grande circuito integrado sobre os meus ombros toda a minha vida. Ainda o tenho, mas ele já não me faz tanto peso.»

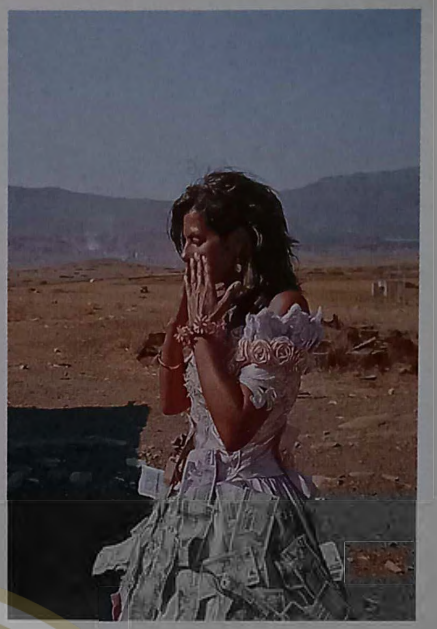
«Toda mi vida he llevado un gran chip sobre los hombros. Aún lo llevo, pero ya no me aplasta con su peso.»

2



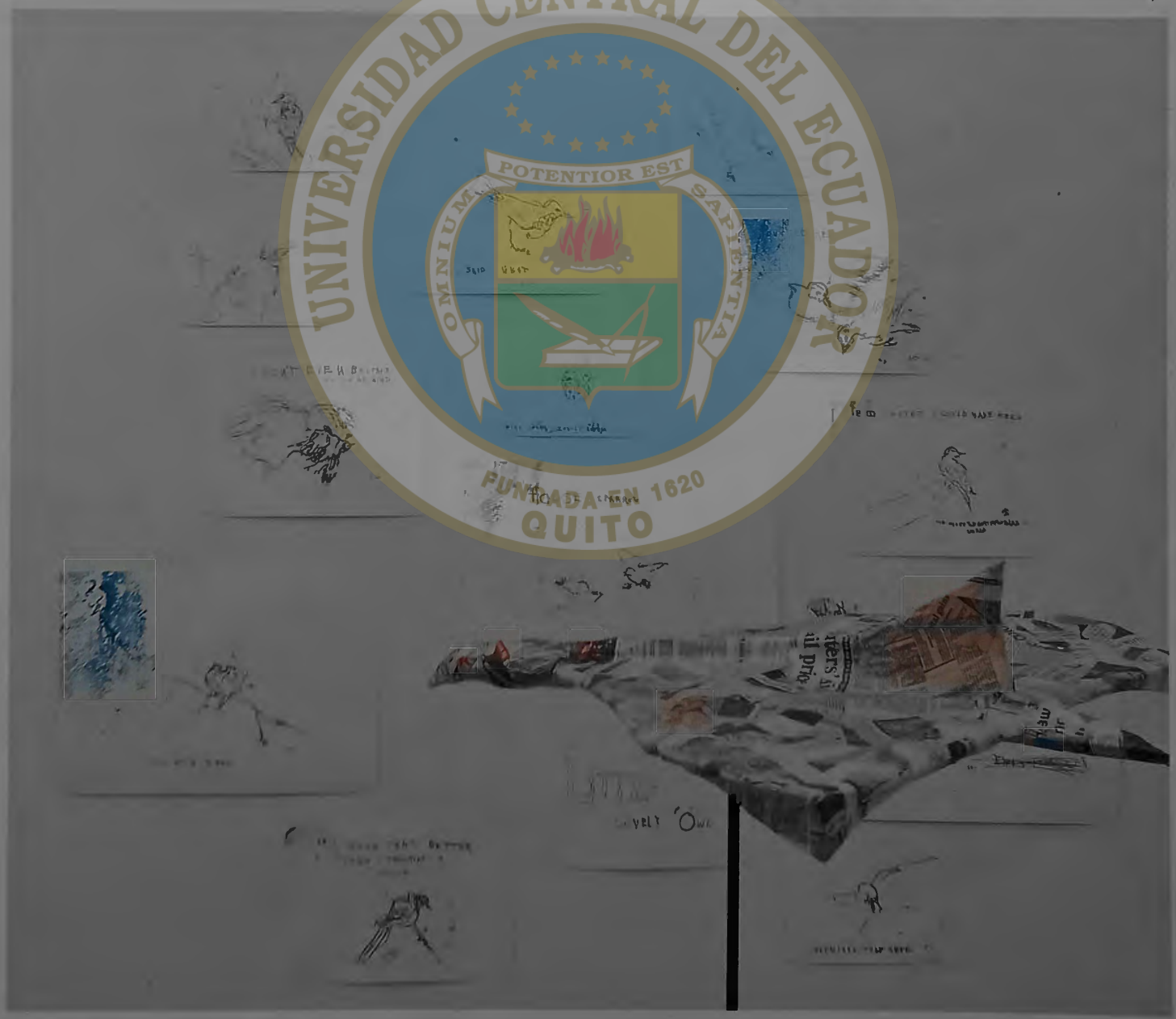
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tracey Emin



3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sylvie Fleury

1961 born in Geneva, lives and works in Geneva, Switzerland

Una de las primeras obras de Sylvie Fleury a principios de la década de 1990 consistía en cuidadosas disposiciones de bolsas de compra de marca y cajas de cosméticos, que algunos críticos interpretaron como una crítica al carácter fetichista de la sociedad de consumo. La presentación de esas primeras obras parecía sugerir una profunda afinidad con la estética del Pop Art y el minimalismo. Fleury pronto se apartó de esa tendencia y se apropió de las obras conocidas de artistas masculinos, realizando copias evidentes y dándoles un toque de seducción visual y táctil mediante la utilización de piel sintética. A finales de la década de 1990, Fleury extiende su mundo imaginario para incluir diferentes ámbitos considerados tradicionalmente «masculinos», especialmente el de los deportes y los coches de lujo. La creciente complejidad de su trabajo, en el que se superponen distintas sensibilidades estéticas y ámbitos referenciales, dificulta la predicción del desarrollo artístico futuro de Fleury. En sus últimas obras y proyectos de exposición da la impresión de que ya no desea ser identificada con el cliché de la fotogénica «Material Girl». Las letras *S. F.* —que pueden leerse como las iniciales de la artista o como la abreviatura de ciencia ficción (*science fiction*)— forman el título de su primera gran exposición del siglo XXI, en la que articula su fascinación por el Zen, la New Age y otros sistemas espirituales. En algunas entrevistas, Fleury ha señalado la importancia de la noción de «vehículo» en sus obras. Empezando por el cuerpo, que es un vehículo del alma, Fleury también considera que los zapatos, los coches y las naves espaciales son instrumentos de propulsión, tanto física como espiritual.

L'opera con cui Sylvie Fleury ha fatto il suo ingresso nel mondo dell'arte, all'inizio degli anni '90, era costituita da una composizione di splendide borse firmate e costose confezioni di cosmetici. In essa alcuni critici hanno letto un attacco al carattere feticistico della società dei consumi. Fin dalle prime opere, Fleury ha dimostrato una profonda conoscenza delle concezioni estetiche degli artisti della pop art e dei minimalisti. In seguito, si è spinta ancora oltre, appropriandosi di opere famose dei suoi colleghi maschi e producendo vere e proprie copie sulle quali applicava pellicce finte, che conferivano alle sue imitazioni un tocco di seduzione visiva e tattile. A partire dalla fine degli anni '90, Fleury ha esteso la sfera del suo polivalente mondo figurativo agli ambiti più disparati, talora tipicamente maschili, come l'automobilismo o le automobili di lusso personalizzate. La crescente complessità della sua opera, in cui si sovrappongono diverse teorie estetiche e ambiti di riferimento, rende difficile prevedere gli sviluppi futuri della sua arte. Nelle opere e nei progetti di esposizioni più recenti, Fleury ha dato l'impressione di non volere più essere assimilata al cliché della fotogenica *material girl*. Le lettere S. F., che possiamo leggere tanto come le iniziali del suo nome, quanto come l'abbreviazione di «science fiction» (fantascienza), danno il titolo alla sua prima grande esposizione di questo secolo, in cui l'artista esprime il profondo fascino suscitato in lei dallo zen, dalla New Age e altre tecniche spirituali. In diverse interviste, Fleury ha sottolineato ripetutamente l'importanza della nozione di «veicolo»: a partire dal corpo, che serve come veicolo dell'anima, l'artista considera oggi anche le scarpe, le automobili e i razzi spaziali come strumenti di propulsione sia spirituale che fisica.

Os cuidadosos arranjos de belos sacos ou embalagens de cosméticos caros marcaram o início dos trabalhos de Sylvie Fleury no começo dos anos 90. Alguns críticos interpretaram isto como um comentário ao carácter comercial da sociedade de consumo. A apresentação destes primeiros trabalhos já parecia sugerir uma profunda simpatia em relação à estética da Arte Pop e Minimalismo. Fleury avançou rapidamente, apropriando-se de criações famosas de artistas masculinos, através da produção de cópias evidentes nas quais aplicou pêlo falso, que conferiram às suas imitações um toque de sedução táctil. No final dos anos 90, Fleury expandiu o seu mundo imaginário passando a englobar domínios por vezes tipicamente «masculinos», tais como desportos motorizados e limusines personalizadas. A crescente complexidade do seu trabalho, no qual se sobrepõem várias sensibilidades estéticas e campos de referência, torna difícil prever o desenvolvimento futuro de Fleury. Com os seus últimos trabalhos e projectos de exposições, Fleury dá a impressão de já não desejar ser identificada com o *cliché* da fotogénica «Material Girl». Estas letras *S. F.* – que podem ser interpretadas como sendo as iniciais da artista ou a abreviatura de Science Fiction – formam o título da sua maior exposição deste século, na qual ela articula o seu fascínio por Zen, New Age e outros sistemas espirituais. Em entrevistas, Fleury sublinhou muitas vezes o termo «veículo» para descrever os seus trabalhos. Começando pelo corpo, que serve como veículo para a alma, ela considera actualmente também os sapatos, automóveis e foguetes espaciais como instrumentos de propulsão, não apenas físicos, mas também espirituais.

B. H.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil **1999** Galerie Art & Public, Geneva, Switzerland, Ace Gallery, New York (NY), USA, *oh cet écho! (duchampiana)*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva, Switzerland, *Heaven*, Kunsthalle Düsseldorf, Germany **2000** *John Armleder & Sylvie Fleury*, Kunstmuseum St. Gallen, Switzerland, *What If*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2001** Museum für neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *Sylvie Fleury. First Spaceship On Venus And Other Vehicles*, XXIV Bienal Internacional de São Paulo; *Close Encounters/Contacts Intimes*, The Ottawa Art Gallery, Ottawa **1999** *Sylvie Fleury*, Ostfildern-Ruit **2001** *S.F.*, Museum für neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Razor Blade,** 2001, aluminium, stainless steel, 8 parts, each 290 x 145 x 1 cm, installation view, Museum für neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
2 *Sylvie Fleury/John Armleder,* installation view, Kunstmuseum St. Gallen, 2000
3 **Dog Toy 4 (Gnome),** 2000, styrofoam, paint, 190 x 170 x 150 cm
4 **Ford Cosworth DFV,** 2000, verchromte Bronze, 60 x 65 x 50 cm
5 Installation view, *Sylvie Fleury/John Armleder,* Kunstmuseum St. Gallen, 2000; foreground: **Spring Summer 2000 (blue),** 2000; **Spring Summer 2000 (orange),** 2000; background, **Skin Crime 2 (Givenchy 601),** 1997

«Costringo il pubblico a divertirsi!
Non importa cosa debba fare per spassarsela.»

«Eu incito o espectador a sentir prazer!
Independentemente do que este necessite para o conseguir.»

«Obligo a los espectadores a disfrutar. Les obligo a hacer lo que sea para pasárselo bien.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3



4



5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Ellen Gallagher

1965 born in Providence (RI), lives and works in Provincetown (MA) and New York (NY), USA

«Para entender mi trabajo, se debe estar preparado para entrar en mi mundo», propone Ellen Gallagher en una entrevista. Gallagher seduce al espectador con la belleza de sus imágenes e incluso más con sus significados ocultos. Hija de un afroamericano y una irlandesa, la artista equilibra de manera sensual lo abstracto y lo figurativo. En los fondos cuidadosamente elaborados de sus telas, escenifica un espectáculo permanente de juglares, una referencia a los espectáculos del siglo XIX en los que los blancos pintados de negro cantaban y bailaban caricaturizando la creatividad afroamericana. Desde su debut en 1995 en la Whitney Biennial, Gallagher ha creado un universo paralelo en el que los personajes negros de cuerpo entero están siempre ausentes. Lo único que ve el espectador son ojos que giran y bocas que muestran los dientes, como en *Host*, 1996, que se inspira en las imágenes grotescas de los trovadores americanos. Gallagher ha heredado un mundo que menosprecia la cultura afroamericana. Ella expresa en pintura lo que los artistas de rap celebran en sus textos cuando se autodenominan «negros» y sacan su fuerza imitando a los que se burlan de ellos. Gallagher reproduce los estereotipos grotescos del mismo modo, sin realizar una crítica. El motivo central de su obra es la ausencia de cuerpos. La artista recuerda como, ya cuando era niña, percibía que las posibilidades de los negros se reducían al ámbito individual y que no había redención para ellos como colectivo. A través de su obra transforma esta pérdida en una ventaja.

«Chi vuole capire la mia arte deve essere pronto a entrare nel mio mondo», ha detto Ellen Gallagher in un'intervista. La bellezza delle sue immagini e ancor più i significati che in esse si nascondono, seducono lo spettatore. Figlia di padre afroamericano e di madre irlandese, l'artista riesce a equilibrare in modo estremamente sensuale immagini astratte e figurative. Nelle sue tele minimaliste, Gallagher mette in scena un inesauribile spettacolo comico che riecheggia le esibizioni del XIX secolo, in cui i cosiddetti *minstrel* (artisti bianchi travestiti da neri, con il volto annerito) eseguivano canzoni e danze americane, parodiando gli atteggiamenti della gente di colore. Fin dal suo debutto alla Whitney Biennal del 1995, Gallagher ha dato vita a un mondo parallelo in cui non compaiono mai corpi neri completi. Come dimostra *Host*, 1996, lo spettatore vede soltanto occhi rotondi e grandi labbra, simboli dell'immaginario grottesco dei *minstrel* americani. Gallagher è l'erede di un mondo che considera con disprezzo la cultura afroamericana. Nei suoi dipinti esprime quello che gli artisti rap celebrano con la musica, quando definiscono se stessi «negri» e traggono forza dall'emulazione di quelli che danno di loro un immagine negativa. Gallagher ripropone i grandi stereotipi nello stesso modo, senza tentare alcuna critica. L'assenza del corpo è il motivo centrale della sua opera. Fin dall'infanzia, infatti, l'artista ha sentito che benché ci fossero possibilità per i neri come individui, non ce n'erano per i neri come collettività. Con la sua opera è riuscita a fare di questa assenza un elemento altamente seducente.

«Se as pessoas querem perceber a minha arte, têm que estar preparadas para entrar no meu mundo», disse Ellen Gallagher de forma sedutora numa entrevista. Ela seduz o espectador através da beleza das suas imagens e ainda mais através dos seus significados escondidos. Filha de pai africano negro e de uma irlandesa branca, a artista equilibra sensualmente o abstracto e o figurativo. Sobre o fundo cuidadosamente trabalhado das suas telas, ela encena um espectáculo trovadoresco contínuo, evocando a caricatura da criatividade afro-americana do século XIX na qual artistas brancos pintados de preto actuavam e cantavam. Desde a sua estreia na *Whitney Biennial* de 1995, que Gallagher tem criado um mundo paralelo no qual não surgem corpos negros completos. Tudo o que o espectador vê são olhos que rolam e grandes lábios, como em *Host*, 1996, que se baseia na imagem grotesca dos trovadores americanos. Gallagher é herdeira de um mundo que trata a cultura afro-americana com desdém. Ela expressa através da pintura aquilo que os artistas *rap* fazem através da música quando se autoproclamam *niggers* retirando o poder ao imitar àqueles que os tentam ridicularizar. Gallagher perpetua os estereótipos grosseiros da mesma forma, sem tentar criticar. O motivo central do seu trabalho é a ausência de corpos. A artista lembra como, desde a infância, sentiu que, enquanto havia possibilidades para os indivíduos negros, não havia redenção para os negros como família. Através do seu trabalho, ela fez sedutoramente dessa perda o nosso ganho.

F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **1996** Mary Boone Gallery, New York (NY), USA **1998** Gagosian Gallery, New York (NY), USA, *Piecing together the puzzle*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA **1999** Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany **2000** Anthony d'Offay Gallery, London, UK; *Greater New York. New Art in New York Now*, PS1, Long Island City (NY), USA **2001** Des Moines Art Center, Des Moines (IA), USA; *The Americans*, Barbican Art Gallery, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *The Astonishing Nose*, Anthony d'Offay Gallery, London **1998** *Ellen Gallagher*, Gagosian Gallery, New York (NY) **2000** *Ellen Gallagher. Pickling*, Galerie Max Hetzler, Berlin **2001** *Ellen Gallagher. Blubber*, Gagosian Gallery, New York (NY)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

1 **Host,** 1996, oil, pencil and paper on canvas, 175 x 27 cm
2 **Falls and Flips,** 2001, painting, 305 x 488 cm

«Non voglio far scoppiare la vostra membrana con un'immagine provocante.»

«Eu não vou fazer estoirar a vossa membrana com uma imagem excitante.»

«No voy a conseguir que explote vuestra membrana con una imagen estimulante.»




MAGNIFICENT
POMADE
PEG-LEG
$44.00
$329.00
The Curly N
IT'S A WIG!
MAKE EXTRA MONE
IRRITATED EYELIDS?

Liam Gillick

1964 born in Aylesbury, lives and works in London, UK, and New York (NY), USA

Liam Gillick trabaja con una amplia gama de distintos medios. Su arte no consiste simplemente en instalaciones espaciales, textos gráficamente complejos y objetos minimalistas. También publica libros, compone bandas sonoras de películas, organiza exposiciones y realiza diseños arquitectónicos. El carácter «paralelo» de sus obras desempeña un papel esencial. Por un lado, sus proyectos funcionan como «expresiones artísticas libres»; por el otro, son «arte aplicado», aparentemente con un propósito práctico claramente definido. Entre ambos campos de actividad, crea un espacio discursivo que permite la integración de varios temas. La filosofía estética de Gillick va más allá de la separación entre la teoría pura y la simple práctica, entre ficción poética y hecho empírico. El *Prototype design for conference room (with joke by Matthew Modine arranged by Markus Weisbeck)*, 1999, se presenta como el diseño integral de una sala de reuniones. El mobiliario estrictamente geométrico y la configuración de las paredes, inspirados en el texto de un chiste, fueron realizados durante una exposición de la obra del artista. En este contexto se llevó a cabo un simposio, pero la obra también puede considerarse como un entorno posminimalista autónomo. El chiste en la pared alude al director de cine americano Stanley Kubrick y a la película de ciencia ficción que nunca llegó a realizar. Titulada *David*, la película es el tema y el título de la exposición, una compleja reflexión de múltiples niveles sobre las formas potenciales de acción y presentación, una combinación de meditación, memoria e imaginación.

Liam Gillick lavora con un'ampia gamma di mezzi espressivi. Tra le sue opere si contano installazioni spaziali, testi elaborati graficamente, oggetti minimalisti. Gillick pubblica anche libri, compone colonne sonore, allestisce mostre e realizza progetti architettonici. Tutti i suoi progetti hanno un carattere «duplice». Le sue creazioni concettuali, infatti, sono da un lato «libere espressioni artistiche», dall'altro «arte applicata», rispondente a un intento pratico ben definito. Tra queste due sfere di attività, si dispiega uno spazio dialettico che permette di integrare le tematiche più varie. La sua filosofia estetica trascende la separazione tra teoria pura e semplice praticità, tra finzione poetica e realtà empirica. Il *Prototype desig for conference room (with joke by Matthew Modine arranged by Markus Weisbeck)*, 1999, presenta un progetto integrale per una sala di conferenze. L'arredamento rigorosamente lineare e la decorazione delle pareti, sulle quali è stata scritta una barzelletta, sono stati realizzati durante un'esposizione delle sue opere. Nella stanza si è tenuto un vero e proprio simposio, sebbene l'opera possieda anche un valore autonomo se intesa come ambiente post-minimalista. La barzelletta scritta sulle pareti alludeva al regista americano Stanley Kubrick, il cui film «David», un'opera di fantascienza mai realizzata, forniva il tema e il titolo all'esposizione. In essa si intrecciavano diversi livelli, dando vita a una complessa riflessione sulle possibili forme di presentazione e di azione. I confini tra riflessione, memoria e immaginazione risultavano quasi completamente annullati.

O trabalho de Liam Gillick desenvolve-se numa vasta área de diferentes meios. A sua arte não é constituída simplesmente por instalações espaciais, textos graficamente complexos e objectos minimalistas. Ele também publica livros, compõe música para filmes, organiza exposições e realiza estudos arquitectónicos. O «paralelismo» do seu trabalho é crucial. Por um lado, os seus projectos são «livre expressão artística»; por outro lado, são «arte aplicada», aparentemente com um objectivo prático claramente definido. Entre as duas esferas de actividade, ele cria para ele próprio um espaço para discurso sobre uma vasta variedade de temas. A filosofia estética de Gillick transcende a separação entre a teoria pura e a simples prática, e entre a ficção poética e o facto empírico. *Prototype design for conference room (with joke by Matthew Modine arranged by Markus Weisbeck)*, 1999, é um *design* completo para uma sala de conferências. O mobiliário estritamente geométrico e a configuração das paredes, inspiradas nas palavras de uma anedota, foram executadas durante uma exposição dos trabalhos do artista. Realizou-se realmente um simpósio nessa sala, mas o trabalho também representa um ambiente autónomo pós-minimalista. A anedota na parede fala sobre o realizador americano Stanley Kubrick e do filme de ficção científica que ele nunca realizou. Intitulado «David», o filme ofereceu o tema e o título da exposição. Esta foi uma meditação complexa a diferentes níveis sobre possíveis formas de apresentação e acção, uma combinação sem limites de reflexão, memória e imaginação.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *documenta X*, Kassel, Germany **1999** *David*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, Germany **2000** *Consultation Filter*, Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany, *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden, *Intelligence*, Tate Britain, London, UK; *Continuum 001*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, UK; *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London, UK **2001** *2 berlin biennale*, Berlin, Germany **2002** *Wood Way*, Whitechapel Art Gallery, London, UK, *Ann Lee*, Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Big Conference center, Liam Gillick*, Ludwigsburg **1998** *Cream*, London **1999** *5 or 6, Liam Gillick*, New York (NY) **2000** *Liam Gillick*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main/Westfälischer Kunstverein, Münster **2002** *Liam Gillick, Literally No Place*, London


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Revision/22nd Floor Wall Design,** 1998, installation view, *Revision,* Villa Arson, Nice
2 Installation view, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich, 2001; foreground: **Filtration,** 2001; background: **Waldish Screen #1 and #2,** 2000
3 **The factory where my father worked at the time that he supplied the materials for the construction of the space-station in the film 2001,** 2001, Lambda print, 42 x 59 cm
4 **Multiple Event Graphic #3,** 2000, Lambda print, 42 x 59 cm
5 **Prototype design for conference room (with joke by Matthew Modine arranged by Markus Weisbeck),** 1999, installation view, *DAVID,* Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

«... il pensiero applicato a un luogo preciso o a un determinato insieme di concetti.»

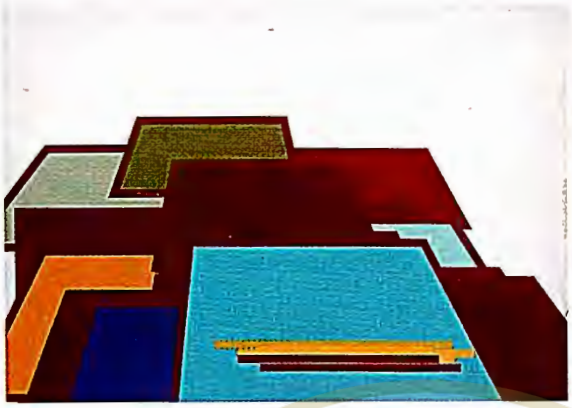
«... o pensamento aplicado a um local especial ou a um conjunto especial de conceitos.»

«... El pensamiento aplicado a un lugar específico o a un conjunto particular de conceptos.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



3



4

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA

Felix Gonzalez-Torres

1957 born in Güaimaro, Cuba, 1996 died in Miami (FL), USA

Félix González-Torres utiliza con gran delicadeza y poesía los materiales más cotidianos (caramelos, relojes, bombillas eléctricas) y las técnicas más comunes (impresión en offset, fotografía) para expresar a la vez el valor racional de la vida y su naturaleza inevitablemente efímera. Sus instalaciones —enormes pilas de hojas de papel impresas con un texto o una imagen, líneas o tapices de caramelos envueltos en celofán dorado— recuerdan a las estructuras estables del minimalismo, pero en un estado de transformación constante, ya que se invita al público a coger un trozo de papel o un caramelo para que las pilas vayan disminuyendo progresivamente. Los títulos de sus obras aluden a su historia personal o a determinados detalles, como el peso de los caramelos dorados en *Untitled (Placebo)*, 1991, equivalente al peso combinado del artista y su amante; o a referencias políticas más directas en obras como *Untitled*, 1989, una valla publicitaria con un texto que anuncia los momentos clave de la lucha por los derechos de los homosexuales. Sin embargo, sus obras no van acompañadas de ninguna explicación didáctica y el público es libre de hacer sus asociaciones particulares en la creación de significado. En *Untitled*, 1991, la imagen tierna e íntima de una cama deshecha se presentó públicamente en enormes vallas publicitarias diseminadas por Nueva York. Esta elegía personal a la muerte de su amante, enfermo de sida, constituye una expresión universal y elocuente de amor, belleza, tragedia y pérdida. La calidad efímera de imágenes como ésta, o la de un pájaro volando en solitario por un cielo nublado en una de sus «pilas», es aún más conmovedora si tenemos en cuenta que el propio artista murió prematuramente a causa del sida en 1996.

Le opere di Felix Gonzales-Torres impiegano i materiali più quotidiani (caramelle, orologi, ampolle) e i procedimenti più comuni (stampa off-set, fotografia) investendoli di un preziosismo e di una poeticità tali da trasmettere allo stesso tempo il valore razionale della vita e la sua natura inevitabilmente effimera. Le sue installazioni – grossi cumuli di fogli di carta su cui sono stampati testi e immagini, file o tappeti di caramelle avvolte in una scintillante carta dorata – ricordano le opere inalterabili dei minimalisti, ma sono in uno stato di trasformazione continua, poiché gli spettatori sono invitati a raccogliere i pezzi di carta e le caramelle e i cumuli si riducono gradualmente. Titoli e dettagli fanno spesso riferimento alla storia personale dell'artista. In *Untitled (Placebo)*, 1991, per esempio, il peso delle caramelle utilizzate corrispondeva al peso dell'artista sommato a quello del suo partner. In altri casi invece prevalgono i riferimenti politici, come in *Untitled*, 1989, in cui vediamo un cartellone pubblicitario con un testo che elenca i momenti chiave della lotta per i diritti dei gay. Tuttavia le sue opere non contengono mai spiegazioni didascaliche, dal momento che il pubblico deve partecipare alla costruzione del senso, mettendo in gioco liberamente le proprie associazioni. In *Untitled*, 1991, l'immagine tenera e intima di un letto disfatto è mostrata in modo plateale su enormi cartelloni pubblicitari disseminati nella città di New York. L'elegia personale per la perdita del suo compagno, morto di AIDS diventa un'espressione eloquente e universale di amore, bellezza, tragedia e dolore. Il carattere effimero di questa immagine, come di quella di un uccello solitario che vola in un cielo nuvoloso, in uno dei suoi «cumuli», diventa ben più commovente alla luce della morte prematura dell'artista, anch'egli ucciso dall'AIDS.

O trabalho de Felix Gonzalez-Torres aplica os materiais mais mundanos (bombons, relógios, lâmpadas) e os processos mais comuns (impressão *offset*, fotografia), com preciosismo e poesia para conferir valor racional da vida e a sua inevitável transitoriedade. As suas grandes pilhas de papéis impressos com um texto ou imagem, ou linhas ou tapetes de bombons embrulhados em cintilante papel dourado, lembram as estruturas estáveis do minimalismo, mas estão em estado de constante transformação à medida que os visitantes são convidados a retirar um pedaço de papel ou um bombom, fazendo as pilhas decrescer gradualmente. Há discretas referências à sua história pessoal nos títulos, ou em pormenores como o peso da pilha de bombons dourados em *Untitled (Placebo)*, 1991, que é igual ao peso somado do artista e do seu companheiro; ou referências políticas mais abertas em trabalhos como *Untitled*, 1989, um painel publicitário com textos representativos de momentos-chave da luta pelos direitos dos homossexuais, mas onde não é fornecida nenhuma explicação didáctica, sendo o espectador livre de concluir as suas próprias associações pessoais no jogo da construção de um significado. Em *Untitled*, 1991, uma imagem terna e íntima de uma cama em que recentemente alguém dormiu, é apresentada da maneira mais pública em painéis publicitários por toda a cidade de Nova Iorque. Esta elegia pessoal à morte do seu companheiro com SIDA torna-se uma expressão de amor, beleza, tragédia e perda eloquente e universal. A qualidade solitária de imagens como esta, ou a de um pássaro a voar sozinho através de um céu nublado, numa das suas «pilhas», torna-se ainda mais comovente à luz da prematura morte do artista em 1996 com SIDA. K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 *Travelling*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles CA), USA **1995** Solomon R. Guggenheim Museum, New York (NY), USA **1997** Sprengel Museum, Hanover, Germany **1999** Banco de la Republica Biblioteca Luis Angel, Bogota, Colombia **2000** Serpentine Gallery, London, UK, *Protest and Survive*, Whitechapel Art Gallery, London, UK; *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **2002** *Passenger: The Viewer as Participant*, Astrup Fearnley Museet fur Moderne Kunst, Oslo, Norway

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1993 *Felix Gonzalez-Torres*, Los Angeles (CA) **1994** *Felix Gonzalez-Torres*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA) **1997** *Felix Gonzalez-Torres, Catalogue Raisonné*, Ostfildern-Ruit **2000** *Felix Gonzalez-Torres*, Serpentine Gallery, London


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

1 Installation view, *Felix Gonzalez-Torres,* Serpentine Gallery, London, 2000; foreground: **Untitled (Placebo),** 1991, candies, individually wrapped in silver cellophane, endless supply, ideal weight: 500 – 600 kg, background left: **Untitled (Loverboy),** 1989, blue fabric, metal rod; background right: **Untitled (31 Days of Bloodworks),** 1991, acrylic, gesso, graphite, photographs, paper on canvas, 31 parts, each 51 x 41 cm

2 **Untitled (Beginning),** 1994, plastic beads, metal rod, installation view, Andrea Rosen Gallery, New York, 1997

3 **Untitled,** 1995, billboard, as installed for *Felix Gonzalez-Torres,* Andrea Rosen Gallery, New York, 2000, in 24 outdoor locations throughout New York City, location: Atlantic and Washington Avenues, Brooklyn

«Si tratta soprattutto di lasciare una traccia della mia esistenza: sono stato qui. Ho avuto fame. Sono stato sconfitto. Sono stato felice. Sono stato triste. Sono stato innamorato. Ho avuto paura. Ho sperato. Ho avuto un'idea e ho seguito un buon proposito e per questo ho creato delle opere d'arte.»

«Acima de tudo o resto, trata-se de deixar uma prova da minha existência: Estive aqui. Estive com fome. Fui derrotado. Fui feliz. Fui infeliz. Estive apaixonado. Tive medo. Tive esperança. Tive uma ideia e tive um bom motivo e é por isso que fiz obras de arte.»

«Ante todo, se trata de dejar una marca de mi existencia: estuve aquí. Tuve hambre. Fui vencido. Fui feliz. Estuve triste. Me enamoré. Tuve miedo. Tuve esperanza. Tuve una idea y un buen propósito y por eso hice obras de arte.»

2





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDACIÓN EL QUITO

Douglas Gordon

1966 born in Glasgow, lives and works in Glasgow, UK, and New York (NY), USA

La obra de Douglas Gordon, uno de los artistas más reconocidos en el ámbito internacional de los últimos años, plantea temas como la culpabilidad y el miedo, el amor y la muerte, y los problemas de la memoria y la visión. Utilizando principalmente el cine, el vídeo y la fotografía, presenta y explora esos temas a través de la repetición, la ampliación y la cámara lenta. Esas «cuestiones primordiales» se transforman en declaraciones sucintas, que pueden leerse y reexaminarse desde otro punto de vista. En su instalación *Feature Film*, 1999, Gordon filmó al director de orquesta James Conlon dirigiendo la banda sonora de Bernard Herrmann para la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock en 1957. En la pantalla, los movimientos y gestos del director se sincronizan con la banda sonora. Los sentimientos como el miedo, la ternura o la agresión se hacen visibles y se funden en la música de la película. Al mismo tiempo, el recuerdo de este clásico del cine sitúa al espectador en un torbellino de sentimientos comparable al vértigo que aparece en el título. *Hand with Spot*, 2000, es una serie fotográfica en la que Gordon alude a un tema de la novela de aventuras de Robert Louis Stevenson, *La isla del tesoro*, en la que la mancha negra sobre la mano constituye un presagio de la muerte. El artista pintó una mancha negra en su mano izquierda y la fotografió con su mano derecha. Luego amplió 13 Polaroids y las colgó en la pared como un ominoso autorretrato. Una vez más, Gordon subraya los aspectos oscuros y extraños de la vida e intenta explorarlos a través de la imagen visual.

L'opera di Douglas Gordon, uno dei più famosi artisti internazionali degli ultimi anni, affronta tematiche esistenziali quali la colpa e la paura, l'amore e la morte oltre al problema della memoria e della visione. Nei suoi film, video e fotografie, l'artista ha messo a fuoco queste problematiche, esplorandole attraverso la ripetizione, l'ingrandimento e il *ralenti*. Gordon trasforma queste questioni fondamentali in gesti pregnanti che possono essere sottoposti a nuove letture e revisioni. Per l'installazione *Feature Film*, 1999, ha filmato il direttore d'orchestra James Conlon mentre dirige la musica composta da Bernard Herrmann per il film di Alfred Hitchcock «La donna che visse due volte», 1957. La musica si riflette nei gesti e nella mimica del direttore d'orchestra. Sentimenti quali paura, tenerezza, aggressività, diventano visibili e si fondono con la musica del film. Nello stesso tempo, il ricordo di questo classico del cinema spinge lo spettatore in un turbine di sensazioni simili alla vertigine descritta nel film. *Hand with Spot*, 2000, comprende una serie di fotografie in cui Gordon allude a un tema del romanzo d'avventura di Robert Louis Stevenson, «L'isola del tesoro», in cui una macchia nera sulla mano rappresenta un presagio di morte. L'artista ha dipinto una macchia nera sulla sua mano sinistra e l'ha fotografata con la destra. Poi ha ingrandito tredici delle polaroid scattate e le ha appese alla parete come se si trattasse di un funesto autoritratto. Ancora una volta Gordon sottolinea gli aspetti oscuri e misteriosi della vita e cerca di esplorarli attraverso la loro messa in scena visiva.

O trabalho de Douglas Gordon, um dos artistas internacionais de maior sucesso nestes últimos anos, confronta temas essenciais tais como a culpa e medo, amor e morte, e os problemas da memória e da visão. Principalmente através do filme, vídeo e fotografia, ele localiza estes temas e explora-os através da repetição, ampliação e câmara-lenta. Estas «questões fundamentais» são transformadas em declarações sucintas, que podem ser lidas de novas formas e reexaminadas. Para a sua instalação *Feature Film*, 1999, Gordon filmou o maestro James Conlon a dirigir uma orquestra tocando música de Bernard Herrmann para o filme «Vertigo» de Alfred Hitchcock de 1957. No ecrã, os movimentos e gestos do maestro estão sincronizados com o som. Sentimentos como o medo, ternura ou agressão são tornados visíveis e combinam-se em constante interacção com a música. Ao mesmo tempo, memórias deste filme clássico arrastam o espectador para um turbilhão de sensações semelhantes à vertigem retratada em «Vertigo». *Hand with Spot*, 2000, é uma série de fotografias nas quais Gordon brinca com um tema do romance de aventuras de Robert Louis Stevenson, «A Ilha do Tesouro», no qual um ponto negro na mão era a marca da morte. O artista pintou um ponto negro na sua mão esquerda e fotografou-a com a direita. Depois ampliou 13 Polariods e pendurou-as na parede como um agourento auto-retrato. Mais uma vez, Gordon realça os aspectos sombrios e bizarros da vida e tenta explorá-los através de imagens visuais.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *Emotion*, Deichtorhallen Hamburg, Germany **1999** Neue Nationalgalerie, Berlin, Germany; Galeria Foksal, Warsaw, Poland; *Feature Film*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany; *peace*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland; *Notorious*, Museum of Modern Art, Oxford, UK **2000** Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, France **2001** Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA; Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen, Denmark **2002** Kunsthaus Bregenz, Austria

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *Kidnapping*, Rotterdam; *Douglas Gordon*, Kunstverein Hannover, Hanover **1999** *Feature Film*, Cologne **2000** *Douglas Gordon, Black Spot*, Tate Gallery, London **2002** *Douglas Gordon*, Kunsthaus Bregenz


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Feature Film,** 1999, 35 mm film, film still
2 **Hand with spot A–M,** 2001, digital c-type prints, each 147 x 122 cm, installation view, Lisson Gallery, London
3 **Monument for X,** 1998, video installation on monitor or projection on wall with semi tuned radio broadcast
4 In collaboration with Jonathan Monk:
The end uncovered, 2001, slide projection, slide number one of 80

«Non voglio vincolare la mia opera definendola personale, autobiografica o documentaria.»

«Eu não vou definir o trabalho dizendo que é pessoal, autobiográfico ou diarista.»

«No quiero definir una obra diciendo que es personal, autobiográfica o concebida como un diario íntimo.»

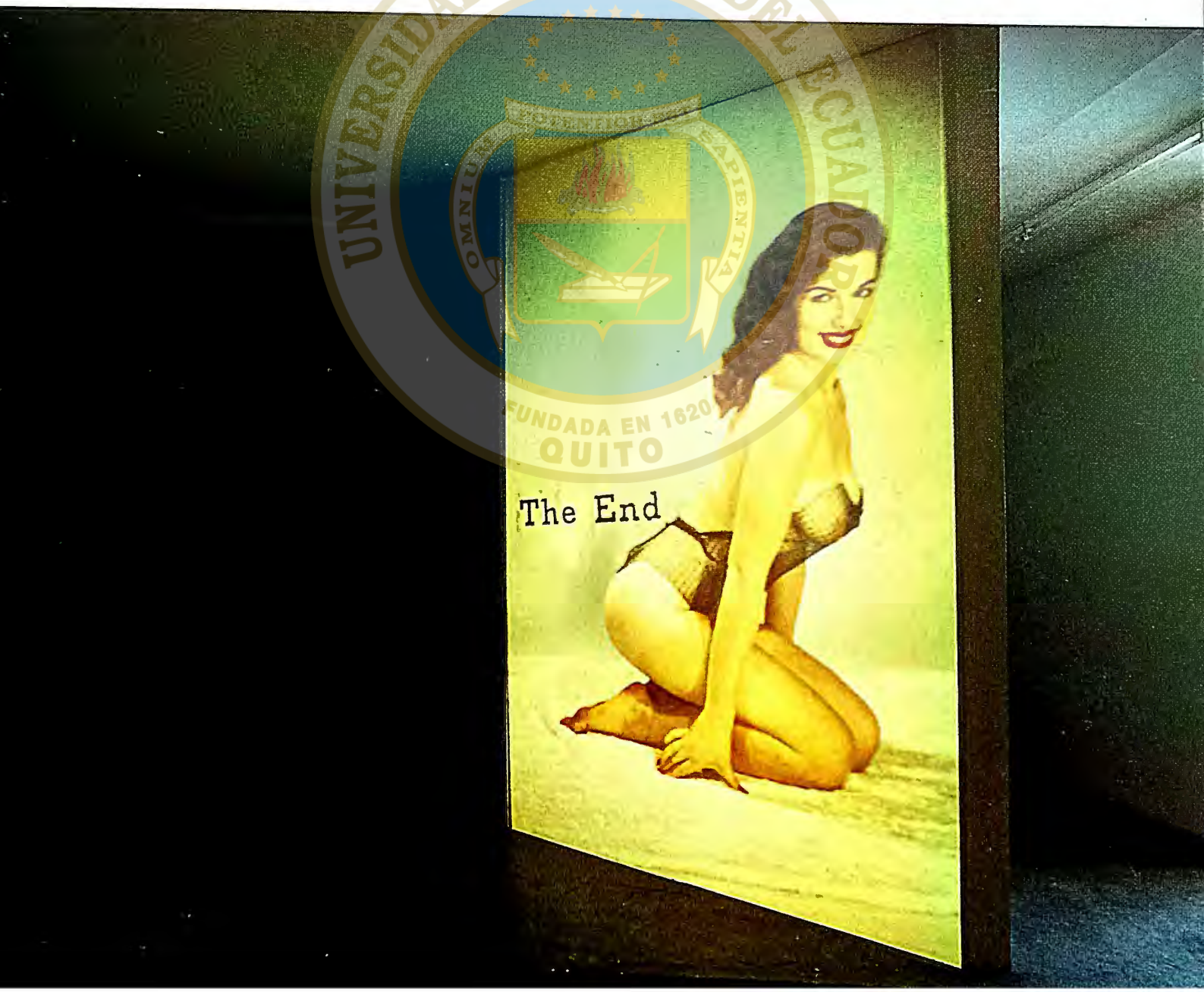
2



3



4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Andreas Gursky

1955 born in Leipzig, lives and works in Düsseldorf, Germany

Andreas Gursky es un fotógrafo de la era de la globalización: desde mediados de la década de 1980, sus temas consisten en puertos y aeropuertos, interiores de bolsas de valores e industrias de los «actores globales», así como fetiches comerciales fabricados por las marcas internacionales de la moda. Su producción se limita a unas diez fotografías al año. Gursky se dedica a realizar imágenes únicas que pueden combinarse en series de trabajos que giran alrededor de un mismo tema. Sus fotografías parecen plantear la cuestión del papel del individuo en las redes económicas y culturales del mundo. A menudo, los seres humanos se muestran en el estado gregario de la masa o como abstracciones ornamentales: en fiestas *rave*, conciertos de rock o combates de boxeo. Las fotos de Gursky también parecen querer llamar la atención sobre la propia cámara, que aún es capaz de captar al individuo, mientras que el ojo parece haber fracasado en el intento. En 1984, al hacer una fotografía de los Alpes austríacos no se dio cuenta de la presencia de unos escaladores, que sólo aparecieron en la copia definitiva. En el catálogo de su retrospectiva realizada en el Museum of Modern Art de Nueva York, la gran variedad de primeros planos de rostros y gestos se fusionan en lo que, de lejos, parece una masa homogénea. Desde la década de 1990, Gursky ha realizado obras de gran formato utilizando el sistema digital y aprovechando todos los medios técnicos a su alcance. Como resultado, sus fotos compiten deliberadamente con las imágenes a gran escala de la cultura cotidiana así como con los formatos monumentales del arte elevado. Al mismo tiempo, amplían el espectro de las modalidades de contemplación, desde el primer plano hasta las lecturas extremadamente detalladas o el análisis puramente estructural.

Andreas Gursky è un fotografo dell'era della globalizzazione: dalla fine degli anni '80 i suoi soggetti hanno incluso porti e aeroporti, interni di sale borsa e hall di stabilimenti industriali, come vetrine di feticci commerciali prodotti dai grandi marchi del mondo della moda. La sua produzione si limita a una decina di dipinti all'anno. Gursky si concentra su singole immagini che possono essere raggruppate in serie accomunate da un'unica tematica. Le sue fotografie sembrano sollevare la questione del ruolo dell'individuo all'interno delle reti economiche e culturali mondiali. Gli esseri umani sono spesso rappresentati allo stato gregario della massa o come figure decorative astratte, durante feste, concerti o incontri di boxe. Le sue fotografie sembrano voler indirizzare l'attenzione anche sulla stessa macchina fotografica, che ancora riesce a cogliere l'individuo, mentre l'occhio nudo ne è diventato da tempo incapace. Nel 1984, quando Gursky ha scattato una fotografia del passo di Klausen, non era consapevole della presenza di un gruppo di escursionisti, di cui si è accorto solo in fase di stampa. Nel catalogo di una retrospettiva allestita al Museum of Modern Art di New York, gli ingrandimenti di alcuni dettagli sottolineano la varietà dei volti e dei gesti che solo la distanza fondeva in una massa omogenea. Dagli anni '90, Gursky ha cominciato a realizzare opere di grande formato utilizzando procedimenti digitali e avvantaggiandosi di tutti gli strumenti tecnologici disponibili. Le sue fotografie sembrano voler competere tanto con le gigantesche immagini della cultura quotidiana, quanto con l'arte monumentale. La contemplazione della realtà può così assumere forme diverse, che vanno da una lettura ravvicinata e dettagliata a un'analisi puramente strutturale.

Andreas Gursky é um fotógrafo da era da globalização: desde meados dos anos 80 que os seus temas incluem portos e aeroportos, interiores de mercados de valores e soalhos de fábrica de *global players*, assim como montras de objectos *fétiche* produzidos por grandes marcas da moda. A extensão da sua produção está limitada a dez fotografias por ano. Gursky concentra-se nas imagens individuais que podem ser combinadas em grupos de trabalhos relacionados por temas. As suas fotografias parecem levantar a questão do papel do indivíduo numa integração cultural e económica mundial. Ele ilustra frequentemente seres humanos como uma massa sob a forma de abstracções ornamentais: em *raves*, concertos de *rock* e desafios de boxe. As fotografias de Gursky parecem também querer chamar a atenção para a própria máquina fotográfica, que consegue captar o individual, enquanto o olho nu há muito que não consegue. Em 1984, quando Gursky tirou uma fotografia de Klausen Pass (Alpes austríacos) não reparou num grupo de caminhantes, que só surgiram na última impressão. No catálogo da sua retrospectiva no New York Museum of Modern Art, a grande variedade de grandes planos de faces e gestos funde-se numa massa homogénea quando observado à distância. Desde os anos 90 que Gursky cria trabalhos em grande formato usando a tecnologia digital e usufruindo de todos os aspectos técnicos disponíveis deste meio. Como resultado, as suas fotografias parecem estar em competição deliberada com as imagens em grande formato da cultura quotidiana assim como os formatos gigantescos da arte monumental. Elas estendem ao mesmo tempo o espectro do modo como as coisas são vistas – desde o grande plano muito pormenorizado até à análise puramente estrutural.

B. H.



SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *Currents 27*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee (WI), USA; *Fotografien 1984–1998*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany; *Fotografien 1984 bis heute*, Kunsthalle Düsseldorf, Germany; *Das Versprechen der Fotografie Die Sammlung der DG Bank*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan **1999** Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands **2000** *Architecture Hot and Cold*, The Museum of Modern Art, New York **2001** Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1998 *Andreas Gursky: Fotografien 1984–1998*, Kunstmuseum Wolfsburg, *Andreas Gursky: Fotografien 1984 bis heute*, Kunsthalle Düsseldorf **2001** *Andreas Gursky*, Museum of Modern Art, New York (NY)

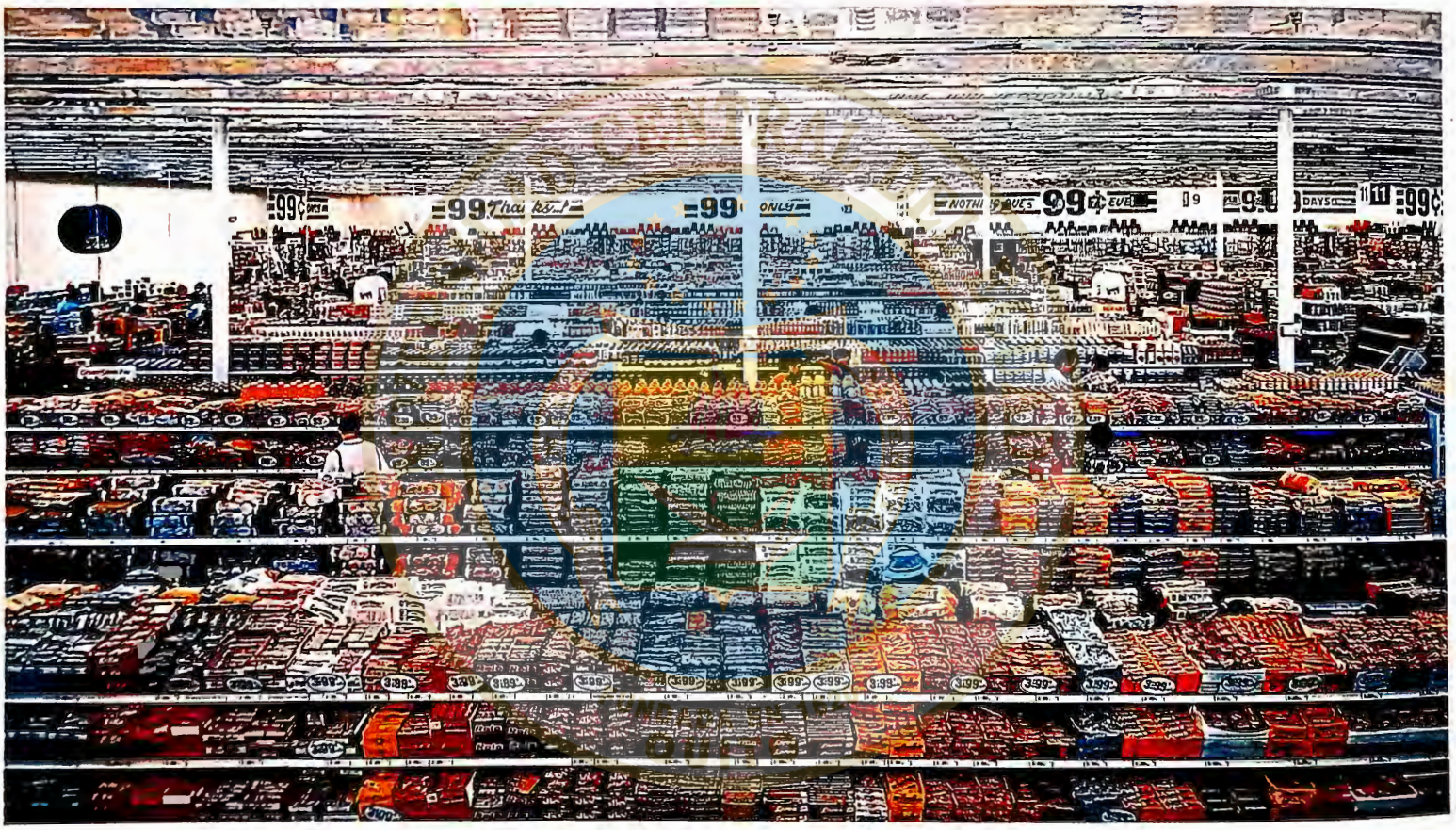

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

1 **EM Arena, Amsterdam I**, 2000, c-print, 275 x 205 cm
2 **99 cent**, 1999, c-print, 207 x 337 cm
3 **Chicago Board of Trade II**, 1999, c-print, 207 x 337 cm

«Se mi rivolgo al passato posso osservare che il mio desiderio di creare astrazioni è diventato col passar del tempo sempre più radicale. Invece di descrivere la realtà, l'arte dovrebbe osservare quello che si cela dietro le cose.»

«Em retrospectiva, posso ver que o meu desejo de criar abstracções se tornou cada vez mais radical. A arte não deve elaborar um relatório sobre a realidade, deve olhar para o que está por trás de alguma coisa.»

«Retrospectivamente, veo que mi deseo de crear abstracciones es cada vez más radical. El arte no debería reflejar la realidad, sino fijarse en lo que hay detrás de las cosas.»



2



3

Thomas Hirschhorn

1957 born in Berne, Switzerland, lives and works in Paris, France

Las obras de Thomas Hirschhorn son épicas y detalladas. Dan preponderancia a los materiales reciclables como el cartón, la cinta adhesiva y la hoja de aluminio, con los que imita y parodia temas que entrelaza con cordones umbilicales. Sus obras podrían considerarse pequeñas cosmologías, donde todo lo que se exhibe está conectado al resto. El carácter bruto e improvisado de la obra de Hirschhorn se intensifica mediante formas autoritarias de presentación: el monumento histórico o la naturaleza didáctica de la exposición de museo donde se mezclan el texto y la imagen. Los entornos de Hirschhorn son como archivos que pueden ser leídos y a la vez interpretados, e intervienen en la esfera pública. *Deleuze Monument*, 2000, era un tributo al filósofo Gilles Deleuze en forma de escultura pública que Hirschhorn realizó en un suburbio de París con la ayuda de los jóvenes del barrio. El monumento creaba un espacio escultórico no puramente plástico ya que también incluía un seminario sobre el pensamiento de Deleuze, una conversación en la que también participaba el público. Sus proyectos encarnan una interfaz entre el realismo y la utopía. Son zonas intermedias que habitan en una superficie de percepciones sensoriales ofrecidas por la vida cotidiana y en el ámbito de los movimientos macropolíticos. Si, por el simple hecho de sus dimensiones, las grandes obras de Hirschhorn demuestran una ambición por recrear el mundo, sus formas inferiores y efímeras demuestran metafóricamente la fragilidad de la posición con la que su crítica desafía a las estructuras de poder. En su arte, Hirschhorn utiliza lo que denomina trucos fáciles y cosas idiotas para socavar el poder con ironía.

Le opere di Thomas Hirschhorn sono epiche e dettagliate. Hirschhorn privilegia materiali usa e getta come cartone, nastro adesivo e fogli d'alluminio, con i quali realizza riproduzioni umoristiche di determinati soggetti e crea cordoni ombelicali per collegarli. I suoi lavori potrebbero essere definiti come piccole cosmologie, nelle quali i diversi elementi sono tutti connessi gli uni con gli altri. Il carattere semplice e improvvisato del suo lavoro è sottolineato dal contrasto caricaturale con forme di presentazione autoritarie: sia che si tratti di un monumento storico o del carattere didattico dell'esposizione di un museo, in cui si mescolano testo e immagine. Le installazioni di Hirschhorn sono simili a degli archivi, pensati sia per essere letti che per essere vissuti e interagiscono con la sfera pubblica. *Deleuze Monument*, 2000, è una scultura pubblica in omaggio al filosofo Gilles Deleuze, realizzata dall'artista in un quartiere della periferia di Parigi, collaborando con la gioventù locale. Il monumento determinava uno spazio scultoreo che non era semplicemente plastico e comprendeva un seminario sul pensiero di Deleuze, una conversazione destinata a coinvolgere anche gli abitanti della zona. I progetti di Hirschhorn costituiscono un'interfaccia tra realismo e utopia. Sono zone intermedie situate in un'estensione delle percezioni sensoriali offerte dalla vita di tutti i giorni e nella sfera dei movimenti macro politici. Se, per le loro dimensioni, le grandi opere di Hirschhorn tradiscono l'ambizione di voler ricreare il mondo, le forme e i materiali utilizzati, poveri ed effimeri, mostrano la fragilità della posizione da cui l'artista sfida criticamente le espressioni del potere. Nelle sue opere, Hirschhorn si serve di quelli che egli stesso definisce mezzi facili e sciocchi, per indebolire il potere con l'umorismo.

Os trabalhos de Thomas Hirschhorn são épicos e pormenorizados. Ele favorece materiais descartáveis tais como o cartão, fita adesiva e folha de alumínio, com os quais imita e parodia temas e cria cordões umbilicais entre eles. Os seus trabalhos podem ser chamados pequenas cosmologias, onde tudo é apresentado como estando ligado a tudo o resto. O carácter cru e improvisado do trabalho de Hirschhorn é sublinhado por uma ressonância caricaturada de formas autoritárias de apresentação; o monumento histórico ou a didáctica da apresentação de museu onde o texto e a imagem se misturam. Os ambientes de Hirschhorn são como arquivos – concebidos para serem lidos e experimentados – e intervêm no espaço público. *Deleuze Monument*, 2000, era um tributo ao filosofo Gilles Deleuze na forma de uma escultura pública, que Hirschhorn realizou num subúrbio de Paris em colaboração com os jovens locais. O monumento criava um espaço escultural que não era apenas plástico. Consistia também um seminário sobre o pensamento de Deleuze, uma conversa com o público local. O projectos de Hirschhorn incarnam um *Interface* entre o realismo e a utopia. São interzonas que se baseiam numa extensão de percepções sensórias oferecidas pela vida quotidiana, e no reino dos movimentos macro-políticos. Se pela sua escala os grandes trabalhos de Hirschhorn demonstram uma ambição para recriar o mundo, as suas formas e materiais inferiores e efémeros mostram por metáforas a fragilidade da posição da qual ele desafia criticamente as formações de poder. Na sua arte, Hirschhorn usa aquilo a que ele próprio chama truques baratos e coisas estúpidas para minar o poder com humor.

L. B. L.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *Premises*, Guggenheim Museum, New York (NY), USA **1999** *World Corners*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, France; *Unfinished History*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA; *Mirror's Edge*, Bild Museet, Umeå, Sweden **2000** *World Airport*, The Renaissance Society, Chicago (IL), USA; *Protest & Survive*, Whitechapel Art Gallery, London, UK **2001** *Archaeology of Engagement*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, Spain; *Vivre sa vie*, The Tramway, Glasgow, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 Künstlerhaus Bethanien, Berlin **1996** Kunstmuseum Luzern, Lucerne **1998** *Ein Kunstwerk, ein Problem*, Portikus, Frankfurt am Main **2000** *Jumbo Spoons and Big Cake*, The Art Institute of Chicago




Lufthansa
Pakistan
PIA

1 **Flugplatz Welt,** 1999, installation view, Arsenale, *48. Biennale di Venezia,* Venice
2 **Jumbo Spoons,** 2000, installation view, The Art Institute, Chicago (IL)
3 **Skulptur-Sortier-Station,** 1997, installation view, *Skulptur. Projekte,* Münster

«La mia non è un'arte politica, ma un'arte fatta in modo politico.»

«Eu não faço arte política, faço arte politicamente.»

«No hago arte político, hago arte políticamente.»



2



Damien Hirst

1965 born in Bristol, lives and works in Devon, UK

Damien Hirst es a la vez un *showman*, un empresario, un especialista de la autopromoción y un artista. Sus exposiciones son grandes espectáculos sofisticados más propios de un museo de ciencia o un parque temático que de una galería. En un espectáculo del año 2000 llamado *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* presentó un conjunto de 31 esculturas, instalaciones y piezas murales. Espectaculares e irónicas, tratan los difíciles temas de la vida y la muerte, la enfermedad y la ciencia, el caos y el orden, como ya presagiaba su controvertida exposición de 1991 en la que presentó a un tiburón muerto en un acuario lleno de formol. Sus cajas industriales de acero y vidrio, un híbrido entre el cubo minimalista y la vitrina forense, se han convertido en su sello de marca. La enormidad de escala y la ambición de las obras de Hirst se refleja en trabajos como *Hymn*, 2000, un torso humano de bronce pintado, de seis metros de alto, cuya piel parcialmente retirada revela sus órganos internos, una versión exagerada de un modelo de anatomía educativo. Los inmensos y brillantes botiquines con hileras de pastillas multicolores minuciosamente espaciadas expresan la infinita variedad de la enfermedad así como los intentos del hombre por controlarla (a través de la medicina). Una escultura con el mismo largo título que el espectáculo, en la que docenas de pelotas de ping-pong se agitan en el aire mediante dos ventiladores situados en las vitrinas, es una divertida reflexión sobre el caos y la repetición de la vida. El existencialismo de Hirst se dirige a la gente corriente y se expresa con un humor de colegial y un sentido surrealista del absurdo.

La biografia di Damien Hirst somiglia a quella di un uomo di spettacolo, un imprenditore o uno specialista dell'autopromozione, più che a quello di un artista. Le sue mostre sono spettacoli elaborati e sofisticati, adatti a un museo scientifico o a un parco a tema più che a una galleria d'arte. Nel 2000, in un'esposizione intitolata *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings*, ha proposto un insieme di 31 sculture, installazioni e opere murali. Grandiose e ironiche allo stesso tempo, esse affrontavano temi estremamente scomodi, quali la vita e la morte, la malattia e la scienza, il caos e l'ordine, come era già accaduto nel 1991, quando Hirst fece scandalo esponendo uno squalo morto conservato in un acquario pieno di formaldeide. I suoi contenitori in vetro e acciaio, prodotti industrialmente, in cui si fondono il cubo minimalista e la vetrina di un criminologo, sono diventati il suo «marchio di fabbrica». Il carattere monumentale e ambizioso delle realizzazioni di Hirst è testimoniato da opere come *Hymn*, 2000, una versione iperbolica di un modello anatomico didattico, un busto umano in bronzo dipinto, alto sei metri e privo in alcuni punti della pelle, in modo da rivelare gli organi interni. Immensi e scintillanti armadietti per medicinali, contenenti file di pillole multicolori, distanziate in modo regolare, esprimono l'infinita varietà del mondo della malattia e il tentativo dell'uomo di controllarlo (attraverso la medicina). Una scultura con lo stesso lunghissimo titolo che dà il nome all'esposizione e in cui dozzine di palline da ping-pong danzano in una vetrina, sospese in aria da due ventilatori, costituisce invece una meditazione divertita sul caos e sulla ripetitività della vita. L'esistenzialismo di Hirst si rivolge a tutti e si esprime attraverso un umorismo goliardico e un surrealistico senso dell'assurdo.

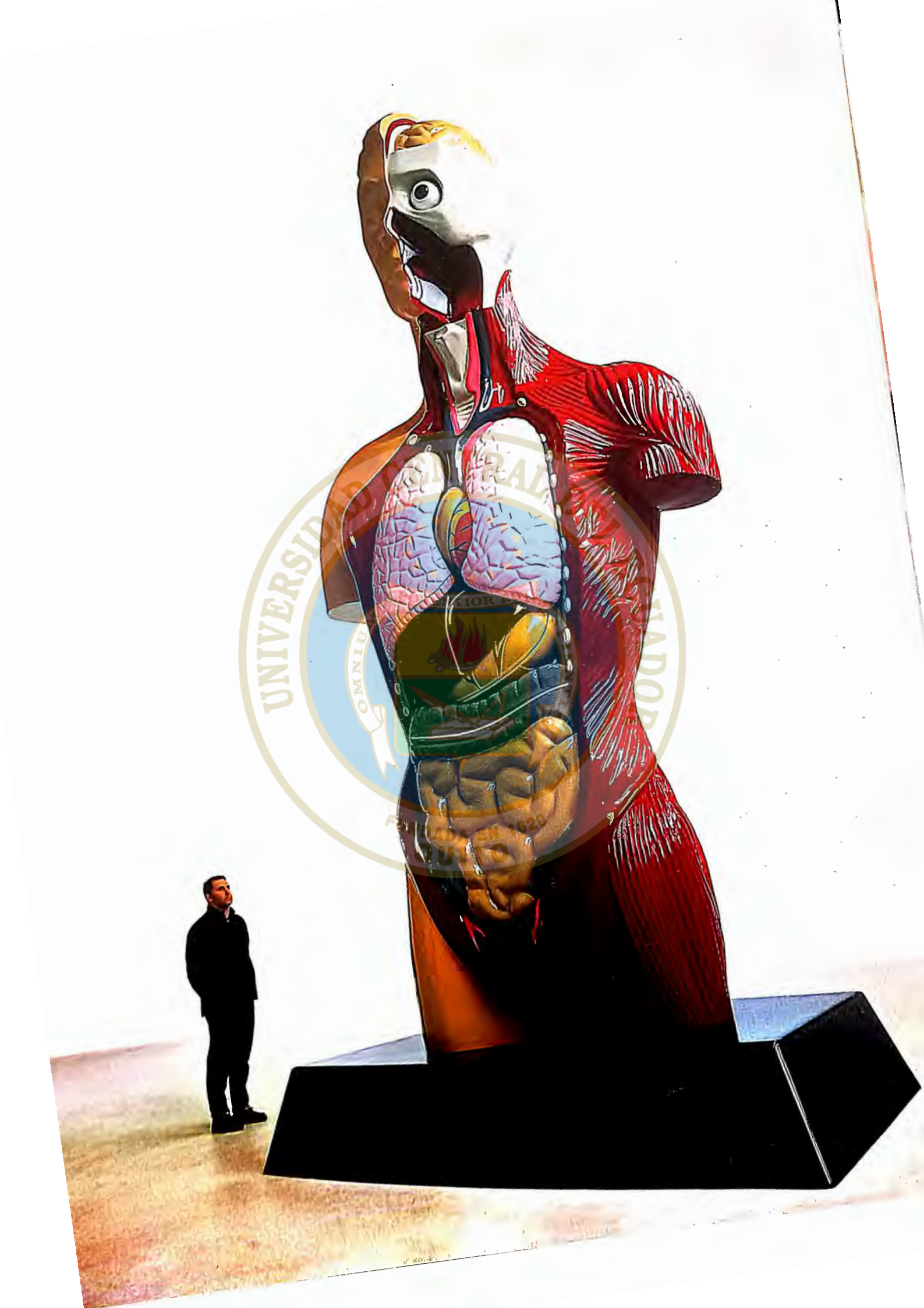
O perfil de Damien Hirst é o de apresentador, empresário e autopromotor como artista. As suas exposições são elaborados espectáculos em grande escala mais familiares a um museu de ciência ou a um parque temático do que a uma galeria. Em 2000, uma exposição intitulada *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings*, apresentava um conjunto de 31 esculturas, instalações e trabalhos murais. Ora grandioso ora irónico, refere-se aos pesados temas da vida e morte, doença e ciência, caos e ordem, como anteriormente visto em 1991 com a sua escandalosa preservação de um tubarão morto num aquário cheio de formol. A assinatura de Hirst são caixas industriais de aço e vidro, combinações do cubo minimalista e a vitrina forense. A enormidade de escala e a ambição de produção características do trabalho de Hirst estão patentes em trabalhos como *Hymm* 2000, um torso humano em bronze pintado com seis metros de altura, cuja pele está parcialmente retirada para revelar os seus órgãos internos – uma versão exagerada de um modelo didáctico de anatomia. Enormes armários de farmácia cheios de filas de comprimidos coloridos expressam a infinita variedade de doenças que afectam o mundo, assim como as tentativas do homem para as dominar (através da medicina). Uma escultura como o mesmo longo título que a exposição, na qual dezenas de bolas de pingue-pongue saltitam em duas vitrines, mantidas em movimento através do fluxo de ar produzido por dois ventiladores, é uma meditação alegre sobre o caos e repetição da vida. O existencialismo de Hirst é dirigido a todo o mundo, exprimindo-se através do sentido de humor de um estudante e um surrealista sentido do absurdo.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *The Beautiful Afterlife*, Bruno Bischofberger, Zurich, Switzerland **1998** *Damien Hirst*, Southampton City Art Gallery, Southampton, UK **1999** *Pharmacy*, Tate Gallery, London, UK **2000** *Sadler's Wells*, London, UK; *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings*, Gagosian Gallery, New York (NY), USA; *Hyper Mental*, Kunsthaus Zürich, Zurich, Switzerland; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany; *Ant Noises*, Saatchi Gallery, London, UK **2001** *Double Vision*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany; *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA; Century City, Tate Modern, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Some Went Mad, Some Ran Away*, Serpentine Gallery, London **1997** *Want to Spend the Rest of My Life Everywhere with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, London **2000** *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings*, Gagosian Gallery, New York (NY)

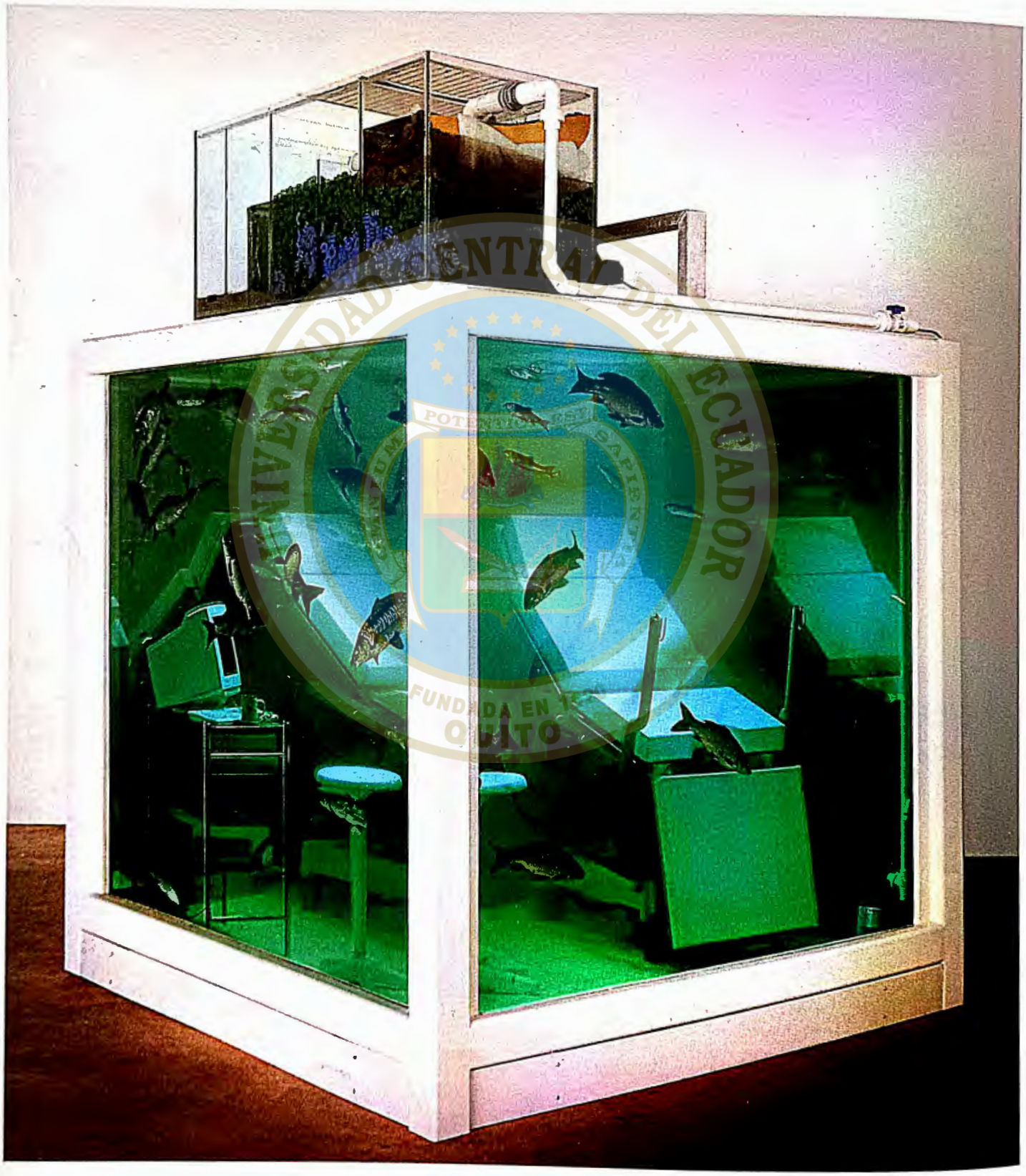


1 **Hymn,** 2000, painted bronze, 610 x 274 x 122 cm
2 **Lost Love,** 2000, vitrine with African river fish, 366 x 213 x 213 cm
3 **Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmacist,** 2000, vitrine, portrait, objects, 244 x 274 x 305 cm
4 **Adam & Eve (Banished from the Garden),** 2000, steel and glass vitrine, 221 x 427 x 122 cm

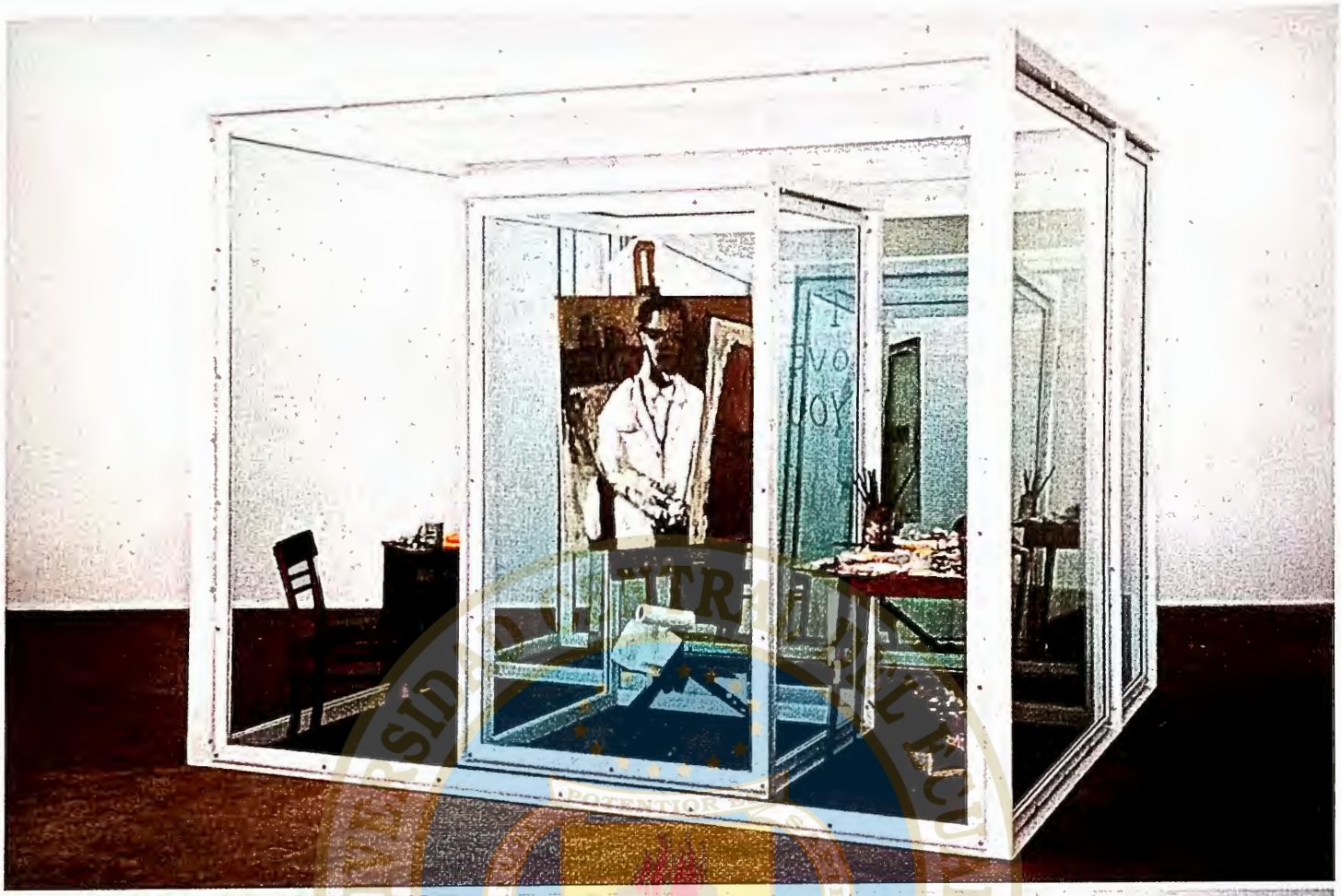
«Tutto si riduce al desiderio di continuare a vivere.
L'arte riflette questo desiderio.»

«Tudo se resume ao desejo de viver para sempre.
É disto que a arte trata.»

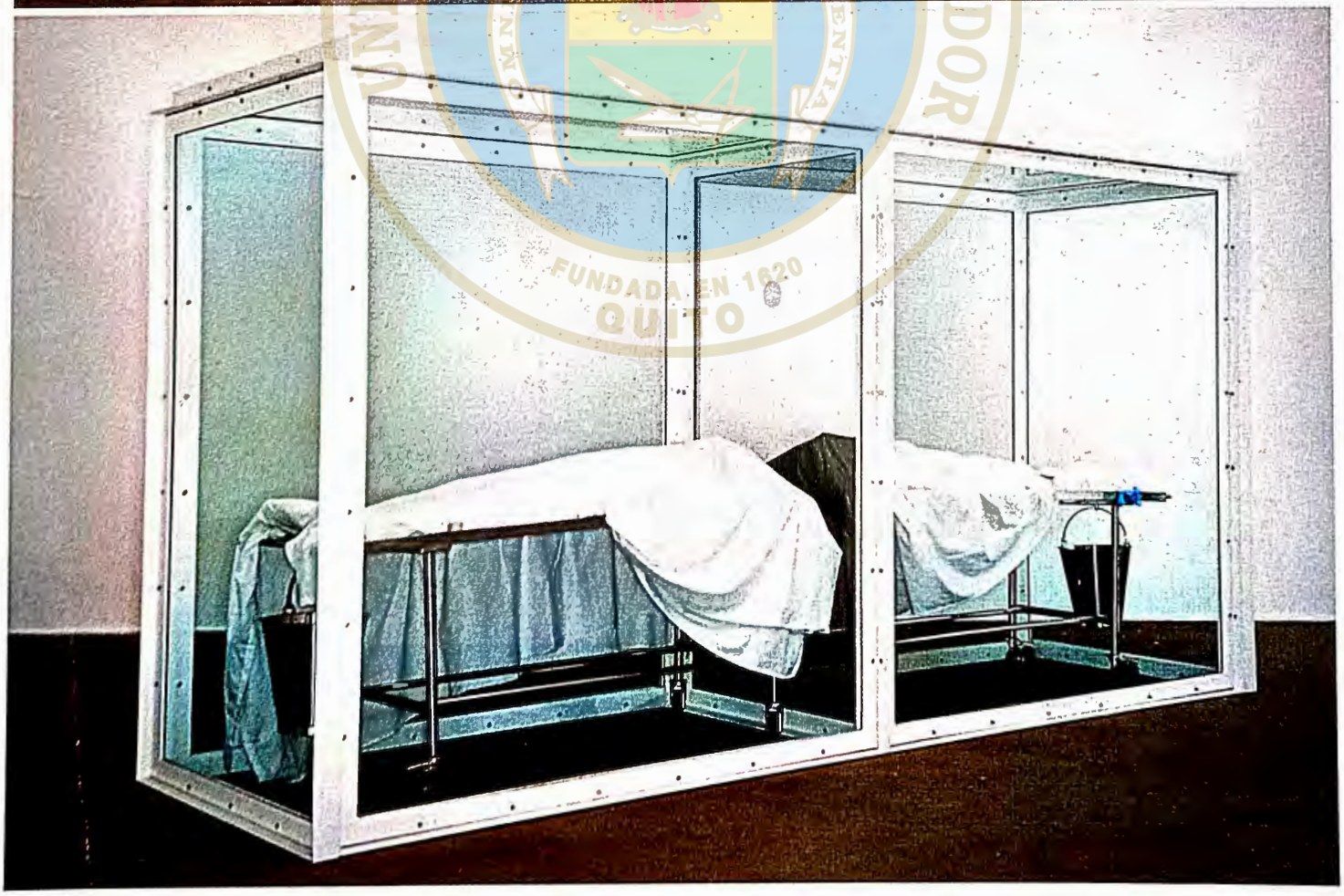
«Todo se reduce al deseo de vivir eternamente. En arte, se trata de eso.»



2



3



4

Carsten Höller

1961 born in Brussels, Belgium, lives and works in Stockholm, Sweden

Carsten Höller crea una afortunada combinación de arte y ciencia. Su intención es extender las fronteras de la percepción humana o, para ser más precisos, manipularla y liberarse de sus parámetros más primitivos en su búsqueda de sensaciones psicológicas. Si queremos ampliar nuestros horizontes perceptivos, hemos de abandonar nuestros hábitos y certidumbres. Desde 1999, el Daimler blanco de Höller se desplaza a toda velocidad por el mercado del arte y las calles ordinarias, cubierto de pegatinas en varias lenguas que anuncian *El laboratorio de la duda*. Contradiciendo la afirmación de Adorno de que el arte adquiere significado en proporción a su carencia de función, Höller es un prestador de servicios. Produce efectos positivos. Sus objetos funcionan como nuestro propio cuerpo. Dan respuesta a nuestras preguntas, como «¿Quién soy? ¿Adónde voy? ¿Qué puedo pensar?» Centrándose en las sensaciones fisiológicas y ofreciendo experiencias físicas, rompe las barreras entre el arte y el comportamiento que tienden a trivializar el hecho artístico y privarlo de significado y relevancia. En *Instrumente aus dem Kiruna Psycholabor* (Instrumentos del psicolaboratorio de Kiruna), 2001, trivializa el arte utilizando luces intermitentes para demostrar la sincronización de la actividad cerebral y los fenómenos visuales experimentados con los ojos cerrados, detrás de la retina y bajo los párpados. En *Light Wall*, 2000, 1.920 bombillas emitían luz y calor, encendiéndose rítmicamente a una frecuencia de 7,8 hercios. Incluso con los ojos cerrados, el espectador no puede huir de la luz, que crea un negativo multicolor. El cerebro se compara a un sistema eléctrico, que sincroniza los impulsos externos. El espacio de exposición es una máquina cuya tarea es sincronizarse con los visitantes y ofrecerles una experiencia compartida.

Carsten Höller ha dato vita a una felice combinazione di arte e scienza. L'artista tenta di estendere i confini della percezione umana e, più precisamente, di manipolarla, liberandola dai parametri più primitivi che determinano la ricerca di sensazioni psicologiche. Se vogliamo ampliare il nostro orizzonte percettivo, dobbiamo abbandonare le nostre abitudini e le nostre certezze. Fin dal 1999, la Daimler bianca di Höller ha sfrecciato nel mercato dell'arte e lungo le strade comuni, coperta di adesivi in varie lingue che pubblicizzavano il *Laboratory of Doubt*. Contraddicendo l'affermazione di Adorno secondo la quale l'arte acquista significato in modo proporzionale alla sua mancanza di funzionalità, Höller svolge funzioni precise, che producono effetti positivi. I suoi oggetti artistici funzionano come il corpo umano. Rispondono alle nostre domande: «Chi sono? Dove sto andando? Cosa posso pensare?» Dirigendo l'attenzione verso le sensazioni fisiologiche e trasmettendo esperienze fisiche, l'artista rompe le barriere tra arte e azione che rendono l'arte triviale e la sottraggono agli effetti di una pratica concreta. Nel 2001, in *Instrumente aus dem Kiruna Psycholabor* (Strumenti dello psicolaboratorio Kiruna), Höller ha tentato di riprodurre la sincronia dell'attività cerebrale utilizzando una serie di luci lampeggianti che fanno apparire sulla retina, dietro le palpebre abbassate, dei fenomeni visivi. In *Light Wall*, 2000, 1920 lampadine emettono luce e calore, lampeggiando ritmicamente a una frequenza di 7.8 Hertz. Anche con gli occhi chiusi, lo spettatore non può evitare di percepire gli stimoli luminosi, che danno vita a un negativo multicolore. Il cervello è paragonato a un sistema elettrico che sincronizza impulsi esterni. Lo spazio espositivo è una macchina il cui compito consiste nel sincronizzarsi con lo spettatore e condividere con lui un'esperienza.

Carsten Höller cria uma feliz combinação entre a arte e a ciência, estendo as fronteiras da percepção humana, ou para ser mais preciso, manipulá-la e libertá-la dos seus parâmetros mais primitivos na sua busca por sensações psicológicas. Se quisermos alargar os nossos horizontes perceptuais, temos que abandonar os nossos hábitos e certezas. Desde 1999 que o *Daimler* branco de Höller circula pelo mercado da arte e pelas ruas, coberto de autocolantes anunciando *The Laboratory of Doubt* em várias línguas. Contradizendo a afirmação de Adorno de que a arte adquire significado proporcionalmente à sua falta de função, Höller apresenta um serviço. Ele produz efeitos positivos. Os seus objectos de arte funcionam o corpo humano. Eles dão-nos respostas às nossas perguntas, como «Quem sou eu!? Para onde vou!? O que posso pensar!?» Ao concentrar-se na sensação psicológica e fornecendo experiências físicas, ele derruba as barreiras entre a arte e o comportamento que tende a trivializar a arte e lhe rouba o significado e relevância. Em 2001, em *Instrumente aus dem Kiruna Psycholabor* (Instrumentos do Psicolaboratório de Kiruna), Höller usa luzes trémulas para mostrar a sincronização da actividade cerebral e o fenómeno visual experimentado pelo olho fechado, por trás da retina e sob a pálpebra. Em *Light Wall*, 2000, 1920 lâmpadas emitem luz e calor, piscando ritmicamente a uma frequência de 7,8 hertz. Mesmo com os olhos fechados, o espectador não pode escapar à luz, que cria um negativo multicolor. O cérebro é comparado a um sistema eléctrico que sincroniza os impulsos externos. O espaço da exposição é uma máquina cuja tarefa é a de se sincronizar a si própria com os visitantes e fornecer-lhes uma experiência partilhada. F.F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 documenta X (with Rosemarie Trockel), Kassel, Germany **2000** *Liukuratoja – Slides, Tuotanto – Production*, Kiasma, Studio K, Helsinki, Finland; *Synchro System*, Fondazione Prada, Milan, Italy; *Over the Edges*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Belgium; *An Active Life*, The Contemporary Arts Center, Cincinnati (OH), USA; *In Between* (with Rosemarie Trockel), EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** *Instrumente aus dem Kiruna Psycholabor*, Schipper & Krome, Berlin, Germany; *Yokohama Triennale*, Yokohama, Japan **2002** *Light Corner*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 *Neue Welt*, Museum für Gegenwartskunst Basel, Basle **2000** *Registro*, Fondazione Prada, Milan; Daniel Birnbaum/Patrik Nyberg (eds.), *Tuotanto/Production*, Helsinki **2001** Hans Ulrich Obrist/Barbara Vanderlinden (eds.), *Laboratorium*, Cologne


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Light Wall,** 2000, Installation view, Fondazione Prada, Milan
2 **Valerio I,** 1998, Installation view, Kunst-Werke, Berlin
3 **Frisbeehaus,** 2000, Installation view, *HausSchau – Das Haus in der Kunst,* Deichtorhallen, Hamburg
4 **Ballhaus** (detail), 1999, Installation view, *Sanatorium,* Kunst-Werke, Berlin
5 **Upside Down Mushroom Room,** 2000, Installation view, Fondazione Prada, Milan

«Il dubbio è bello.»

«A dúvida é bela.»

«La duda es bella.»

2





3



4



5

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Gary Hume

1962 born in Kent, lives and works in London, UK

Gary Hume se dio a conocer a finales de la década de 1990 con la serie *Doors*, pinturas a escala natural de puertas giratorias de hospital. Aunque tienden a interpretarse como descripciones alegóricas del sentimiento de desesperanza que el artista sentía en aquel momento, asociado a las ideas de pérdida, muerte o angustia ante la soledad, según él son obras de arte perfectas, contrapuestas al horror de la realidad. Desde entonces se ha mantenido fiel a este principio. Las portadas de revistas pornográficas o de la prensa del corazón, los iconos populares de la moda y la música, las manos, las flores y las obras maestras de los grandes museos le proporcionan unas siluetas cuyas formas y colores reduce a la abstracción para negar cualquier asociación real con el original. Así, el Pop Art se mezcla con Rorschach, el Art Deco con Jan Vermeer y Kate Moss con el pintor renacentista Petrus Christus. Sin embargo, las pinturas se resisten a cualquier arbitrariedad y son una prueba de su interés por explorar la diferencia entre el arquetipo y la copia, el signo y el significante, una preocupación que Hume explora como un desafío al auge de la decoración, el arte kitsch y el mal diseño. Los trucos ópticos de sus pinturas se basan en un uso estético de los espacios en los que oscilan sus imágenes, entre la contemplación y la memoria («ser visto»). Las diferencias de tratamiento de las distintas partes, mates o brillantes, ponen de relieve la percepción y el efecto, mientras que cualquier rastro de su factura personal o pincelada desaparece a favor de una superficie vacía y lisa. Estos intervalos revelan la ventaja cualitativa de la pintura para mostrar los espacios vacíos, tanto si la motivación está dentro como fuera de la imagen. Sin embargo, hay algo cierto: Hume se deleita con la irritación del espectador, una delectación que no recula ante el *pathos*.

Gary Hume ha raggiunto la fama alla fine degli anni '90 con la serie di dipinti a grandezza naturale *Doors*, che ritraevano porte d'ospedale a doppio battente. Benché siano stati interpretati fondamentalmente come rappresentazioni allegoriche della disperazione provata in quel periodo dall'artista, associata alle idee di perdita, di fine, di morte e di angoscia di fronte alla solitudine, Hume considera questi dipinti opere d'arte perfette che propongono un'immagine controcorrente dell'orrore della realtà. Col passare degli anni, Hume è rimasto fedele a questo principio. Le copertine di riviste scandalistiche e pornografiche, popolari icone del mondo della moda e della musica, mani, fiori e antichi capolavori dei musei di tutto il mondo fungono da modelli per le sue immagini le cui forme e i cui colori astratti sembrano negare qualsiasi legame con il soggetto originale. Così la pop art incontra Rorschach, l'art déco trova Jan Vermeer, Kate Moss entra in un quadro del pittore rinascimentale Petrus Christus. Ciononostante, i suoi dipinti evitano qualsiasi forma di arbitrarietà e testimoniano un profondo interesse per la differenza tra archetipo e copia, segno e significato, che Hume sonda sfidando eccessi decorativi, immagini kitsch e cattivi disegni. Il virtuosismo ottico dei suoi dipinti si basa sull'utilizzazione estetica di spazi in cui le immagini sembrano muoversi tra contemplazione e memoria («Essere visto»). Le diverse sezioni sono sottoposte a trattamenti differenti, tinte brillanti, colori mat, ombreggiature, che mettono l'accento sulla percezione, sull'effetto. L'impronta personale e le pennellate spariscono a vantaggio di una superficie liscia. In questi intervalli si percepisce la qualità della sua pittura, capace di rendere visibili gli spazi vuoti, sia quelli legati a considerazioni esterne all'immagine, sia quelli ad essa inerenti. Una cosa è certa, tuttavia: Hume trova soddisfazione nell'irritare lo spettatore e non si tira indietro di fronte al pathos.

Gary Hume chamou a atenção do público no final dos anos 90 com a série *Doors* de pinturas de portas de batente duplo de hospital em escala natural. Apesar da tendência para as interpretar como sendo uma descrição alegórica do desespero que ele sentiu nessa época, associado à perda, fim, morte e medo da solidão, Hume vê-as como perfeitas obras de arte, que contrariam o horror da realidade. As capas de revistas pornográficas e de mexericos, ícones populares da moda e da música, mãos, flores e velhas obras de arte de grandes museus fornecem-lhe moldes cujas formas e cores ele torna radicalmente abstractas, negando assim qualquer relação com o original. A Arte Pop encontra Rorschach, a Arte Deco encontra Jan Vermeer, Kate Moss o pintor da Renascença Petrus Christus. No entanto, as pinturas resistem a toda a arbitrariedade e são um testemunho do seu interesse em explorar a diferença entre o original e a cópia, entre o signo e o significado; estes funcionam como uma sonda para Hume no desafio à destruição da decoração, *kitsch* e mau *design*. O truque óptico das suas imagens baseia-se no uso estético dos espaços nos quais as suas imagens se movem para a frente e para trás entre a contemplação e a memória («Ser visto»). Diferentes secções são sujeitas a uma variedade de tratamentos, desde muito brilhante até ao baço, suportando assim a percepção e o efeito, à medida que a sua assinatura e os traços de pincel desaparecem dando lugar a uma superfície suave e vazia. Os intervalos reflectem uma vantagem qualitativa da pintura ao mostrar os espaços vazios – independentemente de a motivação ser encontrada dentro ou fora da imagem. Uma coisa é certa; Hume gosta que a irritação do espectador seja total e que não diminua perante o *pathos*. G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 Bonnefanten Museum, Maastricht, The Netherlands; *The Turner Prize Exhibition*, Tate Gallery, London **1999** Whitechapel Art Gallery, London, UK; British Pavilion, *48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** Fundació "la Caixa", Barcelona, Spain; *Painting the Century*, National Portrait Gallery, London, UK; *Ant Noises*, Saatchi Gallery, London, UK; *Sincerely Yours*, Astrup Fearnley Museum, Oslo, Norway **2001** *Century City*, Tate Modern, London, UK; *Heads and Hands*, Decatur House Museum, Washington D.C., USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Gary Hume*, Institute of Contemporary Arts, London; *Gary Hume*, Kunsthalle Bern, Berne **1996** Bonnefanten Museum, Maastricht **1998** *Real/Life: New British Art*, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Tochigi **1999** *Gary Hume*, British Council, London; Matthew Collings, *This is Modern Art*, London; Richard Cork et al., *Young British Art: The Saatchi Decade*, London; *Gary Hume*, Fundació "la Caixa", Barcelona



1 **Daffodils,** 2000, enamel paint on aluminium panel, 250 x 200 cm
2 **Snowman,** 2000, c-print, 158 x 122 cm
3 Installation views, *New Paintings,* Matthew Marks Gallery, New York (NY), 2001
4 **Spring Angels,** 2000, series of 8 screenprints, each 127 x 102 cm

«Voglio dipingere immagini splendide, perfette e quindi piene di tristeza.»

«Eu quero pintar algo que seja esplêndido, algo que seja perfeito, que por isso esteja cheio de tristeza.»

«Quiero pintar algo que sea precioso, perfecto y, por lo tanto, lleno de tristeza.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Gary Hume



4

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mike Kelley

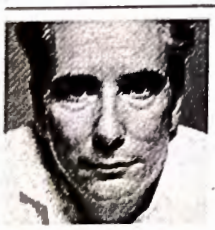
1954 born in Detroit (MI), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Mike Kelley, que trabaja como artista, performer y músico desde hace treinta años, es uno de los representantes más conocidos del posconceptualismo californiano. Profundamente influido por las convulsiones políticas de principios de la década de 1970 y los cambios artísticos que impuso una nueva generación de artistas en EEUU y Europa, la escena de la performance de Los Ángeles fue uno de sus primeros campos de experimentación. A Kelley le interesa el inconsciente, el lado oscuro de la sociedad americana y la parte de la naturaleza humana que ha reprimido el mundo moderno. Su obra es una síntesis de temas punk, elementos *trash*, cómics y cultura popular y adolescente. En sus numerosos happenings, obras de teatro, vídeos e instalaciones, Kelley presenta un mundo surrealista repleto de extrañas criaturas y motivos que rompen tabúes. Sus opulentas instalaciones están llenas de referencias culturales, en las que el artista escenifica experimentos absurdos utilizando el arsenal de la subcultura y el *horror vacui* cotidiano —el temor al espacio vacío— para crear un arte de «exorcismo cultural». Kelley ha trabajado en muchas ocasiones con otros artistas, el más importante de los cuales es Paul McCarthy. En sus performances compartidas, ambos artistas aluden una y otra vez a los rituales radicales del accionismo vienés, una estética que combinan con la iconografía americana. Las obras complejas y laberínticas de Kelley lo han convertido en uno de los principales exponentes del «arte interdisciplinario», un género que no conoce fronteras entre la alta y la baja cultura, ni entre las artes plásticas, la música y las artes escénicas.

Mike Kelley, che lavora come artista, performer e musicista da circa trent'anni, è uno dei più noti rappresentanti del post-concettualismo californiano. È stato profondamente influenzato dagli sconvolgimenti politici e dalle trasformazioni artistiche introdotte dalle nuove generazioni negli Stati Uniti e in Europa all'inizio degli anni '70 e l'emergere della *performance art* a Los Angeles gli ha offerto un importante terreno di sperimentazione. Kelley si interessa principalmente all'inconscio, ai lati oscuri della società americana e agli aspetti della natura umana che il mondo moderno tende a reprimere. La sua opera è una sintesi di tematiche punk, elementi trash, cartoni animati, aspetti dell'arte popolare e della cultura giovanile. Nei suoi numerosi happening, rappresentazioni teatrali, video e installazioni, Kelley presenta un mondo surreale pieno di creature stravaganti e di motivi destinati a rompere i tabù. Le sue opulente installazioni spaziali sono colme di riferimenti culturali, all'interno dei quali l'artista mette in scena esperimenti assurdi utilizzando la storia dell'arte, l'arsenale della sottocultura e dell'horror vacui del quotidiano, in modo da creare una sorta di arte dell'«esorcismo culturale». Kelley ha collaborato spesso con altri artisti. Tra questi figura anche Paul McCarthy. Le loro comuni performance sono piene di allusioni ai rituali rivoluzionari dell'Azionismo viennese, che i due artisti fanno interagire con un'iconografia tipicamente americana. La complessa e labirintica opera di Kelley ha fatto di lui uno degli esponenti di punta della *crossover art*, un genere che non conosce confini tra cultura alta e bassa né tra arte visiva, musica e teatro.

Mike Kelley, que trabalha como artista e músico há cerca de 30 anos, é um dos mais conhecidos representantes do Pós-conceptualismo californiano. Foi profundamente influenciado pelas convulsões políticas radicais do início dos anos 70 e as alterações artísticas criadas simultaneamente por uma geração de artistas norte-americanos e europeus. A emergente cena de *performance* de Los Angeles provou ser um importante campo de experimentação. Kelley interessa-se pelo inconsciente, pelo lado mais sombrio da sociedade americana e pelas partes da natureza humana reprimidas pelo mundo moderno. O seu trabalho é uma síntese de temas *punk*, pedaços de lixo, banda desenhada, arte popular e cultura da juventude. Nos seus numerosos *happenings*, peças de teatro, vídeos e instalações, Kelley apresenta um mundo surrealista cheio de criaturas estranhas e motivos que quebram tabus. Os seus espaços opulentos são ricos em referências culturais, nos quais também ele apresenta experiências absurdas usando o arsenal da subcultura e o terrível vazio da vida quotidiana – o medo do espaço vazio – para criar uma arte de «exorcismo cultural». Kelley esteve envolvido em muitas colaborações, tendo a mais importante incluído uma longa parceria com Paul McCarthy. As suas *performances* em conjunto estão cheias de alusões recorrentes aos rituais radicais do Accionismo Vienense, uma estética que eles entrelaçam com a iconografia americana. Os trabalhos complexos e labirínticos de Kelley tornaram-no num dos expoentes máximos da «crossover art», um género que não conhece fronteiras entre a alta e baixa cultura, nem entre a arte visual, música e formas teatrais.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *documenta X* (with Tony Oursler), Kassel, Germany **1999** *On the Sublime*, Rooseum, Center for Contemporary Art, Malmö, *Sweden; The American Century: Art and Culture 1950-2000*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **2000** *The Poetics Project: 1977-1997 (Documenta Version)*, Centre Georges Pompidou, Paris, France (with Tony Oursler), *Sublevel, Framed and Frame, Test Room*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland, *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, London, UK; *Art in the 80's*, P.S.1, Long Island City (NY), USA **2001** *Painting at the Edge of the World*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **2002** *Sonic Process*, Centre Georges Pompidou, Paris, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1992 Thomas Kellein (ed.), *Mike Kelley*, Basel/Frankfurt/London **1999** *Mike Kelley: Two Projects*, Kunstverein Braunschweig; *Mike Kelley*, London



1 **Extracurricular Activity, protective Reconstruction #1 (Domestic Scene),** (detail), 2000, installation and video, installation view, *Apocalypse,* Royal Academy of Arts, London

2 **Framed & Frame (Miniature Reproduction *China Town Wishing Well* built by Mike Kelley after Miniature Reproduction *Seven Star Cavern* built by Prof. H. K. Lu) Part 1,** 1999, mixed media, 287 x 485 x 409 cm (one of two parts)

3 **Framed & Frame (Miniature Reproduction China Town Wishing Well built by Mike Kelley after Miniature Reproduction Seven Star Cavern built by Prof. H. K. Lu) Part 2,** 1999, mixed media, 287 x 485 x 409 cm (one of two parts)

4 **Arena #10 (Dogs),** 1990, stuffed animals on afghan, 29 x 312 x 81 cm

«Credo che l'arte, per essere arte, debba essere separata dalla vita, di conseguenza mi sembra discutibile che in essa si possa vedere qualcosa di più che uno specchio.»

«Parece-me que a arte tem que estar ritualmente separada da vida para que possa ser arte, por isso considerá-la algo mais do que espelho será problemático.»

«Creo que el arte debe estar ritualmente separado de la vida para ser arte, por lo que considerarlo algo más que un espejo parece problemático.»

2

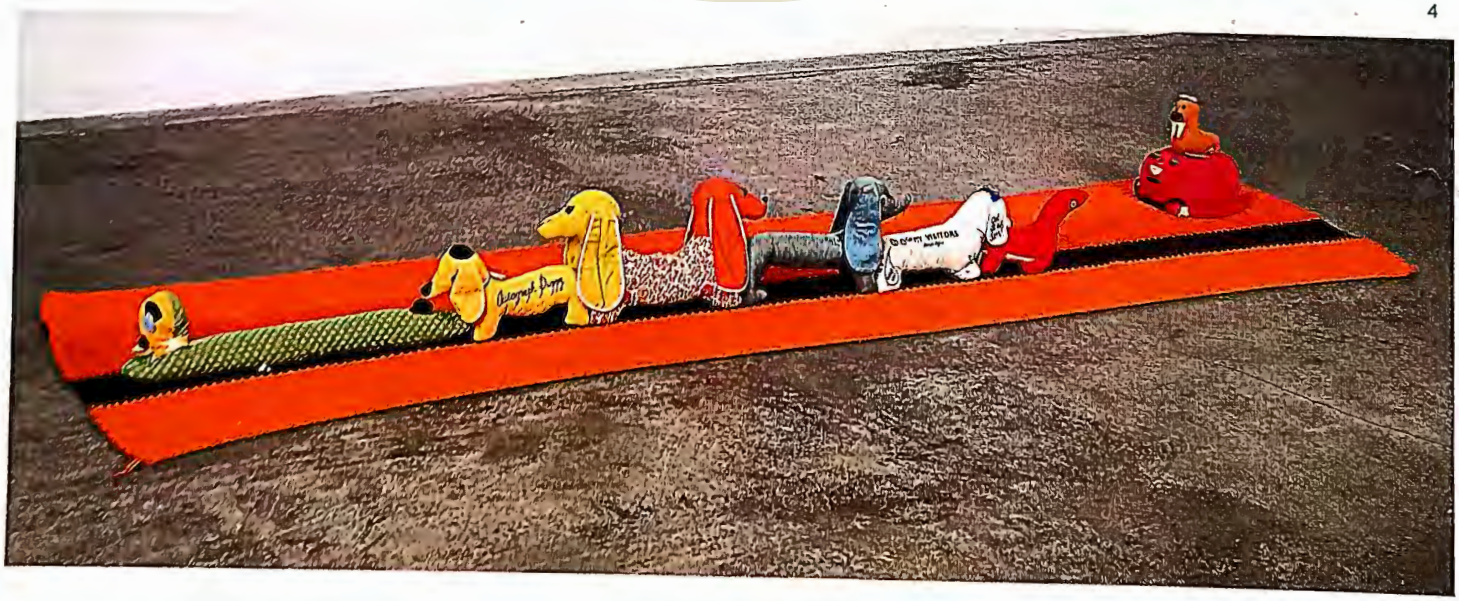


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



3

4



Rachel Khedoori

1964 born in Sydney, Australia, lives and works in Los Angeles (CA), USA

Rachel Khedoori es escultora: casi nadie trabaja las imágenes de un modo tan complejo y espacialmente expansivo como ella en sus instalaciones cinematográficas. Combina la escultura y el cine de una forma tan dinámica que el espectador y su percepción parecen estar en movimiento y reformula la disposición cinética para involucrar al observador pasivo y estático. No sólo se nos muestran los elementos concretos de la generación de imágenes —proyectores y bobinas— sino también el comportamiento del espectador cuando trata de encontrar su camino en sus escenarios espacialmente entrelazados y fragmentados, como si fueran partes de situaciones claustrofóbicas del reino de los sueños. Khedoori logra penetrar en el complicado medio del cine y su carácter ilusionista utilizando técnicas artísticas, y convierte el cine en una experiencia física. La instalación *Untitled (Blue Room)*, 1999, es una película de 35 mm que muestra la reconstrucción de una habitación de una casa de Pasadena. La proyección se dirige hacia dos espejos adyacentes situados en la pared y el suelo de la galería y desde allí se refleja distorsionada y deformada. Dudando de hacia dónde debe dirigir su atención, el espectador se ve obligado a modificar constantemente su percepción. Contempla una película: un bucle sin fin. Ve la técnica: las bobinas, el proyector. Ve el espacio de la proyección mientras que la galería está a oscuras. El espectador se ve obligado a participar en un juego extremadamente complicado, asimilando la ilusión reflejada de la película, la realidad de los aparatos y la calidad escultórica de la sala donde se desarrolla la proyección. Los diferentes niveles de este momento iridiscente que se comunican al espectador son representativos de la complejidad de las instalaciones de Khedoori.

Rachel Khedoori è una scultrice. Non è facile trovare un altro artista che riesca a creare immagini dalle forme complesse e spazialmente esuberanti come quelle delle sue installazioni video, nelle quali scultura e sequenze filmate si integrano in modo dinamico e interagiscono con lo spettatore. Lo spettatore è in movimento e lo è anche la sua percezione. Khedoori rompe la norma cinematografica che assegna allo spettatore una funzione statica e passiva. L'artista non si limita a mostrare i congegni da cui scaturisce l'immagine, ossia proiettori e bobine, ma rappresenta anche lo spettatore, che tenta di orientarsi all'interno di scenari complicati, i cui spazi labirintici e i cui giochi di specchi rimandano a situazioni claustrofobiche, nate da un universo di sogno. Khedoori affronta il mezzo cinematografico e il suo carattere illusionistico utilizzando tecniche artistiche e in questo modo fa del film un'esperienza fisica. L'installazione *Untitled (Blue Room)*, 1999, è un film in 35 mm che mostra la ricostruzione della camera dell'artista in una casa di Pasadena e occupa un'intera sala della galleria. Le immagini sono proiettate su due superfici a specchio contigue, sistemate su una delle pareti e sul pavimento della galleria, dalle quali sono riflesse e distorte. Incerti su dove concentrare la propria attenzione, gli spettatori sono costretti a cambiare continuamente prospettiva. Vedono un film: una sequenza trasmessa senza interruzioni. Ne vedono gli aspetti tecnici: le bobine, il proiettore. Vedono la stanza proiettata, mentre la sala della galleria è al buio. L'osservatore è obbligato a prendere parte a questo gioco complesso, che integra illusione cinematografica, realtà delle apparecchiature e qualità scultorea della stanza che costituisce lo scenario della proiezione. L'iridescente sovrapposizione di livelli diversi con cui lo spettatore deve confrontarsi, è rappresentativa della complessità delle installazioni di Khedoori.

Rachel Khedoori é escultora: seria difícil encontrar mais alguém capaz de criar imagens de forma tão complexa e espacialmente expansiva como ela faz nas suas instalações cinematográficas. A escultura e o cinema são combinados para o espectador de uma forma de tal modo dinâmica, que é como se estes estivessem em movimento e a sua percepção estivesse em movimento. Khedoori reformula uma repartição de papéis que conferem ao espectador um lugar estático e passivo. Não só vemos os aparelhos de criação de imagem – projectores e bobines – como também o observador, ao tentar compreender os arranjos espaciais complicados e os cenários fragmentados, como excertos de situações claustrofóbicas do reino dos sonhos. Khedoori utiliza o melo do «filme» e o seu carácter ilusionista através de técnicas artísticas, transformando assim o filme numa experiência física. A instalação *Untitled (Blue Room)*, 1999, é um filme de 35mm mostrando uma sala reconstruída de uma casa em Pasadena, que ocupa uma sala inteira da galeria. A projecção atinge duas superfícies espelhadas adjacentes colocadas na parede e chão da galeria, sendo a partir daí reflectida e distorcida. Sem saber a quê prestar atenção, o observador é constantemente forçado a alterar a sua percepção. Ele vê um filme: uma sequência interminável. Vê a técnica: as bobines, o projector. Vê a sala projectada, enquanto a sala da galeria propriamente dita se mantém na escuridão. O observador é obrigado a tomar parte neste complicado jogo, assimilando a ilusão reflectida do filme, a realidade dos aparelhos, e a qualidade escultural da sala que está na cena da projecção. Os vários níveis deste momento iridescente transmitido ao observador é representativo da complexidade das instalações de Khedoori. F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 Association of the Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Belgium **1996** *Inklusion : Exklusion*, Steirischer Herbst, Graz, Austria **1998** Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Germany **1999** David Zwirner, New York (NY), USA; *Vergiss den Ball und spiel weiter*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Germany **2000** Galerie Gisela Capitain, Cologne, Germany; Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA, Sammlung Hauser und Wirth, St Gallen, Switzerland **2001** Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 *Vergiss den Ball und spiel weiter – Das Bild des Kindes in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg **2000** Kunsthalle Basel, Basle; *Flight Patterns*, Museum of Contemporary Art Los Angeles, (CA) **2001** Kunstverein Braunschweig

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

1 **Untitled (Pink Room #5),** 2001, Ilfochrome print, 71 x 53 cm
2 **Untitled (Model),** 2000, multiplex, wood, polycarbonate, 51 x 274 x 152 cm
3 **Untitled (Wanas),** 1997, 16 mm colour film (endless loop, 7 min), looping device, projector, installation view, Kunsthalle Basel, Basle, 2001
4 **Untitled (Blue Room),** 1999, 35 mm colour film (endless loop, 8:15 min), film projector, looper, wooden room, two way mirror, installation view, Kunsthalle Basel, Basle, 2001
5 **Untitled,** 2001, 6 fake tree stumps, photographs, DVD, 2 monitors, wooden room, installation view, Kunsthalle Basel, Basle



2

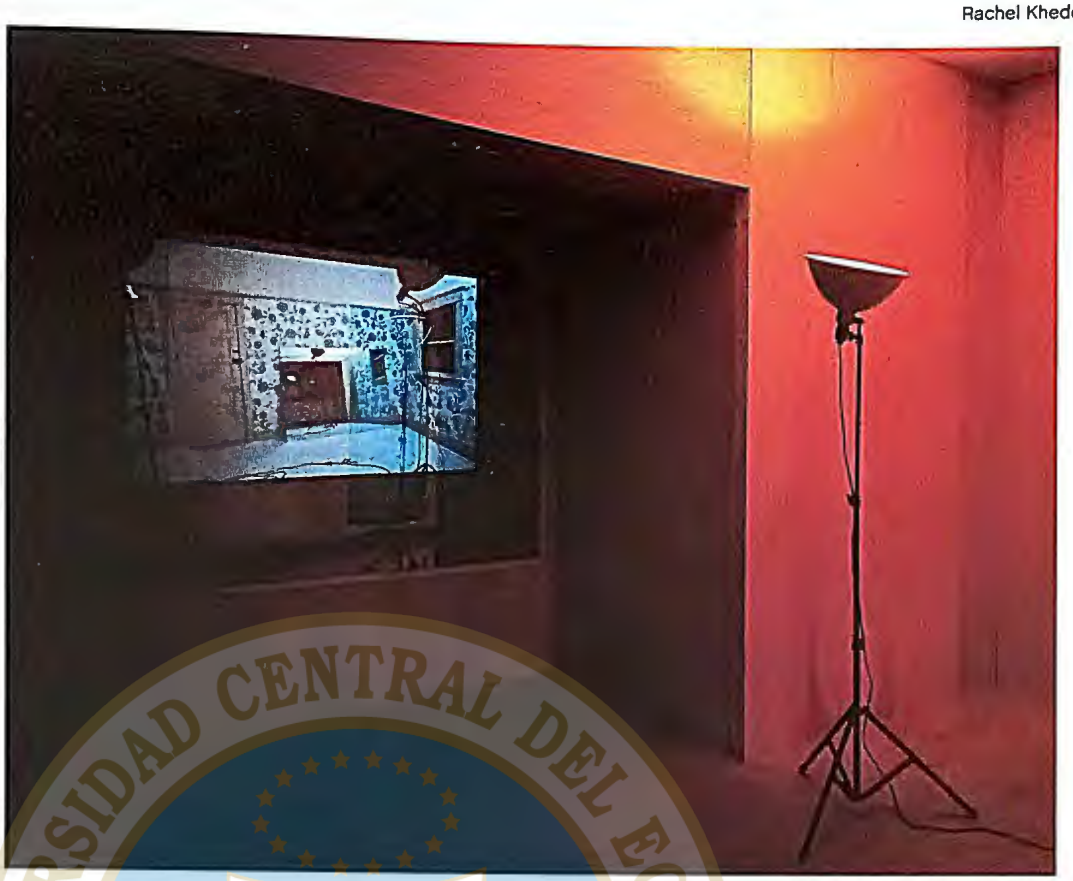
3





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rachel Khedoori



4

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

Martin Kippenberger

1953 born in Dortmund, Germany, 1997 died in Vienna, Austria

Casi ningún otro artista ha dado tanta vida a la imagen del artista contemporáneo como Martin Kippenberger, muerto en 1997 en Viena y nacido en 1935 en Dortmund. Su fallecimiento nos lleva a cuestionarnos una vez más el vínculo aparente entre el genio creativo y la muerte prematura. Ingeniándoselas hábilmente para nacer en 1953, siempre tuvo una ligera ventaja respecto a los que más tarde serían sus rivales: Werner Büttner y Albert Oehlen, ambos nacidos en 1954. Siempre un paso por delante, Kippenberger daba la sensación de que tenía acceso a algún tipo de código, más importante que el arte, los artistas o los críticos. Llevaba siempre la ventaja en un juego que hizo suyo. Durante dos décadas, desde sus inicios en la década de 1970 en el «Büro Kippenberger» de Berlín hasta sus contribuciones póstumas para *documenta X* en 1997, su producción artística refleja una personalidad llena de humor. El mundo de Kippenberger giraba alrededor de la ligereza y la velocidad; le encantaba explicar historias y mantener un diálogo constante con el arte, su historia y el aura que lo envolvía. Así, era capaz de aportar nuevas y sorprendentes perspectivas a la pintura mural, introducir innovaciones intemporales en la escultura e influir en el pensamiento y la actitud de la actual generación de artistas. El singular sentido del humor de Kippenberger, que tomaba el mercado del arte como un modelo de la realidad, hizo dudar a mucha gente de la seriedad de su trabajo. Incluso en este caso, estaban ansiosos por oír lo que tenía que decir. El título de una instalación de 1900 —*Jetzt geh ich in den Birkenwald, denn meine Pillen wirken bald* (Ahora voy a ir al bosque de abedules, ya que mis pastillas no tardarán en hacer efecto)— posee la intuición profética que podíamos esperar de Kippenberger.

Pochi altri hanno saputo, come Martin Kippenberger, rendere tanto vitale l'immagine dell'artista contemporaneo. La sua scomparsa precoce ci spinge ancora una volta a cercare una relazione tra genio creativo e morte prematura. L'anno di nascita, abilmente scelto, il 1953, gli ha sempre dato un leggero vantaggio su quelli che sarebbero in seguito diventati suoi rivali: Werner Büttner e Albert Oehlen, nati entrambi nel 1954. Sempre un gradino più avanti, Kippenberger dava l'impressione di disporre di un codice più importante dell'arte, degli artisti, dei critici d'arte. Ebbe la meglio in un gioco cui aveva preso parte in prima persona. Nell'arco di due decenni, dal debutto nel «Kippenberger's Büro» a Berlino negli anni '70, fino ai contributi postumi presentati a documenta X nel 1997, ha dato vita a opere d'arte piene di vitalità e di buon umore. Il mondo di Kippenberger ruotava con straordinaria leggerezza e velocità, in un dialogo ininterrotto con l'arte, la sua storia e l'aura che la circonda. In questo modo egli ha saputo tracciare, nei suoi dipinti su tavola, nuove sorprendenti prospettive, ha introdotto innovazioni durature nella scultura e ha influenzato il pensiero e il comportamento dell'attuale generazione di artisti. L'umorismo unico di Kippenberger, che considerava il mercato dell'arte come modello della realtà, ha spinto molti artisti, che nondimeno hanno provato piacere ad ascoltarlo, a dubitare della serietà della sua opera. Il titolo di un'installazione del 1990, *Jetzt geh ich in den Birkenwald, denn meine Pillen wirken bald* (Ora me ne vado in una foresta di betulle, poiché le mie pillole faranno effetto presto) conteneva una saggezza profetica che non potevamo non aspettarci da un uomo come lui.

Quase ninguém injectou a imagem contemporânea do artista com tanta vida como Martin Kippenberger. A sua morte prematura leva-nos mais uma vez a questionar a aparente ligação entre o génio criativo e a morte prematura. O facto de ter nascido em 1953 sempre lhe deu vantagem sobre aqueles que mais tarde se tornariam seus rivais: Werner Büttner e Albert Oehlen, ambos nascidos em 1954. Sempre um passo mais à frente, Kippenberger conseguiu criar a impressão de que tinha acesso a algum tipo de código, mais importante do que a arte, artistas ou críticos de arte. Ele sempre teve vantagem num jogo que ele tornou só seu. Com o decorrer das décadas, começando com «Kippenberger's Büro» em Berlim nos anos 70 e acabando com as contribuições póstumas realizadas pela *documenta X* em 1997, ele atingiu uma produção artística cujo principal objectivo era o de espalhar o bom humor. O mundo de Kippenberger girava em torno de uma luz e velocidade fantásticas. Ele adorava contar histórias e mantinha um diálogo contínuo com a arte, a sua história e a aura que a rodeava. Foi por isso capaz de trazer surpreendentes novas perspectivas à pintura de painéis, introduzir inovações intemporais à escultura e influenciar o pensamento e comportamento de actual geração de artistas. O sentido de humor único de Kippenberger, que aceitou o mercado da arte como modelo da realidade, fez com que muitas pessoas duvidassem da seriedade do seu trabalho. Mas mesmo assim, queriam ouvir o que ele tinha para dizer. O título de uma instalação de 1990 – *Jetzt geh Ich in den Birkenwald, denn mein Pillen wirken bald* (Vou para a floresta de vidoeiros porque os meus comprimidos vão fazer efeito brevemente) – mostrava a visão profética que seria de esperar de um homem como Kippenberger.

F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany; *documenta X*, Kassel, Germany **1998** Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland, Kunsthaus Zürich, Zurich **1999** Deichtorhallen, Hamburg, Germany **2000** Renaissance Society, Chicago (IL), USA **2001** *Let's Entertain*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany, *Vom Eindruck zum Ausdruck - Grässlin Collection*, Deichtorhallen Hamburg, Germany **2002** Zwirner & Wirth, New York (NY), USA, *Lieber Maler, male mir*, Centre Georges Pompidou, Paris, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 Burkhard Riemschneider, *KIPPENBERGER*, Cologne **1998** *Martin Kippenberger*, Kunsthalle Basel, Basle; *Martin Kippenberger, Die gesamten Plakate 1977–1997*, Kunsthaus Zürich, Zurich **1999** *The Happy End of Franz Kafka's Amerika*, Deichtorhallen, Hamburg **2002** *Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, Cologne



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Ohne Titel (Jacqueline The Paintings Pablo Picasso Couldn't Paint Anymore),** 1996, oil on canvas, 180 x 150 cm
2 Installation view, *Zero Gravity,* Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 2001; left: **Tankstelle Martin Bormann,** 1986, right: **Brasilien aktuell,** 1986
3 **Ohne Titel (Durchgenudelt),** 1996, mixed media on paper, 28 x 22 cm
4 **Ohne Titel,** 1996, mixed media on paper, 28 x 22 cm
5 **Ohne Titel,** 1994, mixed media on paper, 30 x 21 cm
6 **Ohne Titel,** 1995, mixed media on paper, 30 x 21 cm

«Questa vita non può servire come scusa per la prossima.»

«Esta vida não pode servir de desculpa para a próxima.»

«Esta vida no puede servir de excusa para la próxima.»

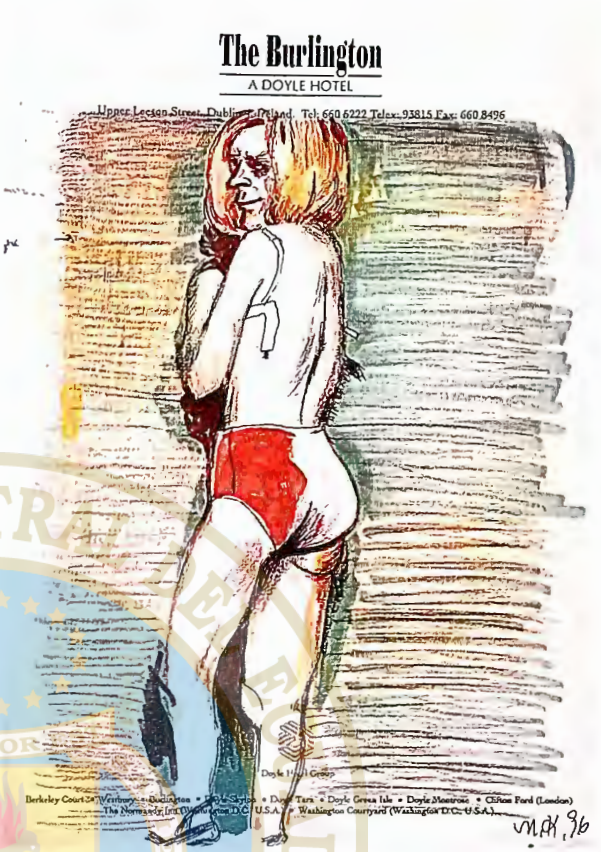
2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

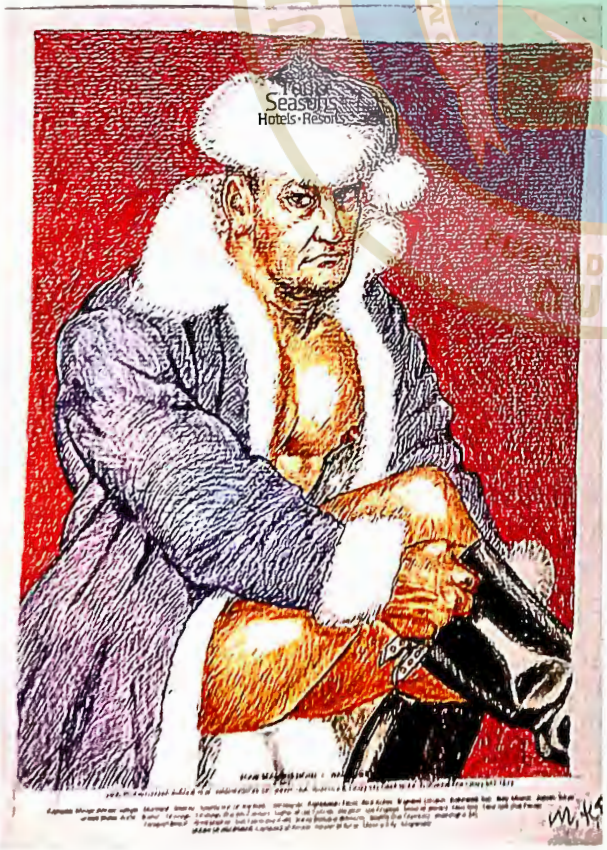

DURCHGENUDELT

3


The Burlington
A DOYLE HOTEL
Upper Leeson Street, Dublin 4, Ireland. Tel: 660 6222 Telex: 93815 Fax: 660 8496
Berkeley Court • Clarence • Dublin • Doyle Stephens Green • Doyle Tara • Doyle Green Isle • Doyle Montrose • Clifton Ford (London)
The Normandy Inn Washington D.C. U.S.A. • Washington Courtyard (Washington D.C. U.S.A.)

4

5


Four Seasons
Hotels • Resorts

6


Hotel Brunelleschi
Milano

Jeff Koons

1955 born in York (PA), lives and works in New York (NY), USA

Sin duda Jeff Koons puede describirse como uno de los iconos artísticos más importantes de los últimos veinte años. Hombre hecho a sí mismo, financiaba sus complejos proyectos en Nueva York jugando a la bolsa antes de convertirse en el promotor por excelencia de su provocativo trabajo. Desde el principio, Koons se interesó por el arte popular americano y el surrealismo. Posteriormente, combinó esas influencias con estrategias del Pop Art. Sus glamourosas esculturas se inspiran en el mundo de la publicidad, las figuras kitsch y los objetos cotidianos. En su serie *Made in Heaven*, 1991, no teme aparecer en escenas pornográficas con su mujer de entonces, la actriz porno Ilona Staller, también conocida como Cicciolina. Lo que algunos veían como un sabotaje de la industria del arte, otros lo consideraban una expresión del optimismo característico del auge económico de la década de 1980. A pesar de sus escándalos, Koons siguió siendo un gran moralista, cuyo objetivo manifiesto era explorar la accesibilidad y la popularidad de su trabajo para llevar el arte a las masas. Durante la década de 1990, se hizo el silencio alrededor del artista. Pero en otoño de 1999 volvió a situarse en un primer plano con *Easyfun*, una serie de pinturas de gran formato y espejos de colores en forma de cabezas de animales de dibujos animados. Las pinturas de *Easyfun* son impresionantes collages de imágenes publicitarias y referencias a la cultura popular, como las migas de los cereales del desayuno arremolinadas en una cascada de leche en *Cut Out*, 1999. Corta piezas de ciertos temas y superpone imágenes estrambóticas para crear un efecto surrealista y psicodélico. El propio Koons ha definido las calculadas imágenes estáticas de *Easyfun* como «barrocas».

Jeff Koons può essere a ragione definito una delle più spettacolari icone del panorama artistico degli ultimi decenni. Self-made man, Koons ha finanziato i complessi progetti ideati per New York grazie a una serie di speculazioni finanziarie ed è diventato il maggiore promotore delle sue opere provocatorie. Attratto, in un primo momento, soprattutto dall'arte popolare americana e dal surrealismo, Koons ha poi combinato queste influenze con le strategie della pop art. Le sue affascinanti sculture sono ispirate al mondo della pubblicità e a oggetti kitsch o d'uso comune. Koons non si è tirato indietro nemmeno di fronte alla rappresentazione pornografica di se stesso insieme a quella che sarebbe diventata la sua compagna, la porno star italiana Ilona Staller, nota anche come «Cicciolina» (*Made in Heaven*, 1991). Quella che alcuni descrivono come un'azione di sabotaggio nei confronti del mercato dell'arte è considerata da altri come l'espressione dell'ottimismo dilagante durante il boom economico degli anni '80. Nonostante i numerosi scandali che lo hanno coinvolto, Koons è rimasto un grande moralista, il cui obiettivo dichiarato era democratizzare l'arte grazie all'accessibilità e al carattere popolare della sua opera. Durante gli anni '90, non si è sentito molto parlare di Koons. Tuttavia, nell'autunno 1999, è riapparso sulla scena artistica con *Easyfun*, una serie di dipinti di grandi dimensioni e specchi colorati inseriti in sagome di teste di animali che fanno pensare ai cartoni animati. I dipinti di *Easyfun* sono straordinari ed esuberanti collage di immagini pubblicitarie e riferimenti alla cultura popolare, come i fiocchi d'avena da prima colazione che turbinano in una cascata di latte in *Cut Out*, 1999. L'artista ha ritagliato elementi diversi e li ha sovrapposti, creando immagini stravaganti, spettrali, surreali e psichedeliche. Lo stesso Koons ha definito «Barococò» l'immaginario estatico ma calcolato di *Easyfun*.

Jeff Koons pode justamente ser considerado como um dos mais espectaculares ícones artísticos dos últimos vinte anos. Um *self-made-man*, que financiava os seus complexos projectos em Nova Iorque apostando no mercado de valores, tornou-se um promotor do seu próprio trabalho provocador. Koons sempre se sentiu atraído pela arte popular americana e pelo Surrealismo. Mais tarde, combinou estas influências com as estratégias da Pop Art. As suas esplêndidas esculturas foram inspiradas pelo mundo da publicidade, *kitsch* barato e objectos quotidianos. Nem mesmo hesitou, na sua série *Made in Heaven*, de 1991, em aparecer em flagrante com a sua mulher da altura, a actriz pornográfica italiana Ilona Staller, também conhecida por «Cicciolina». O que alguns viram como uma sabotagem ao mundo artístico, outros viram como uma expressão do optimismo que prevalecia durante o *boom* dos anos 80. Independentemente de todos os escândalos, Koons continuou a ser um grande moralista, cujo objectivo declarado era o de explorar a acessibilidade e popularidade do seu trabalho ao trazer a arte às massas. Nos anos 90 pouco se ouviu falar de Koons. Mas no Outono de 1999, voltou à cena com *Easyfun*, uma série de pinturas de grande formato e espelhos coloridos com formas de cabeças de animais de banda desenhada. As pinturas *Easyfun* eram impressionantes e exuberantes colagens de imagens publicitárias e referências da cultura popular, como por exemplo os pedaços de cereais de pequeno-almoço a rodopiar numa cascata de leite em *Cut Out*, 1999. Ele corta pedaços de certos motivos e junta-os a imagens bizarras para criar um efeito estranho, surrealista e psicadélico. Koons definiu a imagem extática mas calculada de *Easyfun* como «Barococo». A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1992 *Retrospective*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (CA), USA **1994** *A Survey 1981–1994*, Anthony d'Offay Gallery, London, UK **2000** *Easyfun – Ethereal*, Deutsche Guggenheim, Berlin, Germany; *Hypermental*, Kunsthaus Zürich, Zurich, Switzerland **2001** Kunsthaus Bregenz; *Au-delà du spectacle*, Centre Georges Pompidou, Paris, France; *Pop and After*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, London, UK; *Give & Take*, Serpentine Gallery/Victoria & Albert Museum, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1992 *Jeff Koons*, Cologne **2000** *Jeff Koons: Easyfun – Ethereal*, Deutsche Guggenheim, Berlin; *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1959–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons*, Kunsthaus Zürich, Zurich **2001** *Jeff Koons*, Kunsthaus Bregenz; *Au-delà du spectacle*, Centre Georges Pompidou, Paris



1 **Stream,** 2001, oil on canvas, 274 x 213 cm
2 **Candle,** 2001, oil on canvas, 305 x 427 cm
3 **Sheep (Yellow),** 1999, crystal glass, coloured plastic interlayer, mirrored glass, stainless steel, 180 x 150 x 5 cm
4 **Donkey,** 1999, mirror-polished stainless steel, 198 x 152 x 3 cm
5 Installation view, Royal Academy of Arts, London;
left: **Balloon Dog (Red),** 1994–2000, high chromium stainless steel (with transparent colour coating), 307 x 363 x 114 cm;
right: **Moon,** 1994–2000, high chromium stainless steel, 311 x 311 x 99 cm

«Ho sempre voluto creare un'arte che si differenziasse dall'ambiente culturale del pubblico. Ci sono momenti in cui ho l'impressione che l'io si perda nel flusso delle connessioni.»

«Eu sempre quis criar arte que fosse diferente do ambiente cultural do público. Há momentos em que por vezes sinto que o ego se perde na enchente das conexões.»

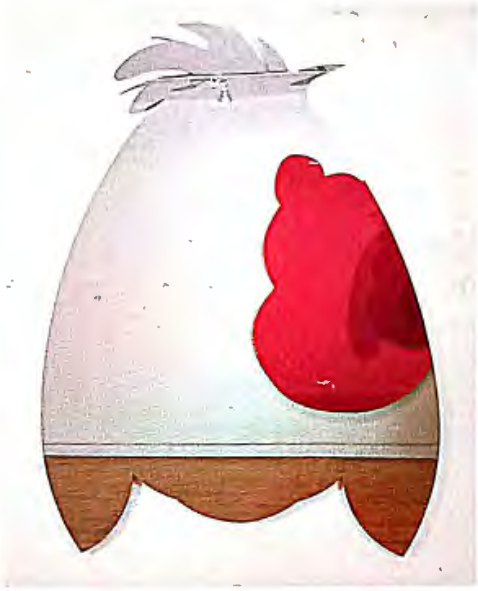
«Siempre he deseado crear un arte que se diferenciara del entorno cultural del público. Algunas veces tengo la impresión de que el ego se pierde en una marea de conexiones.»

2





3



4

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Zoe Leonard

1961 born in New York (NY), lives and works in New York (NY), USA

En el Nueva York de finales de la década de 1980, Zoe Leonard se involucró en la escena del activismo cultural como «artista gay», miembro de Act-Up y objetora de la censura. En su producción artística, Leonard extrae sus materiales de su experiencia como activista política y su participación en las campañas antisida. Sus fotografías de árboles, nubes y olas de mar están repletas de referencias a la historia de la fotografía, el cine de vanguardia y las pinturas de paisajes de siglos anteriores. Sin embargo, también pueden interpretarse como alegorías del paso del tiempo, el recuerdo y la contemplación. La trivialidad —escaparates improvisados y descuidados de los pequeños comercios del Lower East Side de Nueva York, patios traseros vacíos de los viejos edificios de ladrillo, bolsas de plástico colgadas en los árboles antes de ser arrastradas por el viento, paredes y verjas en ruinas—, todo lo que habla de la desolación ordinaria forma parte del trabajo de Leonard y ha sido elevada a la categoría de arte. En sus fotografías, lo vacío, banal y trivial se transforma en la poesía extraordinaria del mundo figurativo. En su obra *Mouth open, teeth showing*, 2000, la artista tomó 162 muñecas infantiles, compradas en tiendas de segunda mano, y las dispuso en el suelo de la galería a modo de amenazante desfile. Aquí se superponen distintos enfoques, como el coleccionismo, la memoria, la repetición y la antropología social. Los inconfundibles rasgos humanos del ejército de muñecas, con sus largas pestañas y bocas medio abiertas, se refuerzan aún más por sus andares tambaleantes. En *Mouth open, teeth showing*, Leonard escenificó una especie de «thriller» artístico, una sugestiva disposición espacial en la que se despliega una atmósfera contradictoria de pasividad y agresión.

Nella New York della fine degli anni '80, Zoe Leonard si è dedicata a un'intensa attività militante, come artista gay e componente di «Act-Up», opponendosi a ogni forma censura e discriminazione. La sua produzione artistica, tuttavia, non è legata alla sua esperienza politica e alle campagne contro l'AIDS. Le sue fotografie di alberi, nuvole e onde del mare sono ricche di riferimenti alla storia della fotografia, ai film d'avanguardia e ai dipinti dei paesaggisti dei secoli passati. Ciononostante, possono anche essere interpretate come allegorie dello scorrere del tempo, della memoria e della contemplazione. Leonard sceglie soggetti prosaici, vetrine improvvisate, banchi di esposizione di prodotti a basso costo di piccoli negozi dell'East Side di New York, cortili deserti di vecchi edifici di mattoni, sacchetti di plastica appesi agli alberi dove sono stati portati, sollevati dal vento, muri sgretolati e steccati, e li trasforma in arte. Il vuoto, la banalità, la mediocrità diventano, nelle sue fotografie, elementi di una rappresentazione straordinariamente poetica del mondo concreto. In *Mouth open, teeth showing*, 2000, ha disposto sul pavimento della galleria 162 bambole, acquistate in un negozio di seconda mano, dando vita a una sfilata minacciosa. Mania collezionistica, memoria, motivi ricorrenti e antropologia sociale si sovrappongono. L'aspetto inequivocabilmente umano di questo esercito di bambole, con le palpebre mobili e le bocche semiaperte, è enfatizzato da un'apparente andatura ondeggiante. In *Mouth open, teeth showing*, Leonard ha messo in scena una sorta di «thriller artistico», un suggestivo allestimento spaziale in cui si dispiega un'atmosfera contraddittoria di passività e aggressione.

Na Nova Iorque do final dos anos 80, Zoe Leonard envolveu-se na abrangente cena activista cultural como «gay artist», membro do Act-up e opositora da censura. Na sua arte, ela separa o material da sua experiência nas actividades políticas e na campanha contra a SIDA. As suas fotografias de árvores, nuvens e ondas do mar estão cheias de referências de histórias da fotografia, cinema vanguardista e de pinturas de paisagens de séculos anteriores. No entanto, também podem ser vistas como alegorias da passagem do tempo, da memória e da contemplação. A trivialidade dos seus temas – vitrinas improvisadas e apresentações baratas que se podem encontrar nas pequenas lojas de Lower East Side em Nova Iorque, os pátios vazios de velhos edifícios de tijolo, sacos de plástico rasgados pelo vento, pendurados em árvores, paredes e cercas a desfazerem-se – tudo o que é vulgar e desolado foi aproveitado por Leonard e transformado em grande arte. Tudo o que é vazio, banal e trivial é transformado nas suas fotografias em extraordinária poesia do mundo dos objectos. Em *Mouth open, teeth showing*, 2000, ela pegou em 162 bonecas de criança e dispô-las no chão da galeria numa parada ameaçadora. Comprou as bonecas em segunda mão. Há aspectos de mania do coleccionador, memória, recorrência e antropologia social cada uma sobrepondo-se à outra. As características inequívocas humanas do exército de bonecas, com as suas pestanas a bater e bocas semicerradas, são realçadas por aquilo que parece ser um caminhar gingão. Em *Mouth open, teeth showing*, Leonard concebeu uma espécie de «*thriller* artístico», um sugestivo arranjo espacial no qual vemos o desvendar de um contraditório estado de passividade e agressão.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

1997 Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **1998** Centre National de la Photographie, Paris, France; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA), USA; *Fast Forward (Body Check)*, Kunstverein in Hamburg, Germany **1999** Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland; *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA **2000** *Die verletzte Diva*, Kunstverein München, Munich, Germany; *Voilà: Le Monde dans la tête*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1997 *Zoe Leonard*, Wiener Secession, Vienna **1999** *Dramatis Personae*, The Photographic Resource Center, Boston (MA); *Skin-deep: Surface and Appearance in Contemporary Art*, Israel Museum, Jerusalem; *Two by Two for AIDS and Art*, American Foundation for AIDS Research and The Dallas Museum of Art, Dallas (TX); *The Museum as Muse: Artists Reflect*, The Museum of Modern Art, New York (NY) **2001** *Double Life, Identity and Transformation in Contemporary Art*, Generali Foundation, Vienna



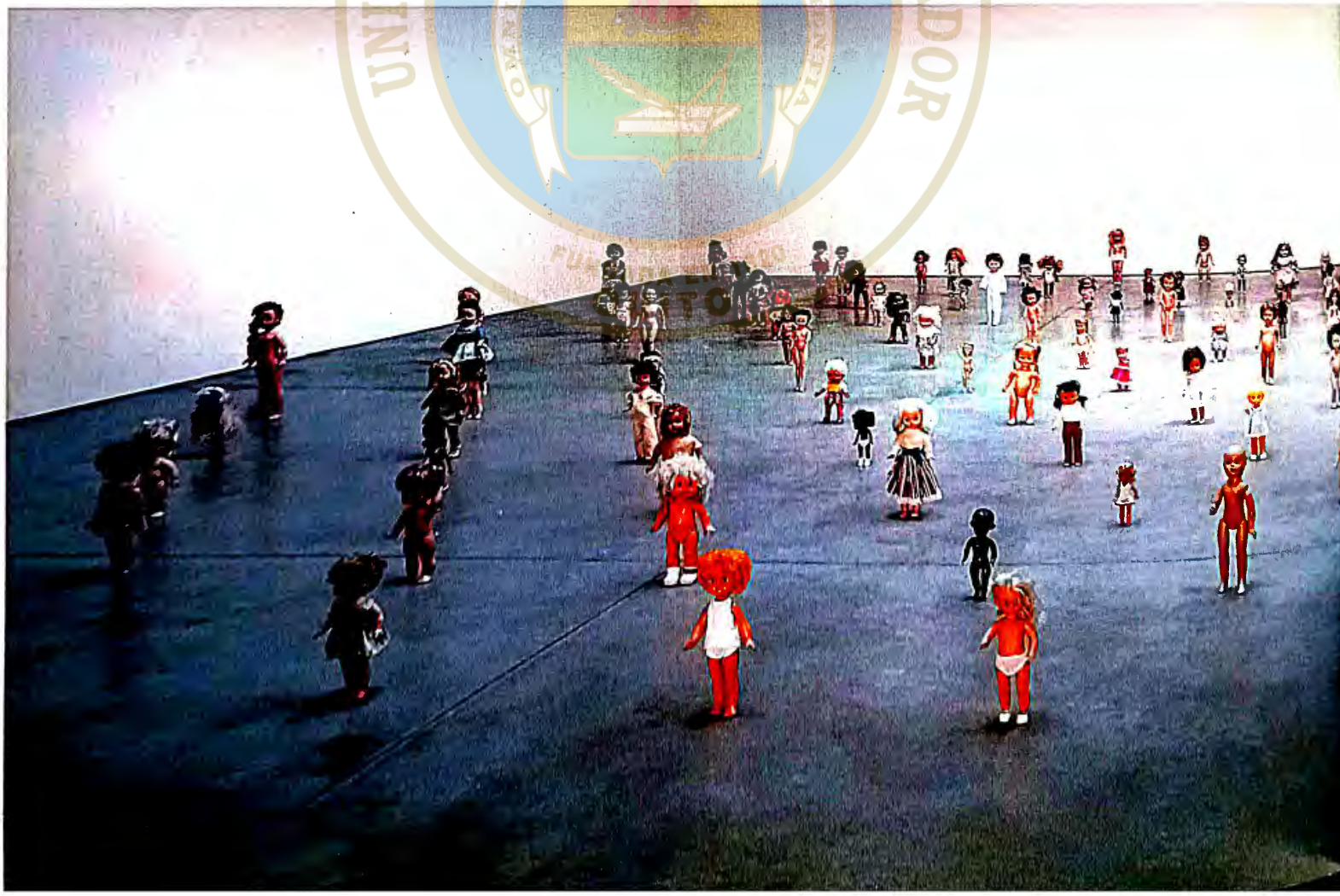
1 **Red & white restaurant,** 1999/2001, dye transfer print, 22 x 22 cm
2 **Mouth open, teeth showing,** 2000, 162 dolls, overall dimensions 12.84 x 11.89 m, installation view, Paula Cooper Gallery, New York (NY)
3 **Mouth open, teeth showing** (details)

«Mi interessano gli oggetti che ci lasciamo alle spalle, i marchi e i segni del loro uso; come ritrovamenti archeologici, possono rivelare molto di noi.»

«Interesso-me pelos objectos que deixamos para trás, pelas marcas e sinais da nossa utilização; tal como descobertas arqueológicas, eles revelam muito sobre nós.»

«Me interesan los objetos que dejamos atrás, las huellas y los signos de nuestra utilización; como los hallazgos arqueológicos, revelan muchas cosas sobre nosotros.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST





Atelier van Lieshout

Established in 1995; Joep van Lieshout 1963 born in Ravenstein, lives and works in Rotterdam, The Netherlands

El Atelier van Lieshout (AVL), dirigido por Joep van Lieshout, es una corporación artística que produce arte aplicable a la sociedad. Aparte de fabricar distintos tipos de artículos funcionales, como espacios habitables o muebles, la producción interdisciplinaria de AVL también insiste en una gestión antiautoritaria contra el monopolio del Estado. Las nociones de colectivismo y autoinstitucionalización de la producción de AVL llevaron a la creación de un territorio autosuficiente para los empleados y las instalaciones productivas de AVL en Rotterdam: la AVL Ville, inaugurada en 2001. Allí, los residentes producen sus propios alimentos y tienen la libertad de hacer lo que en otras partes es ilegal; por ejemplo, fabricar armas y alcohol. Como ha observado el crítico Dave Hickey refiriéndose a AVL: «Lo que cuenta es el ruido y el placer, el sexo y la democracia.» Sin embargo, el espíritu partisano de AVL Ville no tiene nada que ver con el confortable idealismo hippy. Se trata más bien de una alternativa práctica a la sociedad burocrática con un pie en el mundo del arte. En vez de abandonar la utopía no demostrada, AVL examina la autonomía artística en las economías del mundo real. En AVL Ville, esto tiene fuerza de ley: la escultura se convierte en un escenario para la promulgación anárquica de la sociabilidad y la obra del artista individual asume una forma colectiva y se propaga en la esfera de la producción. El análisis de AVL sobre las posibilidades de la profesión artística es una exploración directa y elemental del espacio. La fuerza social y el profesionalismo corporativo de AVL proponen medios metafóricos y concretos para concentraciones de poder más reducidas que aquellas con las que solemos organizar nuestra vida.

Atelier van Lieshout (AVL), diretto da Joep van Lieshout, è una corporazione artistica che produce opere d'arte destinate a essere utilizzate dalla società. Oltre ad aver realizzato mobili e spazi abitativi, la produzione interdisciplinare di AVL ha dato vita anche a un'agenzia anti-autoritaria contro il monopolio di stato. Basandosi sulle nozioni di collettivismo e auto-istituzionalizzazione, AVL ha dato vita, a Rotterdam, a un territorio autosufficiente che ospita i collaboratori di AVL e gli impianti di produzione chiamato AVL Ville, aperto nel 2001. In questo luogo AVL ha costruito unità abitative con materiali auto-prodotti. I membri di questa piccola comunità producono il cibo di cui hanno bisogno e hanno la libertà di fare cose che altrove sono illegali, come fabbricare armi e produrre alcolici. Come ha sottolineato il critico Dave Hickey, ad AVL Ville «contano il rumore e il piacere, il sesso e la democrazia.» Tuttavia, lo spirito partigiano di AVL Ville non ha niente a che vedere con il compiaciuto idealismo hippy e si propone piuttosto come un'alternativa alla società burocratizzata, con un piede nel mondo dell'arte. Invece di lasciare l'utopia a un livello teorico, AVL ha voluto mettere alla prova l'autonomia artistica facendola confrontare con l'economia del mondo reale. Ad AVL Ville la scultura diventa un sfondo per la rappresentazione anarchica della convivialità; l'opera del singolo artista assume una forma collettiva e si diffonde nella sfera di produzione. L'analisi delle accresciute possibilità della professione artistica condotta da AVL è un'esplorazione diretta ed elementare dello spazio. Il potere sociale e la professionalità collettiva di AVL forniscono gli strumenti metaforici e concreti per dare origine a concentrazioni di potere più piccole di quelle in base alle quali organizziamo di solito la nostra vita.

O Atelier van Lieshout (AVL), sob a direcção de Joep van Lieshout, é uma corporação artística que produz arte para aplicação na sociedade. Para além de produzir diferentes tipos de objectos funcionais, tais como espaços habitáveis ou mobiliário, a produção interdisciplinar do AVL também é uma agência que luta contra o monopólio do Estado. As noções de colectivismo e auto-institucionalização do AVL conduziram à construção de um território auto-suficiente para os seus empregados e instalações de produção em Roterdão: a AVL Ville, que foi inaugurada em 2001. Aqui, O AVL construiu espaços de habitação com materiais da sua própria produção. Produzem a sua própria comida e têm a liberdade de fazer coisas que de outra forma seriam ilegais, tais como produzir armas e álcool. Como disse o crítico Dave Hickey sobre o AVL, «É o barulho e o divertimento que importam, o sexo e a democracia.» No entanto, o espírito partidário de AVL Ville nada tem a ver com o acolhedor idealismo *hippie*, mas sim com um alternativa implementada à sociedade burocrática com um pé no mundo artístico. Em vez de deixar a utopia por realizar, o AVL testa uma autonomia artística em oposição às reais economias mundiais. Em AVL Ville, isto transforma-se em legislação; a escultura torna-se uma cena de promulgação anarquista de sociabilidade e o trabalho do artista individual assume uma forma colectiva e difunde-se pela esfera da produção. A análise do AVL sobre as possibilidades expandidas da profissão artística é uma exploração directa e elementar do espaço. O poder social e profissionalismo corporativo do AVL propõem meios metafóricos e concretos para concentrações de poder mais reduzido do que aquelas que normalmente organizamos para nós próprios. L. B. L.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands; *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany **1998** *The Good, the Bad and the Ugly*, Rabastens, France; *artranspennine98*, The Henry Moore Institute, Leeds, UK **1999** *AVL Equipment*, Transmission Gallery, Glasgow, UK; *In the Midst of Things*, Bournville, Birmingham, UK **2000** *Hangover 2000, EXPO 2000*, Hanover, Germany **2001** P.S.1, Long Island City (NY), USA; *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; Walker Art Center, Minneapolis **2002** Biennale of Sydney, Australia

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 Joep van Lieshout/Bart Loosma/P. Jonge, *Atelier van Lieshout – A Manual/Ein Handbuch*, Stuttgart; *Skulptur. Projekte*, Münster **1998** Atelier van Lieshout, *The Good, the Bad and the Ugly*, Rotterdam **1999** Miller/Hickey/Dellinger, *A Supplement*, Contemporary Arts Museum, Tampa (FL) **2000** Bart Loosma, *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*, London





1 Installation views, *Schwarzes und graues Wasser*, Bawag Foundation, Vienna, 2001
2 Installation view, *Darkroom*, P.S.1, Long Island City (NY), 2001
3 Installation views, *Wonderland*, St. Louis (MS), 2001
4 Installation views, *Women on Waves – A Portable*, Amsterdam, 2001

«Quello che non mi piace in un governo sono le sue dimensioni, che generano ogni sorta di regola e di limitazioni. Vivendo in una comunità più piccola è possibile governare e prendere decisioni usando il buon senso: pulite i vostri strumenti, non uccidetevi. Sono questi i principi di base.» (Joep van Lieshout)

«O meu problema em relação ao governo tem a ver com a sua escala: há todo o tipo de regras e limitações. Se tivermos uma comunidade mais pequena, é possível governar e decidir as coisas através do senso comum: limpem as rossas ferramentas, não se matem uns aos outros. Estes são princípios de base.» (Joep van Lieshout)

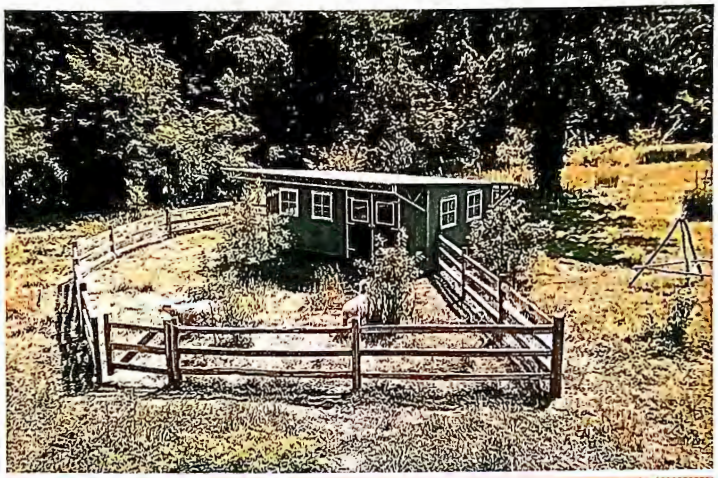
«Lo que me molesta de un gobierno es su dimensión: hay todo tipo de reglas y limitaciones. En una comunidad pequeña, puedes gobernar y tomar decisiones utilizando el sentido común: limpiad vuestras herramientas, no os matéis los unos a los otros. Estos son los principios básicos.» (Joep van Lieshout)

2



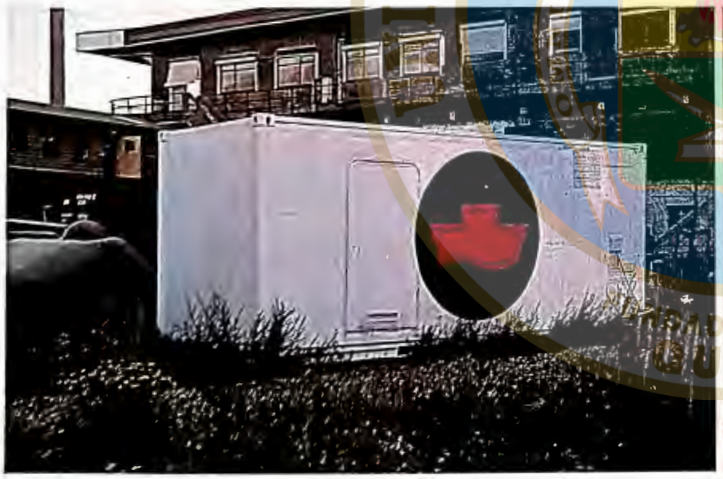
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





3







4



Won Ju Lim

1968 born in Kwangju, South Korea, lives and works in Los Angeles (CA), USA

Won Ju Lim es escultora y artista de instalaciones. Sus obras multimedia, presentadas normalmente en forma de maqueta, se centran en las tensiones entre percepción, espacio y subjetividad en la era posmoderna. Para reflejar y representar las relaciones cambiantes entre esos tres elementos, suele utilizar reconstrucciones arquitectónicas cuestionando su «realismo» de un modo crítico y poético a través del uso juicioso de iluminación, proyecciones de diapositivas e instalaciones de vídeo. Las referencias literarias están siempre presentes en su trabajo denso, aparentemente minimalista, pero siempre rico en alusiones, como puede verse en sus instalaciones *Proustian Bedroom*, 1996, o *Guestroom*, 1997. Esta última instalación se refiere a la narración de Edgar Allan Poe *La caída de la casa Usher*. Lim reconstruye los muebles de la misteriosa sala del cuento. Así, la experiencia personal, la tradición cultural y los medios de comunicación crean una conexión desconcertante, que mezcla confusamente lo personal y lo social. Más recientemente, *Horizons*, 2000, destaca la manera cómo la percepción depende de las perspectivas culturales. Lim tapó las cuatro ventanas de una torre de observación con pantallas de proyección de vídeo e instaló cuatro vídeos en la torre. Los vídeos mostraban vistas del paisaje de los alrededores y de otras regiones del mundo. En este cosmos visual también se insertaban fragmentos de clásicos del cine. *Horizons* ofrecía una prueba flagrante de que nuestra respuesta al mundo está condicionada por la gran profusión de imágenes mediáticas que desde hace tiempo forman parte de nuestra experiencia «auténtica».

Won Ju Lim ha realizzato sculture e installazioni. La tensione tra percezione, spazio e soggettività nell'era postmoderna è il tema centrale delle sue opere multimediali. Per elaborare una riflessione su questi tre aspetti, Won Ju Lim punta principalmente su ricostruzioni architettoniche, il cui «realismo» è messo in discussione, criticamente e poeticamente, attraverso un uso attento dell'illuminazione, la proiezione di diapositive e la realizzazione di installazioni video. Nelle sue opere apparentemente minimaliste e tuttavia riccamente allusive, emergono continui riferimenti letterari, come è evidente in installazioni quali *Proustian Bedroom*, 1996, o *Guestroom*, 1997. Quest'ultima fa riferimento al racconto di Edgar Allan Poe «La caduta della casa Usher». Lim ricostruisce la misteriosa stanza descritta nel racconto. Esperienza personale, tradizione culturale e mezzi di comunicazione si intersecano, mescolando in modo confuso e traumatico la sfera personale e quella sociale. Nel più recente *Horizons*, 2000, Won Ju Lim analizza il legame tra percezione e prospettiva culturale. L'artista ha chiuso le quattro finestre di una torre panoramica con schermi per una proiezione video e ha montato sulla torre quattro monitor. I video mostravano viste del paesaggio circostante e di altre regioni geografiche. Mescolate a questo universo visivo c'erano immagini di famosi classici cinematografici. *Horizons* fornisce la prova sconcertante del fatto che la nostra percezione del mondo è condizionata da una serie di immagini diffuse dai media, che da molto tempo si sono sovrapposte alla nostra esperienza «autentica».

Won Ju Lim é escultora e cria instalações. O seu trabalho multimédia consiste em grande parte em modelos relacionados com as tensões entre a percepção, espaço e subjectividade da era pós-moderna. Para elaborar uma reflexão e representar a relação entre estes três elementos, ela usa normalmente reconstruções arquitectónicas cujo «realismo» ela questiona, de forma crítica e poética, através do uso sensato da luz, projecção de diapositivos e instalações de vídeo. Surgem constantemente referências literárias no seu denso, aparentemente minimalista, mas sempre ricamente alusivo trabalho, como se pode claramente ver em instalações como *Proustian Bedroom* 1996, ou *Guestroom*, 1997. Referindo-se este último à história «A queda da casa Usher», de Edgar Allan Poe. Lim dispõe os móveis como se de uma reconstituição de um conto se tratasse. Assim, a experiência pessoal, tradição cultural e meios de comunicação criam uma ligação perturbadora, que confusamente funde o pessoal e o social. Mais recentemente, em *Horizons*, 2000, realça a forma como a percepção depende das perspectivas culturais. Lim bloqueou as quatro janelas de uma torre de observação com ecrãs de projecção de vídeo e montou quatro monitores de vídeo. Os vídeos mostravam vistas da paisagem envolvente e de paisagens de outras regiões do mundo. Misturado neste universo visual estavam também excertos de filmes clássicos famosos. *Horizons* proporcionava uma prova convincente de que a nossa percepção do mundo é condicionada por uma riqueza de imagens dos média que há muito se tornou parte da nossa experiência «autêntica». R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1999 *Spurned Out/California Vernacular*, Russel Gallery, University of California, San Diego (CA), USA **2000** *Longing for Wilmington*, Kunstlerhaus, Bethanien, Berlin, Germany, *Cultural Sidewalk*, Gumpendorferstraße, Kunst im offentlichen Raum, Vienna, Austria **2001** Patrick Painter Inc., Santa Monica (CA), USA, *Skulptur-Biennale Munsterland*, Germany, *Snapshot: New Art From Los Angeles*, Museum of Contemporary Art North Miami (FL), USA **2002** Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany, *Kwangju Biennale*, Kwangju, South Korea

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2001 *Skulptur-Biennale Munsterland* Munster *Snapshot: New Art From Los Angeles* Museum of Contemporary Art North Miami (FL) **2002** *Kwangju Biennale 2002: Sites of Korean Diascora* Kwangju


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Schliemann's Troy,** 2001, foam core, plexiglas, still projection, lamps, 145 x 488 x 305 cm, installation view, *Snapshot*, UCLA Hammer Museum, Los Angeles (CA)
2 **Floating Suburbia,** 2001, acrylic paint on foam, 80 models, size variable, performance, *Under the Bridges*, Casino Luxembourg
3 **Displaysed – Carson,** 1998, compressed particle board, foamcore board, circuit board, mylar, still image projection, 274 x 206 x 213 cm
4 **Longing for Wilmington,** 2000, plexiglas, foamcore board, still image projection, 142 x 533 x 342 cm, installation views, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

«Mi sono interessata a quelle che definisco ‹rovine futuristiche›, al modo in cui Hollywood ha rappresentato futuristici paesaggi urbani nei film di fantascienza.»

«Eu interesso-me por aquilo a que chamo ‹Ruínas Futuristas›, a forma como Hollywood representa as paisagem urbanas futuristas em filmes de ficção científica.»

«Me interesa lo que llamo ‹ruinas futuristas›; cómo Hollywood ha representado los paisajes urbanos futuristas en películas de ciencia ficción.»



2

3





4



Sharon Lockhart

1964 born in Norwood (MA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Sharon Lockhart se ha dado a conocer por sus proyectos fotográficos y cinematográficos rigurosamente coreografiados. Se inscribe en la tradición del estructuralismo de las décadas de 1960 y 1970. Las condiciones de producción generadas por el medio, como su capacidad para captar los detalles más nimios y las posibilidades técnicas de una toma larga, se utilizan como herramientas de delimitación de su estética. La cámara «estructura» los episodios en su escenario fílmico y fotográfico. Lockhart trabaja en los espacios intermedios entre las situaciones sociales y la performance teatral. En su película *Goshogaoka*, 1997, trabajó con un equipo de baloncesto femenino japonés, creando una coreografía minimalista con la rutina de los entrenamientos de las jugadoras. En sus retratos fotográficos, Lockart acentúa la tensión entre realidad y teatralidad. Los sujetos individuales posan en interiores cuidadosamente ordenados e iluminados, creando una interacción entre la distancia y la inmediatez. En su proyecto cinematográfico más reciente, *Teatro Amazonas*, 1999, Lockhart viajó a la región amazónica de Brasil y rodó en la ópera de Manaos, célebre por su aparición en la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Utilizando criterios estrictamente demográficos, seleccionó a los espectadores y los filmó sentados en la sala con una cámara fija instalada en el escenario. La cámara se mantiene inmóvil delante de los espectadores, que esperan con impaciencia el inicio de la representación, y este comportamiento es observado a su vez por los espectadores de la película en una imagen que constituye casi un espejo de su propio comportamiento. A Lockhart le interesa la conexión entre distintas esferas culturales y la interacción con el público juega un papel esencial en su producción artística. Su obra crea una especie de «etnografía estética» en tiempo real.

Sharon Lockhart è famosa per le rigorose coreografie dei suoi film e dei suoi progetti fotografici. Si inserisce nella tradizione strutturalista degli anni '60 e '70. I parametri di produzione forniti dal mezzo stesso (che includono la possibilità di inquadrature molto ravvicinate e di riprese lunghe) costituiscono i confini della sua estetica. La macchina fotografica e la telecamera strutturano gli avvenimenti delle sue scene fotografiche e filmiche. Le sue opere si muovono in uno spazio intermedio tra situazioni sociali quotidiane e spettacoli teatrali. Per il suo film *Goshogaoka*, l'artista ha lavorato con una squadra di basket femminile giapponese, elaborando una coreografia minimalista a partire dagli allenamenti quotidiani delle giocatrici. Nei suoi ritratti fotografici, Lockhart accentua la tensione tra realtà e teatralità. I singoli soggetti sono posti in interni accuratamente allestiti, caratterizzati da un'illuminazione nitida e oggettiva, che dà vita a un'intensa oscillazione tra distanza e immediatezza. Per il suo più recente progetto, *Teatro Amazonas*, 1999, Lockhart si è recata in Brasile, nella foresta amazzonica, e ha ripreso il teatro dell'opera di Manaus, reso famoso dal film di Werner Herzog, «Fitzcarraldo». Utilizzando criteri rigidamente demografici, ha scelto un pubblico, lo ha fatto sedere in platea e lo ha filmato con una telecamera fissa installata sul palcoscenico. Mentre la telecamera riprende gli spettatori che attendono sempre più impazienti l'inizio della rappresentazione, il pubblico che assiste al film osserva il loro comportamento come se vi si specchiasse. A Lockhart interessano le relazioni tra sfere culturali diverse e l'interazione con il pubblico. Le sue opere creano una sorta di «etnografia estetica» in tempo reale.

Sharon Lockhart tornou-se conhecida através dos seus filmes e projectos fotográficos meticulosamente coreografados. Ela segue a tradição dos Estruturalistas dos anos 60 e 70. Os parâmetros de produção do meio propriamente ditos, tais como a capacidade de captar instantâneos e as possibilidades técnicas de tomadas de longa duração, formam as fronteiras da sua estética. A Máquina «estrutura» os acontecimentos na cena cinematográfica ou fotográfica. Lockhart trabalha nos espaços entre as situações sociais quotidianas e a actuação teatral. Para o seu filme *Goshogaoka* de 1997, ela trabalhou com uma equipa de basquetebol feminina japonesa, criando uma coreografia minimalista a partir da sua rotina de treino. Nas suas fotografias de retrato, Lockhart acentua a tensão entre a realidade e a teatralidade. Os objectos isolados são colocados em interiores cuidadosamente organizados e muito bem iluminados, criando uma interacção entre a franqueza e a distância. Para o seu mais recente projecto cinematográfico, *Teatro Amazonas*, 1999, Lockhart viajou até à região do Amazonas no Brasil e filmou na ópera de Manaus, tornada famosa pelo filme «Fitzcarraldo» de Werner Herzog. Através de um critério demográfico estrito, ela seleccionou um público, que filmou sentado no auditório, usando uma câmara fixa instalada do palco. A câmara mantém-se fixada nos espectadores expectantes e cada vez mais impacientes, enquanto observam aquilo que é quase um reflexo do seu próprio comportamento. Lockhart interessa-se pela ligação entre diferentes esferas culturais, e a interacção da audiência é uma característica central do seu cenário. O seu trabalho cria uma espécie de «etnografia estética» em tempo real.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *Tell Me a Story*, Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France; *Sightings: New Photographic Art*, Institute of Contemporary Arts, London, UK **2000** MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna, Austria; Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland; *Sharon Lockhart: Teatro Amazon*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands **2001** Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA; *public offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1999 *Cinéma, Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven **2000** *Elysian Fields*, Centre Georges Pompidou, Paris; *SHOOT, moving pictures by artists*, Malmö Konsthall, Malmö; *Sharon Lockhart: Teatro Amazon*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam **2001** Museum of Contemporary Art, Chicago (IL)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

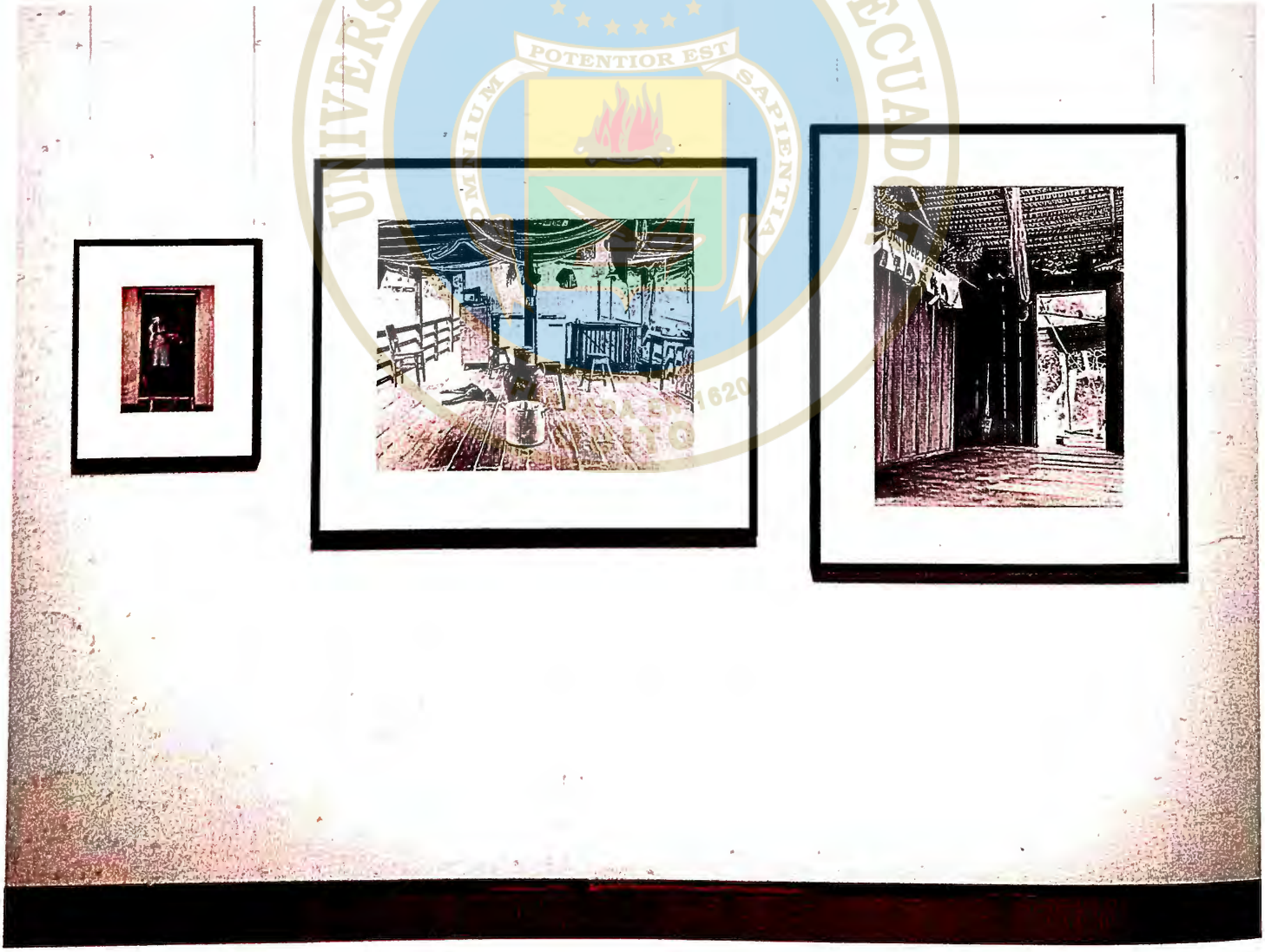
1 **Untitled**, 2000, c-print, 88 x 66 cm
2 **Photo from the Collection of Antônio Noberto Bezerra 1999, Interview Location Survey of the Aripuanã River Region Regatão Boat, Comandante Bezerra, at Pastinho Community, Aripuanã River, Brazil; Interview Subject: Antônio Noberto Bezerra, Anthropologist: Ligia Simonian 1999 Interview Location Survey of the Aripuanã River Region Pastinho Community, Aripuanã River, Brazil, Interview Subjects: Ana Lúcia das Neves Pereira; José Guerra Açaí Cardoso Anthropologist: Ligia Simonian 1999**, 1999, 3 framed chrome and gelatin silver prints, overall dimensions 82 x 201 cm
3 **Untitled**, 2001, Chromogenic print, 62 x 86 cm
4 **Untitled**, 2000, c-print, 173 x 230 cm

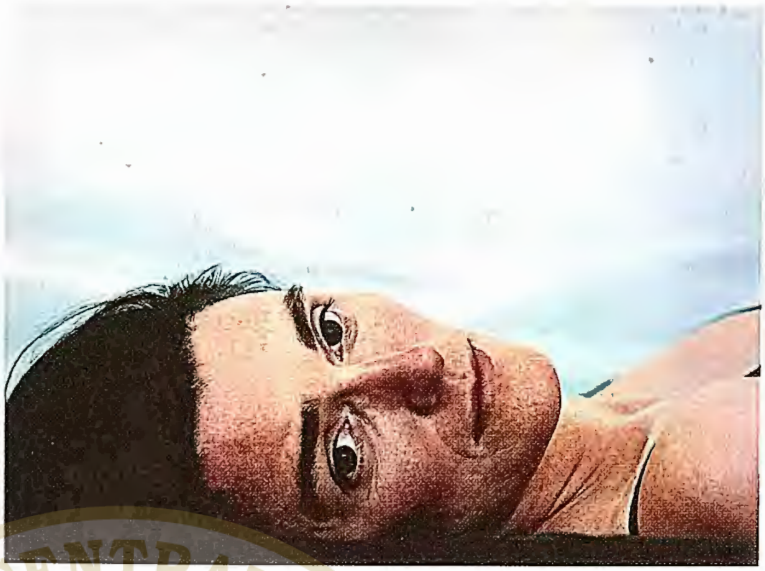
«Di recente ho cominciato a interessarmi a situazioni in cui esiste già una sorta di allestimento scenico.»

«Interessei-me recentemente por situações em que existe uma espécie de cenário teatral já instalado.»

«Últimamente me interesan situaciones en que ya hay algún tipo de decorado escénico.»

2





3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sarah Lucas

1962 born in London, lives and works in London, UK

Sarah Lucas es una de las figuras clave de la nueva escena artística londinense, que supo forjarse una reputación legendaria en la década de 1990. En 1993, ella y Tracey Emin tenían una pequeña tienda de artículos de segunda mano que se convirtió en un punto de encuentro de artistas jóvenes, que seguían adoptando estrategias independientes paralelamente a su éxito fulgurante en la escena artística internacional. Emin y Lucas eran consideradas unas mujeres fuertes, que no dudaban en incluir contenidos sexuales obvios en su obra y retratarse como «mujerzuelas». En su trabajo, Lucas presenta a menudo elementos biográficos transformados en esculturas notablemente artificiales dispuestas de un modo grotesco. Sus obras están repletas de alusiones provocadoras a los órganos sexuales femeninos y masculinos, la autodestrucción, la depresión y la muerte. En *The Fag Show*, 2000, se inspiró en su recién conquistada adicción a la nicotina. El Freud Museum de Londres era un escenario particularmente apropiado para la exposición de Lucas de 2000 *Beyond the Pleasure Principle*, en la que utilizó sillas para representar el cuerpo femenino. Distintos modelos de sillas social y culturalmente codificadas fueron cubiertas de vestidos femeninos. Las prendas con claras connotaciones sexuales, como sujetadores y medias de nilón, se diseminaron por los muebles, mientras que delgadas y esbeltas piernas de mujer surgían grotescamente de los respaldos de las sillas. Esas esculturas antropomórficas se integraron en las habitaciones de la casa de Freud, epicentro del psicoanálisis y de la descripción de enfermedades como la histeria, considerada específicamente femenina. En una mezcla de sensibilidad y agresión, la obra de Lucas desafía constantemente la visión estereotipada que tiene el hombre de la mujer.

Sarah Lucas è una delle figure chiave della scena artistica londinese, che ha conquistato una reputazione leggendaria negli anni '90. Nel 1993, insieme a Tracey Emin, Lucas ha gestito un piccolo negozio di articoli di seconda mano, diventato famoso come punto d'incontro per i giovani artisti che, nonostante il successo folgorante raggiunto sulla scena artistica internazionale, continuavano a seguire strategie indipendenti. Emin e Lucas erano considerate le donne forti e ribelli della scena, non temevano di includere nelle loro opere contenuti sessuali e di ritrarre se stesse come «donnacce». Lucas sceglie spesso tematiche autobiografiche e le trasforma in sculture grottesche e altamente artefatte. Le sue opere sono ricche di allusioni provocatorie agli organi genitali maschili e femminili, all'autodistruzione, alla depressione e alla morte. Per *The Fag Show*, 2000, si è ispirata alla dipendenza dal tabacco da poco vinta. Il Freud Museum di Londra si è dimostrato uno scenario particolarmente adatto ad accogliere la mostra allestita da Lucas nel 2000 e intitolata *Beyond the Pleasure Principle*, in cui l'artista ha utilizzato delle sedie per rappresentare corpi femminili. Indumenti dotati di una chiara connotazione sessuale, come mutande, reggiseni e calze di nylon erano disseminati sui mobili, mentre gambe femminili sottili e inerti sporgevano in modo grottesco dagli schienali delle sedie. Queste sculture antropomorfiche sono state sistemate in una stanza della casa di Freud, l'epicentro della psicanalisi e della descrizione di malattie, come l'isteria, cui sono soggette soprattutto le donne. In un miscuglio di sensibilità e aggressività, l'arte di Lucas mette costantemente in discussione l'immagine femminile stereotipata della visione maschile.

Sarah Lucas é uma das figuras-chave da nova cena artística londrina, que adquiriu uma reputação lendária nos anos 90. Em 1993, ela e Tracy Emin geriram uma pequena loja em segunda mão que se tornou famosa como ponto de encontro para jovens artistas, que rapidamente fizeram nome no mundo artístico internacional enquanto prosseguiam as suas próprias estratégias independentes. Emin e Lucas eram consideradas mulheres de armas, mulheres rebeldes que não tinham medo de incluir conteúdos sexuais óbvios no seu trabalho e de se retratarem a si próprias como «imorais». Lucas apresenta frequentemente temas autobiográficos e transforma-os em esculturas grotescas e extremamente artificiais. O seu trabalho está cheio até à exaustão de alusões provocadoras aos órgãos genitais femininos e masculinos, autodestruição, depressão e morte. Ela encontrou a sua inspiração para *The Fag Show*, 2000, no seu recentemente adquirido vício de fumar. O Museu Freud em Londres foi um cenário particularmente adequado para a sua exposição *Beyond the Pleasure Principle* de 2000, para a qual ela usou cadeiras para representar corpos femininos. Uma série de cadeiras com códigos sociais e culturais foram vestidas com roupas femininas. Vestuário com claras conotações sexuais, como sutiãs, meias e cuecas, esticados sobre o mobiliário, enquanto brotavam grotescamente das costas das cadeiras pernas femininas finas e inertes. Estas esculturas antropomórficas de cadeiras foram integradas em salas da casa de Freud, o epicentro da psicanálise onde ele descreveu os problemas da histeria em relação à qual, segundo ele, as mulheres eram extremamente atreitas. Numa mistura de sensibilidade e agressão, a arte de Lucas desafia constantemente a visão masculina estereotipada da mulher.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands **1997** *Car Park*, Museum Ludwig, Cologne, Germany; *Sensation*, Royal Academy of Arts, London, UK **2000** *The Fag Show*, Sadie Coles HQ, London, UK; *Beyond the Pleasure Principle*, The Freud Museum, London, UK; *Self Portraits and More Sex*, Tecla Sala, Barcelona, Spain; *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London **2001** *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA; *Century City*, Tate Modern, London, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Sarah Lucas*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam **1997** *Car Park*, Museum Ludwig, Cologne **1998** *Real/Life: New British Art*, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts, Utsunomiya **2000** *Sarah Lucas: Self Portraits and More Sex*, Tecla Sala, Barcelona **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne



1 **The Fag Show,** 2000, installation view, Sadie Coles HQ, London
2 Installation view, *Beyond The Pleasure Principle,* Freud Museum, London, 2000; front: **Hysterical Attack,** 1999, chair and papier maché; background: **Prière de Toucher,** 2000, colour photograph
3 **Happy Families,** 1999, mixed media, 160 x 183 x 56 cm
4 **Beyond the Pleasure Principle,** 2000, futon mattress, cardboard coffin, garment rail, neon tube, light bulbs, bucket wire, 145 x 193 x 216 cm

«Mi piace che le mie opere siano accessibili e leggermente irriverenti allo stesso tempo. La domanda ‹È arte?› è il fulcro dell'umorismo che sottende il mio lavoro.»

«Eu gosto que as minhas coisas sejam acessíveis e ligeiramente irreverentes ao mesmo tempo. A pergunta ‹Isto é arte?› está geralmente no coração do humor no meu trabalho.»

«Quiero que mis cosas sean accesibles y ligeramente irreverentes a la vez. La pregunta ‹¿es arte?› es la piedra angular del humor de mi obra en general.»

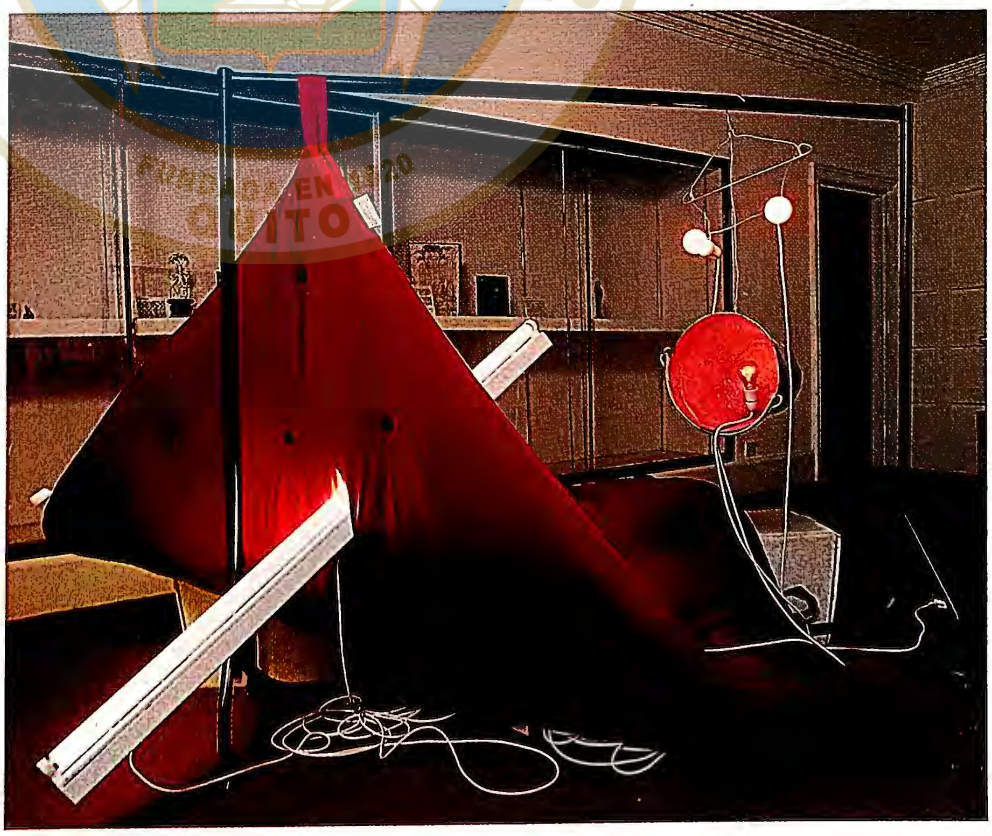


2



3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
QUITO

Michel Majerus

1967 born in Esch, Luxembourg, lives and works in Berlin, Germany

En el año 2000, una enorme rampa de monopatín de 42 metros de largo y casi 10 metros de ancho ocupó el espacio de exposiciones del Kunstverein de Colonia, atravesando todo el museo. A uno y otro lado de la estructura maciza había una galería por la que los visitantes podían pasearse en una postura ligeramente curvada. La gigantesca rampa era la escenografía de algunos fragmentos con los que trabaja Majerus: una vasta acumulación de logos, clichés de diseñadores, eslóganes y elementos multicolores. Majerus es conocido por sus piezas a gran escala situadas en grandes superficies. En el universo pictórico de Majerus, el espectador se convierte en parte de la imagen. Conduciendo al visitante a lo largo de 42 metros, la rampa de monopatín parecía plantear una pregunta: «¿Hasta dónde llega el arte de Majerus?». La crítica al cinismo que algunas veces suscitan las ecléctica y estridentes instalaciones del artista carece de fundamento. A Majerus le interesa todo lo que nos rodea. Sólo utiliza lo que se cruza en su camino —o el nuestro—, por lo que no se le puede calificar de defensor populista de los valores contemporáneos. Majerus trabaja siguiendo principios de economía, rechaza las formas de visión habituales y no practica el zapping visual entre distintos estilos y contenidos. Sólo repite lo que el diseño propone en otros ámbitos artísticos, aunque se mantiene a distancia de las formas del diseño y las actitudes pictóricas, poniendo a prueba ambos dominios. Su obra disecciona contextos conocidos y convencionales extendiéndolos por sus instalaciones, que con el tiempo son cada vez más grandes. Los espacios sin adornos entre elementos escritos son cada vez más visibles y tangibles. Majerus se hace una pregunta muy simple y determinada: ¿Puede la pintura reflejar fielmente la época?

Nel 2000, la Kunstverein di Colonia è stata occupata da una spettacolare rampa da skateboard *half-pipe*, lunga quarantadue metri e larga quasi dieci, estesa per tutto il museo. Alle due estremità di questa struttura solida si trovava una galleria attraverso la quale i visitatori potevano passare con la schiena leggermente curva. L'immensa rampa faceva da sfondo ai frammenti visivi con cui Michel Majerus lavora: un'immensa folla di immagini che comprende loghi, cliché di designer, slogan e elementi multicolori. Majerus è diventato famoso per le sue imponenti creazioni pittoriche. Nel mondo creato dai suoi dipinti, lo spettatore è parte integrante del quadro. Nell'installazione di Colonia, in cui l'artista fa percorrere allo spettatore, come allo *skater*, una distanza di quarantadue metri, la rampa sembra porre la domanda: «Dove si ferma l'arte di Majerus?». Le accuse di cinismo che sono state rivolte alle installazioni eclettiche e appariscenti di questo artista non vanno al cuore della questione. Majerus è interessato a tutto ciò che lo circonda. Raccoglie quello che trova sulla sua e sulla nostra strada. Non è un populista dei nostri giorni. Lavora secondo principi economici. Non aderisce solo formalmente al comune modo di vedere, né indulge in un selvaggio zapping tra stili e contenuti diversi. Si limita a ripetere quello che il design propone in altri settori dell'arte e tuttavia mantiene le distanze sia dalle forme del design che dalle attitudini pittoriche, mettendole continuamente alla prova. Dissolve contesti convenzionali e conosciuti dilatandoli in installazioni sempre più grandi. Gli spazi non disegnati, tra gli elementi scritti, diventano sempre più visibili e tangibili. Majerus si pone una domanda molto semplice e precisa: fino a che punto l'arte può accostarsi all'epoca cui appartiene?

Em 2000, o espaço de exposições do Kunstverein em Colónia foi ocupado por uma gigantesca rampa de *skate* «half pipe». Com 42 metros de comprimento e quase dez de largura, estendia-se ao longo de quase todo o museu. De cada um dos lados da estrutura maciça estava uma galeria através da qual os visitantes podiam vaguear numa postura curvada para a frente. A enorme rampa forneceu o cenário para os fragmentos com os quais Michel Majerus trabalha: logótipos, *clichés* de *designers*, *slogans*, elementos coloridos, formando uma vasta acumulação de imagens visuais. Majerus fez o seu nome com grandes peças, cobrindo grandes áreas de espaço. O observador torna-se parte do quadro num mundo criado pela pintura de Majerus. Ao transportar os visitantes ao longo de uma distância de 42 metros, a rampa parece fazer um pergunta: «Até onde vai a arte de Majerus?» As acusações de cinismo dirigidas às instalações espalhafatosamente coloridas erram o alvo. Ele interessa-se por tudo aquilo que nos rodeia e só escolhe as coisas que se atravessam no seu – e no nosso – caminho. Assim, ele não é proponente populista dos valores actuais. Majerus trabalha segundo os princípios da economia. Não só não elogia hipocritamente a forma convencional de ver, como também não se entrega à exploração de diferentes estilos e conteúdos. Ele apenas repete aquilo que o *design* tem para dizer em outras áreas da arte, mas mantém a sua distância em relação às formas do *design* e às atitudes pictóricas, colocando assim ambos os fenómenos no microscópio. Ele disseca contextos convencionais e bem conhecidos estendendo-os sobre as suas instalações cada vez maiores. Os espaços não adornados entre os elementos não desenhados tornam-se cada vez mais visíveis e tangíveis. Majerus coloca a si mesmo a simples e determinada pergunta: com que proximidade pode a pintura reflectir a sua época? F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 neugerriemschneider, Berlin, Germany **1996** Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **1997** *qualified*, Galeria Giò Marconi, Milan, Italy **1998** *Manifesta 2*, Luxernbourg; *Tell Me a Story*, Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France **1999** *dAPERTuttO, 48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** *If we are dead, so it is*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany; *The space is where you'll find it*, Delfina, London, UK; Taipeh Biennale, Taipeh, Korea **2001** *Poetry in motion*, MindBar, Lund, Sweden

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 *Nach-Bild*, Kunsthalle Basel, Basle; Burkhard Riemschneider/ Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2001** *Casino 2001*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor actuele Kunst, Ghent

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 Installation view, *Sein Lieblingsthema war Sicherheit, seine These – es gibt sie nicht*, neugerriemschneider, Berlin, 1999
2 Installation view, *The space is where you'll find it*, Delfina, London, 2000
3 Installation view, *If we are dead, so it is*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, 2000
4 **Gold**, 2000, acrylic on canvas, 303 x 348 cm

«Non mi interessa parlare di un metodo di lavoro e di strumenti e colori impiegati. Dipingere esattamente quello che si è deciso di dipingere, è questa la cosa più entusiasmante. Perché il risultato è sempre qualcosa che nessun altro avrebbe potuto fare per te.»

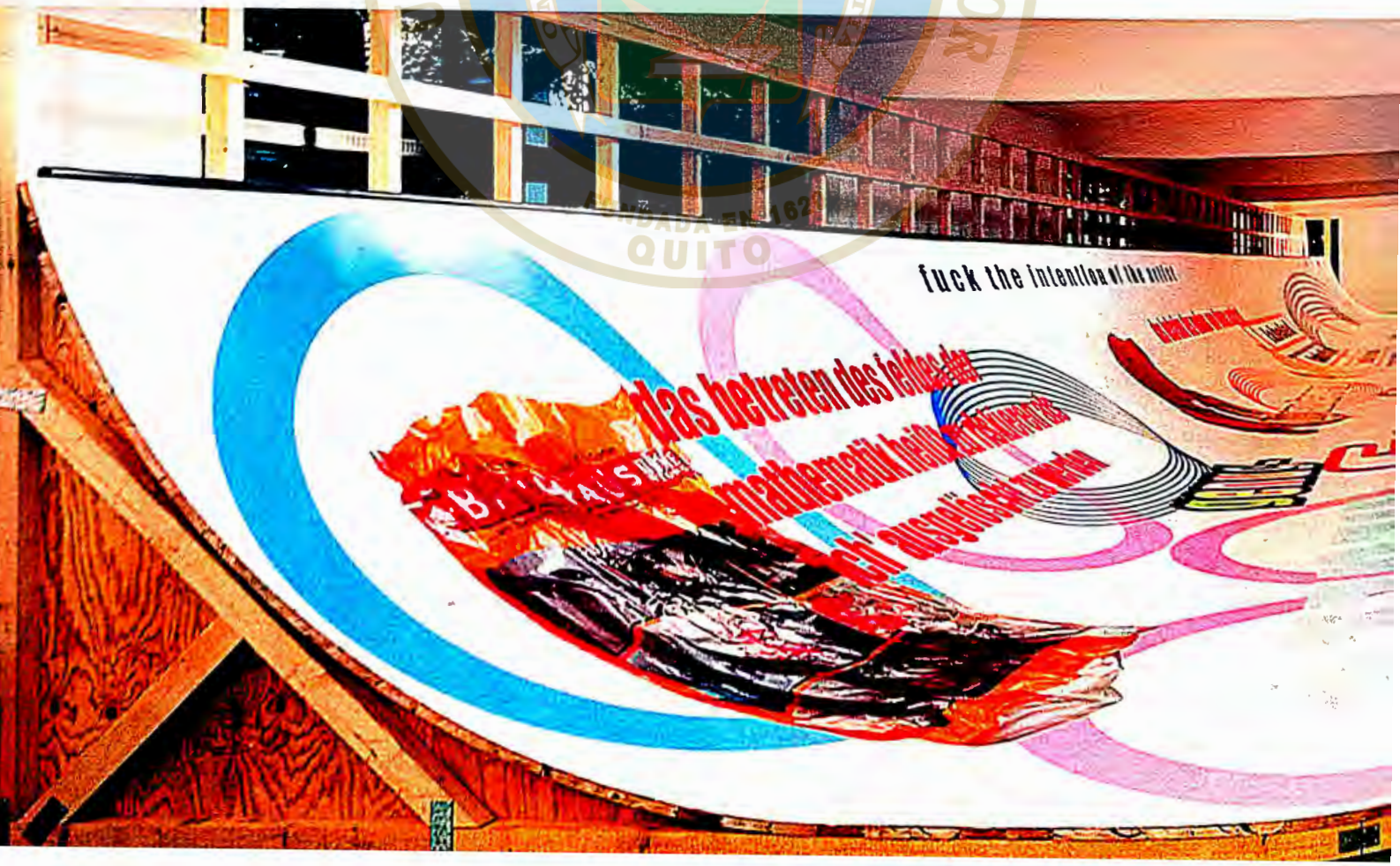
«Eu gosto de falar sobre um método de trabalho e que ferramentas e tintas usar. Pintar exactamente aquilo que se estabeleceu, é a coisa mais excitante que existe. Porque o resultado é sempre algo que mais ninguém poderia fazer no nosso lugar.»

«No me interesa hablar de un método de trabajo y de qué herramientas y pinturas utilizo. Pintar exactamente lo que uno se propone es lo más emocionante que existe. El resultado siempre es algo que nadie hubiera podido hacer en nuestro lugar.»



2

3



Michel Majerus



4



Paul McCarthy

1945 born in Salt Lake City (UT), lives and works in Altadena (CA), USA

Paul McCarthy ha ejercido una gran influencia en una generación de artistas más jóvenes, que alguna vez se ha traducido en colaboraciones ocasionales, especialmente con Mike Kelley y Jason Rhoades. Sus performances, entornos, películas, instalaciones, esculturas y dibujos adoptan y a la vez subvierten los mitos americanos. En la escultura *Michael Jackson white* (y también *black* y *gold*), 1997–1999, McCarthy hace una caricatura de la estrella de la música pop y a la vez se apropia de la obra de Jeff Koons. En sus performances, McCarthy escenifica los apocalipsis de la vida cotidiana americana y combina los iconos del mundo ilusorio de la industria del ocio con imágenes pornográficas y el horror oculto del malestar social, como la violencia, la violación y la pedofilia. Los héroes infantiles de la televisión como Heidi y Pinocho se convierten en actores psicópatas en su terrorífico jardín de infancia. Como en las películas *gore* y porno, McCarthy se preocupa obsesivamente por los orificios y fluidos corporales, deleitándose en un despliegue orgiástico de alimentos viscosos como el ketchup, la mayonesa, la mostaza y el chocolate líquido empleados como sustitutos de la sangre, el esperma, el sudor o los excrementos. La sociedad se concibe como un cuerpo social que se reproduce de forma concentrada en el cuerpo humano individual. Los escenarios de sus performances son los espacios donde posteriormente se proyectarán los vídeos de sus performances. Las últimas obras de McCarthy se caracterizan por una mayor sobriedad e importancia de los rasgos arquitectónicos, como en *Mechanized Chalet*, 1993–1999, o *The Box*, 1999, una detallada reconstrucción de su estudio inclinado a un ángulo de 90°.

L'influenza che Paul McCarthy ha esercitato sugli artisti della generazione più giovane è significativa e, in alcune occasioni, ha portato a una collaborazione con alcuni di loro, come è avvenuto nel caso di Mike Kelley e Jason Rhoades. Dalla fine degli anni '60, le sue performance, film, installazioni, sculture e disegni, hanno incarnato quanto messo in discussione i miti americani. La scultura *Michael Jackson white* (anche *nero* e *d'oro*), 1997–99, può essere interpretata tanto come una caricatura della pop star quanto come una appropriazione dell'opera di Jeff Koons. Nelle sue performance, McCarthy mette in scena le apocalissi della vita quotidiana americana, mescolando le icone dell'illusorio mondo dell'industria dell'intrattenimento con immagini tratte dalla pornografia e con l'orrore nascosto di mali sociali come la violenza, lo stupro, la pedofilia. Eroi della televisione per ragazzi, quali Pinocchio e Heidi, diventano gli attori psicopatici di scenari dell'orrore ambientati in stanze di bambini. Come nei film splatter e porno, McCarthy dimostra una preoccupazione ossessiva per le secrezioni e gli orifici corporei. Si crogiola in un orgiastico dispiegamento di cibi viscosi come ketchup, maionese, mostarda e crema di cioccolata, impiegati come sostituti di sangue, sperma, sudore ed escrementi. La società è interpretata come un corpo sociale, rappresentato in forma condensata in ogni corpo umano. Gli scenari delle sue performance sono le stesse stanze in cui i video delle sue performance saranno in seguito proiettati durante la mostra. Le opere più recenti di McCarthy sono caratterizzate da una maggiore sobrietà e da una maggiore enfasi sull'ambiente architettonico in cui la performance è ambientata, come dimostrano *Mechanized Chalet*, 1993–99, o *The Box*, 1999, una dettagliata ricostruzione del suo studio ruotata di 90 gradi.

A influência de Paul McCarthy exercida sobre uma geração jovem de artistas é significativa, e resultou ocasionalmente em colaborações com outros artistas, como por exemplo Mike Kelley e Jason Rhoades. Desde o final dos anos 60 que as suas *performances*, ambientes, filmes, instalações, esculturas e desenhos, assumiram os mitos americanos como tema, mas de forma depreciativa. A escultura *Michael Jackson white* (e também *Black* e *Gold*), 1997–1999, pode ser vista como uma caricatura da estrela *pop*, e como uma apropriação do trabalho de Jeff Koons. Para as suas *performances*, McCarthy encena apocalipses da vida quotidiana americana nos quais os ícones do mundo ilusório da indústria do entretenimento são misturados com imagens da pornografia e com o horrores escondidos das doenças sociais como a violência, violação e pedofilia. Os heróis de televisão como a *Heidi* e *Pinóquio* transformam-se em actores psicóticos em cenários de horror em quartos de crianças. Como acontece nos filmes pornográficos e de terror, McCarthy tem uma preocupação obsessiva pelos orifícios e fluidos corporais. Ele chafurda num manuseamento orgíaco de alimentos viscosos como o *ketchup*, maionese, mostarda e molho de chocolate, que substitui por sangue, esperma, suor e excrementos. A sociedade é vista como um corpo social, que encontra a sua reprodução concentrada e cada corpo humano individual. Os cenários para as suas *performances* são as salas onde os vídeos das suas *performances* são subsequentemente apresentados para as exposições. Os últimos trabalhos de McCarthy são caracterizados por uma maior sobriedade e um maior realce das suas características arquitecturais – tais como *Mechanized Chalet*, 1993–1999, ou *The Box*, 1999, uma detalhada reconstrução do seu estúdio inclinado a 90 graus.

N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →
1999 *Dimensions of the Mind,* Sammlung Hauser und Wirth in der Lokremise St Gallen, Switzerland **2000** *Au-delà du spectacle, Mike Kelley and Paul McCarthy,* Centre Georges Pompidou, Paris, France; *In Between,* EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** *Film- und Videoretrospektive Paul McCarthy,* Kunstverein in Hamburg, Germany **2002** *Retrospective,* Moderna Museet, Stockholm, Sweden

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 Ralph Rugoff/Kristine Stiles/Giacinto Di Pietrantonio (eds.), *Paul McCarthy,* London **1999** Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium,* Cologne **2000** *Paul McCarthy,* New Museum of Contemporary Art, New York (NY)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Chocolate Blockhead (Nose Bar Outlet),** 2000, installation view, *In Between*, EXPO 2000, Hanover

2, 3 **The Box,** 1999, mixed media, 5.94 x 16.60 x 4.04 m, installation views, *'Dimensions of the Mind' The Denial and the Desire in the Spectacle*, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen

«La definizione di performance come realtà, come avvenimento concreto, è diventata per me meno importante. Mi interessano molto di più l'imitazione, l'appropriazione, la finzione, la rappresentazione e l'indagine semantica.»

«A definição de *performance* como realidade – como concreta – tornou-se menos interessante para mim. Interesso-me cada vez mais pela imitação, apropriação, ficção, representação e interrogação do sentido.»

«Para mí, la definición de performance como una realidad —como algo concreto— ha ido perdiendo interés. Me interesa más la imitación, la apropiación, la ficción, la representación y la exploración del significado.»



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

2

3


Velcon

Jonathan Meese

1971 born in Tokyo, Japan, lives and works in Berlin, Germany

En los últimos años, Jonathan Meese se ha dado a conocer como pintor, performer y creador de instalaciones. Las «cámaras del tesoro» del artista ocupan la totalidad del espacio y enfrentan al espectador a un desbordamiento caótico. Sin embargo, el principal objetivo de Meese no resulta inmediatamente aparente: una tentativa desesperada, a veces agresiva, por desarrollar una nueva mitología alemana y a la vez destruirla con la ayuda de su propio *pathos* interno. El vocabulario mitológico de Meese se alimenta de varias fuentes, cuya amplia gama va desde Richard Wagner y Adolf Hitler hasta grupos pop alemanes como Deutsch-Amerikanische-Freundschaft (Amistad germano-americana) y otros artistas como Anselm Kiefer. En una de sus primeras instalaciones, *Die Räuber* (Los ladrones), 1998, ya se reflejaban los principios centrales de su trabajo: el espacio es una habitación de adolescente con las paredes completamente cubiertas de una gran cantidad de pósters, anuncios, fotocopias, recortes de revistas, portadas de discos y cosas por el estilo. Meese se basa en este arsenal de imágenes cotidianas para crear un verdadero lugar de culto. Un año más tarde, los temas de la sala de Meese *Erzreligion Blutlazarett/Erzsöldner Richard Wagner/Privatarmee Ernte und Saat/Waffe: Erzblut der Isis/Nahrung: Bluterz* (Hospital militar de sangre archireligioso/Richard Wagner archimercenario/Ejército privado de cosecha y siembra/Arma: archisangre de Isis/Nutrición: mena de sangre) se centran exclusivamente en el problema del «delirio alemán». El término *Erzbayreuthon* (Archibayreuthon) está escrito en negro sobre la pared al lado de unas tumbas pintadas, efectos militares, cajas de cartón, pilas de ropa, una mesa negra con velas... En resumen, una estilización del horror, ¿o quizá una terrible mitogénesis tomada del reino del absurdo?

Negli ultimi anni Jonathan Meese è diventato famoso sia come pittore, che come realizzatore di performance e installazioni. Le sue inquietanti «camere del tesoro», che riempiono interamente lo spazio espositivo, colpiscono lo spettatore in modo diretto, immergendolo nel caos. Tuttavia, l'obiettivo principale di Meese non è immediatamente riconoscibile e solo uno sguardo più attento rivela il suo tentativo disperato e occasionalmente aggressivo di sviluppare una moderna mitologia tedesca e, simultaneamente, di distruggerla con l'aiuto del suo stesso pathos. Il vocabolario mitologico di Meese affonda le sue radici in un'ampia varietà di fonti, che vanno da Richard Wagner e Adolf Hitler a gruppi pop tedeschi come «Deutsch-Amerikanische-Freundschaft» (Amicizia tedesco-americana) e altri artisti come Anselm Kiefer. La sua prima installazione, *Die Räuber* (I ladri), 1998, rivelava già i principi di lavoro fondamentali dell'artista: lo spazio è simile alla camera di un adolescente, con le pareti tappezzate di poster, oggetti di culto, fotocopie, ritagli di giornale, copertine di dischi e simili. Meese fa ricorso a questo arsenale di immagini quotidiane per creare un vero e proprio luogo di culto. Un anno più tardi, *Erzreligion Blutlazarett/Erzsöldner Richard Wagner/Privatarmee Ernte und Saat/Waffe: Erzblut der Isis/Nahrung: Bluterz* (Arcireligione primaria, ospedale di sangue/arcisoldato, Richard Wagner/armata privata, raccolta e semina/arma, arcisangue di Iside/nutrimento, minerale di sangue), è interamente incentrato sul problema del «delirio tedesco». Sulla parete, la parola «Erzbayreuthon» (Bayreuthon primario) è scritta in caratteri neri. Accanto ad essa sono state dipinte delle pietre tombali, mentre intorno sono disseminate attrezzature militari, scatole di cartone, brandelli di vestiti, un tavolo nero con delle candele: in altre parole, una stilizzazione dell'orrore, o forse la terribile costruzione di un mito tratto dal regno dell'assurdo.

Ultimamente Jonathan Meese chamou a atenção do público com as suas pinturas, instalações e *performances*. Os «quartos dos milagres» do artista confrontam o observador com uma total ocupação de espaço e caos total. No entanto, o objectivo principal de Meese não é perceptível de imediato: tentativas desesperadas, por vezes agressivas de revelar uma nova mitologia germânica para a poder destruir com a ajuda do *pathos* que lhe está inerente. O vocabulário mitológico de Meese é alimentado por várias fontes. O seu vasto e frenético espectro vai desde Richard Wagner e Adolf Hitler até grupos *pop* alemães como «Deutsch-Amerikanische-Freundschaft» (Amizade-germano-americana) e outros artistas como Anselm Kiefer. *Die Räuber* (Os ladrões), 1998, já apresentava os princípios centrais do trabalho do artista: o espaço é como um típico quarto de *teenager*, cujas paredes estão cobertas de *posters*, *pin-ups*, incontáveis fotocópias, recortes de revistas, capas de discos, etc. Meese recorre a este arsenal de tralha de imagens quotidianas para criar um centro de adoração de culto. Um ano mais tarde, *Erzreligion Blutlazarett/Erzsöldner Richard Wagner/Privatarmee Ernte und Saat/Waffe: Erzblut der Isis/Nahrung: Bluterz* (Religião de Base/ Hospital Militar de Sangue/Mercenário de Base Richard Wagner/Exército Privado de Colheita e Semeadura/Arma: Sangue de Base de Ísis/ Nutrição: Minério de Sangue) centra-se na «Ilusão alemã». A palavra «Erzbayreuthon» (Beyreuthon de Base) está escrita a preto numa parede perto do sítio onde as lápides foram pintadas. Efeitos militares disseminados, caixas de cartão, pilhas de roupa, uma mesa escura com velas: resumindo, uma estilização de terror – ou talvez a construção terrível de um mito levada aos reinos do absurdo? R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 Contemporary Fine Arts, Berlin, Germany; *I. berlin biennale*, Berlin, Germany **1999** Kunsthalle Bielefeld, Germany; Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, Germany; *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2000** P.S.I, Long Island City (NY), USA; Museo Michetti, Francavilla al Mare, Italy **2001** Leo Koenig, New York (NY), USA; Kestner Gesellschaft, Hanover, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *El Niño*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach **1999** *Gesinnung '99 – Der letzte Lichtstrahl des Jahrtausends* (with Erwin Kneihsl), Contemporary Fine Arts, Berlin **2000** *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg; *Wounded Time*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach



1 Selbstgetreide – I am the walruß, 2000, oil on canvas, 185 x 110 cm
2 Erzreligion Blutlazarett ..., 1999, installation view, Kunstverein Frankfurt

«Tutto deve colpire per la sua mostruosità.»

«Tudo tem de ser reconhecível pela sua imundície.»

«Todo debe ser discernible por su fealdad.»




BLUTZOLL
ARD WAGNER
MISHIMA
ERZGOTT
VIEHERZ
VIEH
ERNTE UND SAAT
STELENON
RUNENON

Mariko Mori

1967 born in Tokyo, Japan, lives and works in New York (NY), USA

Mariko Mori es una artista, un ser de otro planeta, una sacerdotisa de su propio templo de ensueño. Después de su meteórico éxito en la década de 1990, la más célebre representante del «pop de Tokio» puede hoy dar un paso atrás y traducir su realidad virtual en obras tridimensionales. Nadie como ella ha visualizado de un modo tan estridente la relación entre tradición e innovación, entre naturaleza y tecnología punta, entre los sueños individuales y colectivos del Japón actual. Una y otra vez establece vínculos de lo sobrenatural y lo metafísico con los elementos tradicionales y formales de la realidad perceptible, creando una tensión en su obra, no muy alejada del kitsch, que le ha valido la calificación de «cosmos esotérico». Sus *Body Capsules*, 1995, que recuerdan a un capullo, desprenden la energía con la que se sumerge en el reino del misticismo. El tiempo parece haberse detenido, abolido por la ligereza, la claridad y la devoción espiritual. En su obra videográfica y fotográfica *Kumano*, 1998, aparece por primera vez el *Dream Temple*, 1999, un templo virtual de la ceremonia del té, en el que el mundo está conectado al cosmos mediante el ritual y la espiritualidad. Actualmente este templo puede visitarse y, después de atravesar el «jardín tradicional de purificación», el espectador se ve rodeado de elementos arquitectónicos tradicionales basados en el templo de Yumedono (739 d.C.), en Nara, y por imágenes trascendentales y sonidos celestiales. Mori alude a la idea de que todos los sentidos están conectados y utiliza la tecnología punta para sensibilizar los sentidos y el alma. Su espiritualidad es un mundo ilusorio maravilloso, que nace de la idea de que la existencia humana es finita.

Mariko Mori è un'artista, un essere che sembra venuto da un altro pianeta e una sacerdotessa del suo tempio di sogni. Dopo il rapidissimo successo ottenuto negli anni '90, la rappresentante più famosa della «Tokyo pop» può ora fare un passo indietro e tradurre le sue realtà virtuali in opere tridimensionali. Nessun altro ha saputo, come lei, visualizzare con tanto vigore la simbiosi di tradizione e innovazione, natura e tecnologia avanzata, sogni individuali e collettivi, che caratterizza il Giappone contemporaneo. Mori mette continuamente in relazione una realtà soprannaturale e metafisica con la dimensione reale degli elementi formali e tradizionali. Questo legame crea nella sua arte una tensione che non si discosta molto dal kitsch e che ha fatto sì che le sue opere fossero descritte come *Esoteric Cosmos*. Le sue *Body Capsules*, 1995, simili a bozzoli, contengono l'energia grazie alla quale l'artista si immerge nel mondo del misticismo. Il tempo sembra essersi fermato, leggerezza, chiarezza e devozione spirituale avvolgono ogni cosa. Quando il *Dream Temple*, 1999, ha fatto la sua prima apparizione nell'opera fotografica e video *Kumano*, 1998, era un tempio virtuale per la cerimonia del tè, in cui umanità e cosmo erano collegati dai gesti rituali e dalla spiritualità. Ora è fisicamente accessibile: dopo aver attraversato il tradizionale giardino della purificazione, gli spettatori si trovano al centro di una struttura architettonica tradizionale ispirata al tempio Yumedono (AD 739) a Nara, circondati da immagini trascendentali e suoni celestiali. Mori fa riferimento all'idea secondo cui tutti i sensi sono collegati e si serve della tecnologia per rendere più sensibili i sensi e l'anima. La sua spiritualità è un meraviglioso mondo di illusione, nato dalla consapevolezza che l'esistenza umana è limitata.

Mariko Mori é uma artista, alguém que tem algo de extraterrestre, e uma sacerdotisa do seu próprio templo de sonhos. Após o seu meteórico sucesso nos anos 90, esta famosa representante do «Tokyo Pop» pode agora recuar e traduzir as suas realidades virtuais em trabalhos em três dimensões. Mais ninguém conseguiu igualar a sua estridência com a qual ela visualiza a simbiose japonesa contemporânea da tradição e inovação, natureza e alta tecnologia, sonhos individuais e colectivos. Ela liga repetidamente o sobrenatural e o metafísico com os elementos tradicionais e formais da realidade perceptível. Isto cria uma tensão na sua arte, que não está muito longe do *kitsch*, e que provocou a descrição de *Esoteric Cosmos*. As suas *Body Capsules*, 1995, em forma de casulo, contêm a energia acumulada com a qual ela mergulha no reino do misticismo. O tempo parece parar, e tudo é preservado na leveza, claridade e devoção espiritual. Quando a construção *Dream Temple*, 1999, de Mori, surgiu nos trabalhos fotográficos e de vídeo *Kumano*, 1998, tratava-se de um templo virtual para a cerimónia do chá, no qual a humanidade e o cosmo estavam ligados pelo ritual e pela espiritualidade. É agora fisicamente acessível e após passar pelo tradicional «jardim de pedra da purificação», os visitantes encontram-se rodeados por elementos arquitectónicos tradicionais baseados no Templo Yumedono (739 d. C.) em Nara, e por imagens transcendentais e sons celestiais. Mori refere-se à ideia de que todos os sentidos estão ligados, e faz uso da alta tecnologia para sensibilizar os sentidos e a alma. A sua espiritualidade é um mundo maravilhoso de ilusão nascido da realização de que a existência humana é finita.

G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →

1999 *Empty Dream*, Brooklyn Museum of Art, New York (NY), USA; *Dream Temple*, Fondazione Prada, Milan, Italy, *Esoteric Cosmos*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany, *Regarding the Beauty*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA; *Seeing Time*, San Francisco Museum of Art, San Francisco (CA), USA **2000** *Link*, Centre Georges Pompidou, Paris, France, *Sonic Boom. The Art of Sound*, Hayward Gallery, London, UK; *Apocalypse*, Royal Academy of Arts, London, UK **2001** *Miracle*, Gallery Koyanagi, Tokyo, Japan

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1999 *Dream Temple*, Fondazione Prada, Milan; *Esoteric Cosmos*, Kunstmuseum Wolfsburg; Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Dream Temple,** 1999, audio, metal, glass, synthetics, fibre optics, VisionDome, 3D semi-circular display, ø 10 m, height 5 m, installation view, *Apocalypse*, Royal Academy of Arts, London, 2000
2 **Kumano,** 1998, glass with photo interlayer, 5 panels, overall 305 x 610 x 2 cm
3 **Beginning of the End: Paris, La Defense,** 1996, crystal print, wood, pewter frame, 99 x 500 x 8 cm
4 **Burning Desire,** 1997/98, glass with photo interlayer, 5 panels, overall 305 x 610 x 2 cm

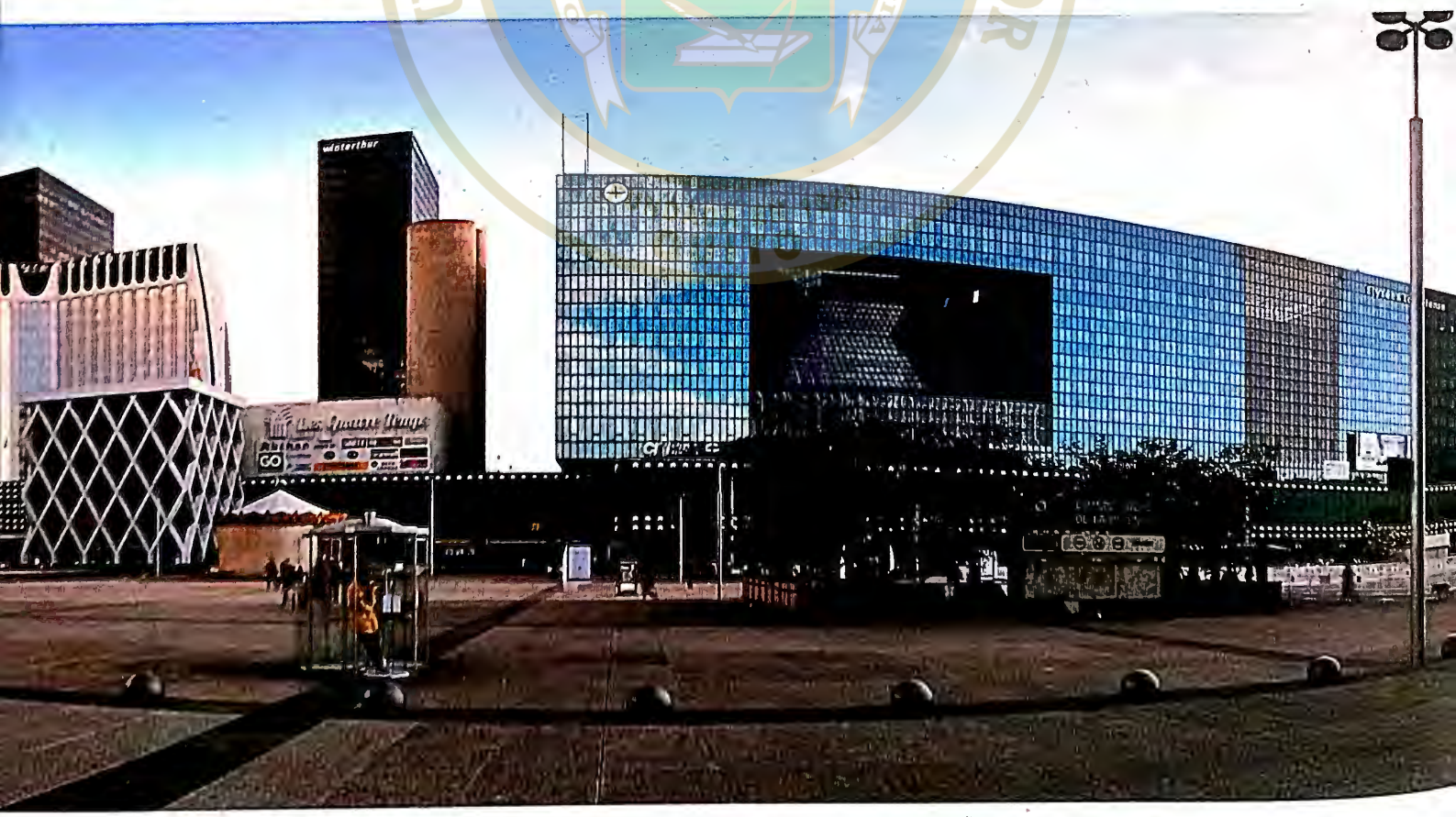
«L'energia spirituale è eterna; né la morte, né la nascita possono toccarla.»

«A energia espiritual é eterna; nenhuma morte ou nascimento a pode atingir.»

«La energía espiritual es eterna; ni la muerte ni el nacimiento pueden alterarla.»

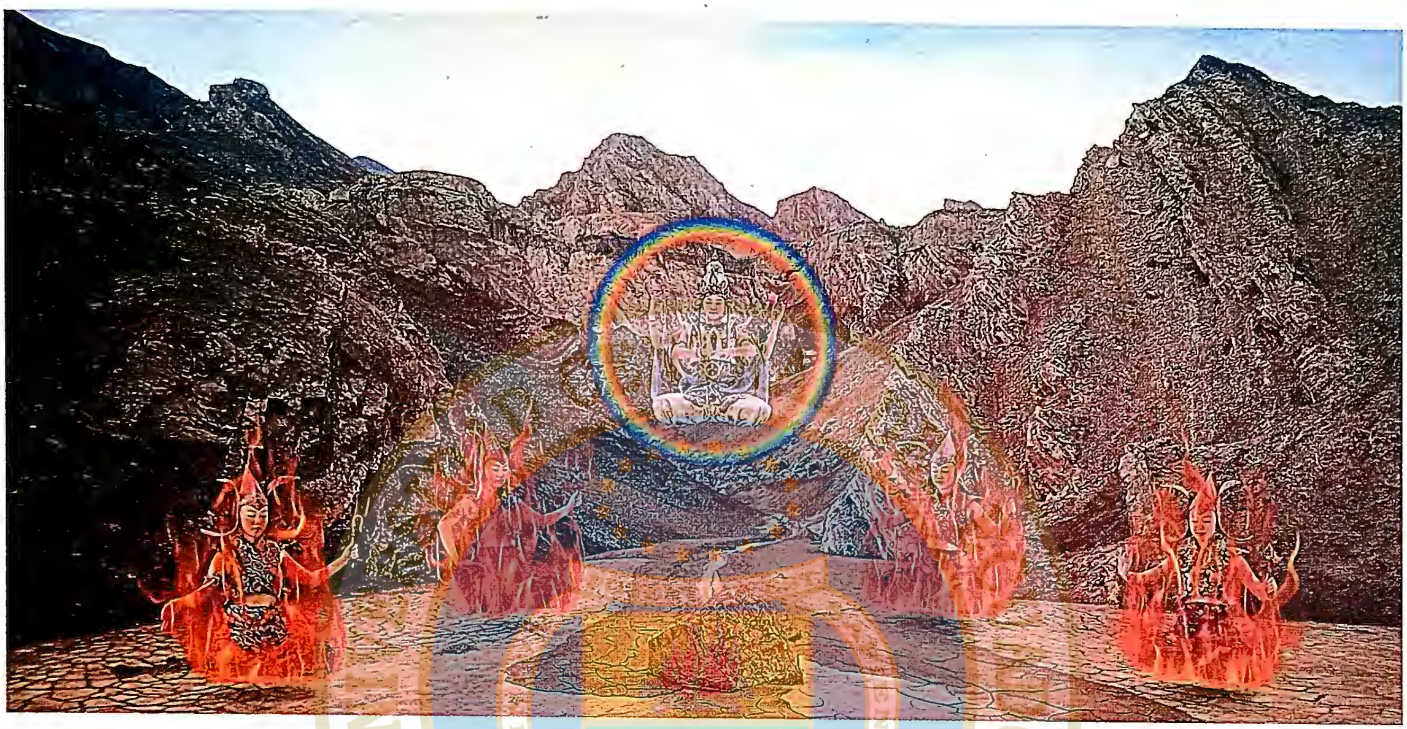
2





3

4





Sarah Morris

1967 born in London, lives and works in New York (NY), USA, and London, UK

Sarah Morris se dio a conocer por sus reproducciones de fachadas arquitectónicas de luminosos colores. Pocos artistas han sido tan rigurosos como esta artista, que vive y trabaja en Nueva York y en Londres, al traducir estéticamente los temas del «nuevo urbanismo». Su principal interés son las conurbaciones urbanas norteamericanas, y en sus tres proyectos más recientes —*Midtown (New York)*, 1998, *Las Vegas*, 2000, y *Capital (Washington)*, 2001— Morris se consagra al carácter específico de esas excepcionales ciudades. Como resultado de sus condiciones culturales, comerciales y políticas particulares, la apariencia de estas tres ciudades difiere notablemente, y Morris trata cada una de ellas como un sistema autorreferencial. La artista crea un montaje de escenas de la vida cotidiana, rasgos arquitectónicos distintivos e imágenes mediáticas que reflejan la visión oficial de cada ciudad, y las dispone en una secuencia rítmica. La película *Capital* presenta las imágenes de las conferencias de prensa de la Casa Blanca, los cortejos presidenciales y las recepciones en el aeropuerto de Washington, escenas de la era Clinton, contrastadas con tomas de ciudadanos corriendo por el Capitolio. La película es una visualización del entrelazamiento casi imperceptible entre el poder y la rutina diaria de la ciudad. Morris combina la filmación, la banda sonora y las fotografías en el espacio de exposición, creando así una atmósfera extremadamente densa. Sus pinturas transforman las estructuras de las imágenes filmadas en radiantes tramas de colores, creando seductoras superficies brillantes marcadas por perspectivas cortadas y distorsiones espaciales. Lo que a primera vista parece una pura abstracción empieza a funcionar como una vorágine, que traslada al espectador a la vida imaginaria de las tramas y parece formar parte de un juego digital.

Sara Morris è famosa per le sue immagini multicolori che riproducono facciate architettoniche. Morris, che vive e lavora a New York e a Londra, ha dimostrato, come pochi altri artisti, uno straordinario rigore nel tradurre in termini estetici le problematiche legate alla nuova urbanizzazione. Interessata soprattutto alle gigantesche metropoli americane, nei progetti più recenti, quali *Midtown (New York)*, 1998, *Las Vegas*, 2000, e *Capital (Washington)*, 2001, ha dedicato la sua attenzione agli aspetti caratteristici di queste città eccezionali e profondamente diverse l'una dall'altra per condizioni culturali, commerciali e politiche. Morris tratta ognuna di esse come un sistema autoreferenziale. L'artista elabora scene di vita quotidiana, tipiche strutture architettoniche e immagini dei media che riflettono le caratteristiche delle singole città e dispone i materiali in una sequenza ritmicamente organizzata. In *Capital*, le immagini di conferenze stampa alla Casa Bianca, scorte presidenziali, cerimonie d'accoglienza all'aeroporto di Washington e scene dell'epoca della presidenza Clinton, sono alternate a quelle di dinamici cittadini che fanno jogging a Capitol Hill. Il film è una rappresentazione dell'intersecarsi quasi impercettibile di potere e quotidiana routine urbana. L'accostamento di film, colonne sonore e fotografie all'interno dello spazio espositivo genera un'atmosfera straordinariamente densa. Ne suoi dipinti, le strutture delle immagini filmate si trasformano in brillanti griglie colorate. Morris crea affascinanti superfici lucide caratterizzate da prospettive scorciate e distorsioni spaziali. Quello che a prima vista sembra pura astrazione comincia rapidamente ad agire come un vortice. Come in un gioco digitale, lo spettatore è attirato all'interno della griglia.

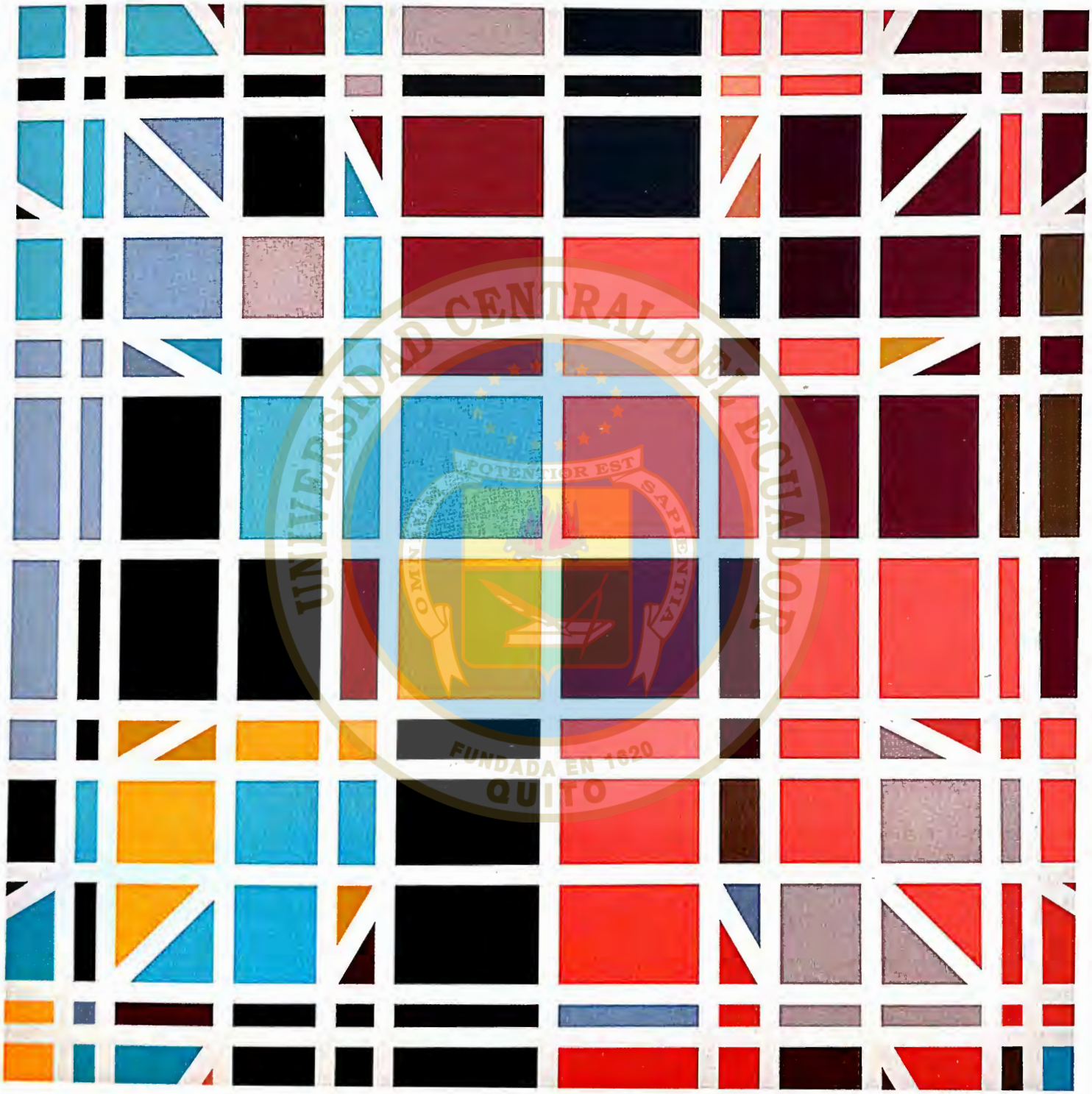
As imagens coloridas modeladas em fachadas arquitectónicas de Sarah Morris estiveram na origem do seu reconhecimento público. Poucos artistas foram tão rigorosos como esta residente de Nova Iorque e Londres na tradução estética de temas do «novo urbanismo». O seu principal interesse está reservado aos complexos de subúrbios americanos, e nos seus três projectos mais recentes – *Midtown (New York)*, 1998, *Las Vegas*, 2000 e *Capital (Washington)*, 2001 – Morris virou a sua atenção para o carácter espacial destas cidades excepcionais. Em resultado da sua cultura particular e condições comerciais e políticas, as aparências das cidades diferem bastante, e ela trata cada uma delas como um sistema auto-referencial. A artista cria uma montagem de cenas da vida quotidiana, características arquitectónicas distintas e imagens dos meios de comunicação que reflectem a imagem oficial de cada cidade, e organiza-as segundo uma sequência rítmica. O filme *Capital* inclui imagens das conferências de imprensa da Casa Branca, cortejos presidenciais e cerimónias de recepção no aeroporto de Washington, cenas de Bill Clinton no seu escritório, em contraste com filmagens de cidadãos dinâmicos a fazer *jogging* em Capitol Hill. O filme é uma visualização da quase imperceptível interacção do poder e da rotina urbana quotidiana. Morris combina filme, banda sonora e fotografia dentro do espaço da exposição, criando assim uma atmosfera global de densidade. As suas pinturas transformam as estruturas de imagens filmadas em grelhas cintilantes e coloridas. Ela cria superfícies sedutoras muito brilhantes com perspectivas reduzidas e distorções espaciais. O que à primeira vista parece ser uma pura abstracção, rapidamente começa a actuar como um remoinho. O observador é arrastado para o interior imaginado das grelhas, e parece tornar-se parte do jogo digital.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *Hospital*, Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany **1998** *djion/le consortium.coll*, Centre Georges Pompidou, Paris, France; *I love New York*, Museum Ludwig, Cologne, Germany **1999** *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2000** Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland; *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2001** Friedrich Petzel Gallery, New York (NY), USA; *Correspondence*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 *Sarah Morris. Modern Worlds*, Oxford/Leipzig **2000** *Sarah Morris*, Kunsthalle Zürich, Zurich **2001** *Sarah Morris. Capital*, Cologne Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIA POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

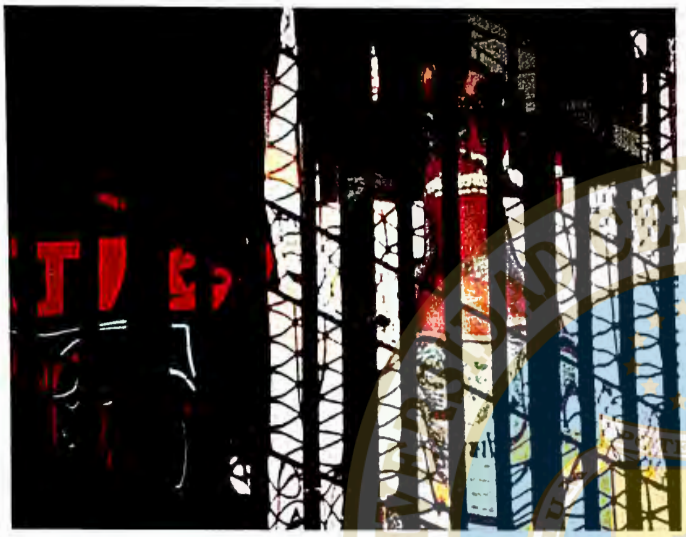
1 **Federal Reserve (Capital),** 2001, gloss household paint on canvas, 214 x 214 cm
2 **Midtown,** 1998, 16 mm DVD, 9:36 min
3 Installation view, *Rumjungle,* White Cube², London, 2000
4 SRHMRRS3, 2001, gloss household paint on canvas, 257 x 198 cm

«Il vuoto e la piattezza riflettono il modo di essere delle cose. È perverso creare vuoti seducenti. L'opera distorce la realtà, semplifica le esperienze e le trasforma in codici e icone. Io amplifico, distorco ed esagero. Metto il piede sull'acceleratore.»

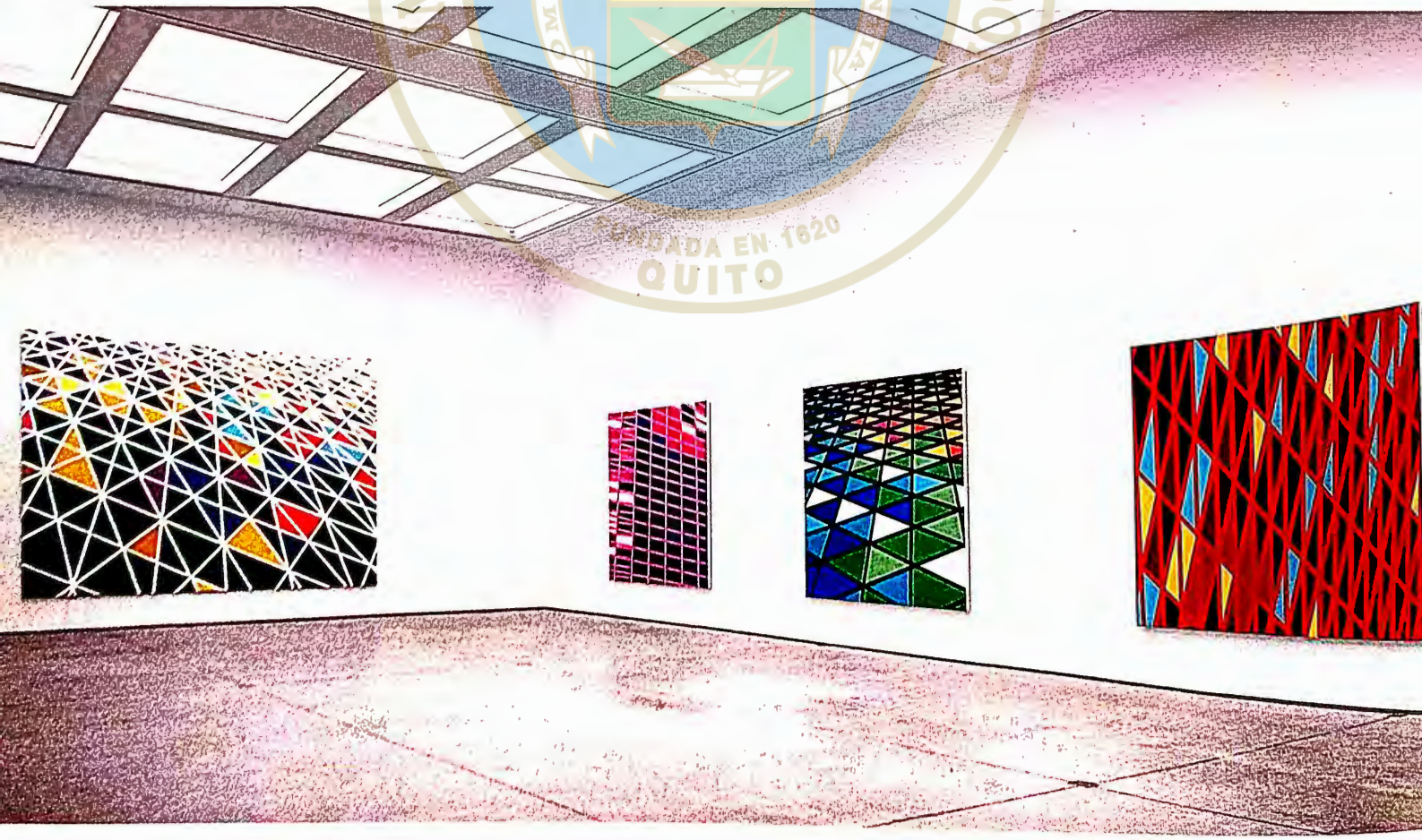
«O vazio e o plano reflectem o modo como as coisas são. É preservado para criar um vazio sedutor. O trabalho distorce a realidade através da simplificação de experiências em códigos e ícones. Eu amplifico, distorço e exagero. Estou com o pé no acelerador.»

«El vacío y la uniformidad reflejan cómo son las cosas. Es perverso crear un vacío seductor. La obra distorsiona la realidad simplificando las experiencias para transformarlas en códigos e iconos. Yo amplifico, distorsiono y exagero. Pongo el pie en el acelerador.»

2



3



BIBLIOTECA CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIS BONA MENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Vik Muniz

1961 born in São Paulo, Brazil, lives and works in New York (NY), USA

Vik Muniz realiza imágenes fotográficas seductoras y humorísticas. Sus temas nos resultan acogedores y familiares: un célebre retrato de Sigmund Freud; una *drip painting* de Pollock; la famosa obra maestra de Courbet *El origen del mundo*. Pero la satisfacción de haber reconocido la fuente no tarda en ceder paso al malestar cuando, al contemplarlos de cerca, vemos que el retrato de Freud y la pintura de Pollock están hechos con chocolate y el Courbet está totalmente esculpido con barro. La destreza con la que Muniz reconstruye esas imágenes del arte elevado contrasta con las asociaciones que crean los materiales comunes utilizados, creando un resquicio en el que aparece claramente su ilusionismo. Sus fotos revelan los mecanismos de la representación para cuestionar la jerarquía entre «original» y «reproducción», a la vez que se deleitan en las discrepancias que proliferan a través de la transferencia, la interpretación y lo que él denomina «el teatro dinámico de las formas visuales». El hecho de que la imagen fotográfica sea todo lo que queda de sus escenarios laboriosamente construidos subraya la naturaleza efímera de la producción humana. En una serie titulada *Pictures of Dust*, 2001, recrea imágenes de archivo de obras esenciales del minimalismo realizadas con el polvo recogido en el suelo del Whitney Museum of American Art, en una especie de resumen sucinto del paso del tiempo que puede transformar los movimientos artísticos más influyentes y las instituciones más respetables en polvo, historia y recuerdos fotográficos.

Vik Muniz realizza fotografie umoristiche e affascinanti. I soggetti ritratti sono spesso immagini familiari: un famoso ritratto di Sigmund Freud, un dipinto di Pollock, il celebre capolavoro di Courbet *L'origine del mondo*. Ma la soddisfazione che nasce dal riconoscimento cede rapidamente il passo al turbamento quando, a un esame più accurato, ci accorgiamo che il ritratto di Freud e il quadro di Pollock sono fatti di cioccolata, mentre il Courbet è scolpito nella polvere. L'abilità con cui Muniz ricostruisce queste immagini della grande arte contrasta con le associazioni basse suggerite dai materiali impiegati e dà vita a una relazione destinata a svelare il carattere illusionistico delle sue creazioni. L'artista mette a nudo i meccanismi della rappresentazione e si interroga sulla gerarchia tra originale e riproduzione, oltre a sottolineare, con fare divertito, le differenze generate dalla trasposizione, dall'interpretazione e da quello che egli stesso definisce il «teatro dinamico delle forme visive». Delle sue opere laboriosamente costruite non resta che un'immagine fotografica, che sembra alludere alla natura effimera delle produzioni umane. Per una serie intitolata *Pictures of Dust*, 2001, ha ricostruito immagini d'archivio delle principali opere minimaliste utilizzando soltanto la polvere raccolta sul pavimento del Whitney Museum of American Art: il rapido trascorrere del tempo trasforma persino i più imponenti movimenti artistici e le più rispettabili istituzioni in polvere, storia e ricordi fotografici.

Vik Muniz produz imagens fotográficas espirituosas e sedutoras. Os temas são muitas vezes reconfortantemente familiares: um conhecido retrato de Sigmund Freud; uma *drip painting* de Pollock; a famosa obra-prima de Courbet «A Origem do Mundo». Mas a satisfação de reconhecimento desaparece quando, após uma observação mais atenta, se verifica que o retrato de Freud e a pintura de Pollock foram realizados com chocolate, e a obra de Courbet é totalmente realizada com pó. A destreza com que Muniz reconstroi estas imagens de arte contrasta com os materiais comuns que ele utiliza, criando uma junção através da qual o ilusionismo surge claramente. As suas fotografias põem a nu o mecanismo da representação para questionar a hierarquia entre o «original» e a «reprodução», deleitando-se com as discrepâncias que proliferam através da deslocação, interpretação e aquilo a que ele chama «o teatro dinâmico das formas visuais». Isto faz com a imagem fotográfica final seja tudo o que resta dos seus trabalhos laboriosamente construídos realçando a natureza efémera da produção humana. Para uma série intitulada *Pictures of Dust* 2001, ele recriou imagens de arquivo de importantes trabalhos minimalistas inteiramente em pó recolhido do chão do Whitney Museum of American Art, resumindo a passagem do tempo que pode transformar o mais conceituado dos movimentos artísticos e a mais reputada das instituições em pó, história e lembranças fotográficas.

K. B.

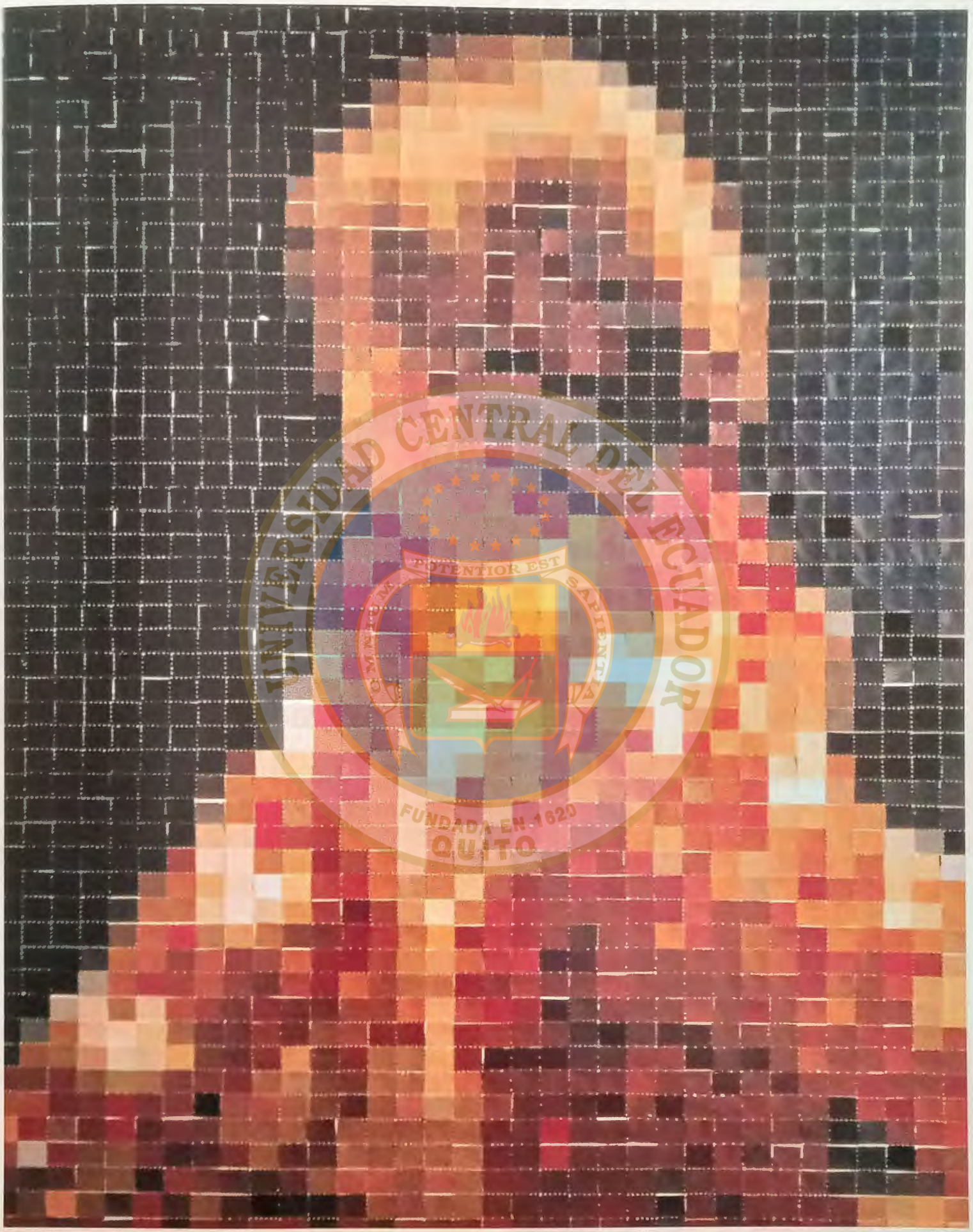


SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *Seeing Is Believing*, International Center of Photography, New York (NY), USA; *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil **1999** Centre National de la Photographie, Paris, France; *Abracadabra*, Tate Gallery, London, UK **2000** *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **2001** Brazilian Pavilion (with Ernesto Neto), *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *Brazil: Body and Soul*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (NY), USA; *Pictures of Dust*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1993 *Vik Muniz, The Wrong Logician*, Grand Salon, New York (NY)/ Ponte Pietra, Verona **1995** *Panorama da Arte Contemporanea Brazileira*, Museu de Arte Moderna, São Paulo **1998** *Vik Muniz: Seeing is Believing*, Santa Fe (NM) **1999** *Vik Muniz*, Centre National de la Photographie and Caisse des Depots et Consignations, Paris **2001** *Vik Muniz/Ernesto Neto: BrasilConnects*, 49. Biennale di Venezia, Venice


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **After Gerhard Richter (from pictures of Color),** 2001, c-print, 276 x 191 cm
2 **Key,** 2002, toned gelatin silver print, 102 x 127 cm
3 **Disaster (from Pictures of Ink),** 2000, Cibachrome, 102 x 127 cm
4 **Scissors,** 2002, toned gelatin silver print, 102 x 127 cm

«Illusioni grossolane come le mie rendono le persone consapevoli del carattere ingannevole dell'informazione visiva e del piacere che se ne può derivare.»

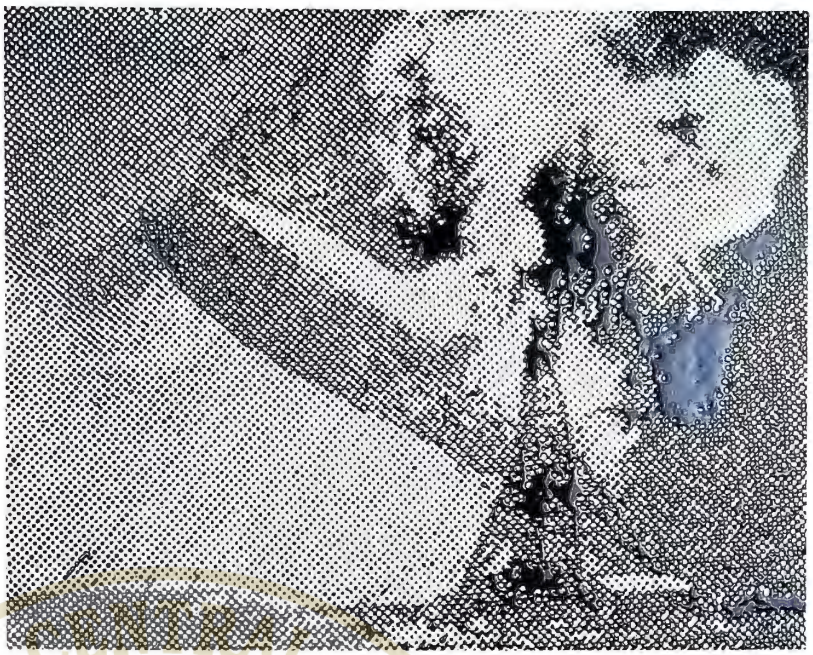
«As ilusões tão más como as minhas fazem as pessoas tomar consciência dos erros da informação visual e do prazer que esses erros podem provocar.»

«La gente toma conciencia de las falacias de la información visual y el placer que puede obtener de esas falacias gracias a ilusiones tan malévolas como las mías.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



3

4



Takashi Murakami

1962 born in Tokyo, lives and works in Tokyo, Japan, and New York (NY), USA

Takashi Murakami juega con la originalidad y el poder de las imágenes de la cultura japonesa en una zona intermedia entre lo tradicional y la innovación. Su versión de un arte contemporáneo específicamente japonés reside en la fusión de la pintura japonesa, con su énfasis en la superficie, el Pop Art americano de Warhol a Koons, y los mundos imaginarios multicolores del manga y los dibujos animados japoneses (Anime). El principio de la interpenetración entre las bellas artes y las artes aplicadas es visible en el desarrollo y la adaptación de las pinturas pop estereotipadas de figuras populares, como Mickey Mouse o Sailor Moon, y en la comercialización de objetos auxiliares de su Hiropon Factory, creada en 1995. Bajo su estricta dirección, se crean imágenes y figuras perfectamente elaboradas y ordenadas. Con la publicación de un manifiesto y una exposición, Murakami formula su imagen de *superflatness*, manteniendo simultáneamente un tipo de estilo y pensamiento vanguardista que hasta aquel momento sólo se había manifestado en el arte japonés como una importación occidental. Aunque el universo artístico abigarrado de Murakami produce un efecto tan superficial como el mundo pop de símbolos y mercancías, sus percepciones sobre la cultura y la identidad de la sociedad japonesa desempeñan un importante papel en el sistema de la producción artística nacional. Encarnan traumas, esperanzas y visiones desarrolladas a partir de la occidentalización de la cultura japonesa y pretenden cambiar el estatus y la percepción del arte contemporáneo en Japón. Por un lado, estos deseos podrían parecer infantiles, pero por el otro reflexionan sobre el status quo posmoderno de la cultura americana de un modo muy maduro. Son obras decorativas y esquizofrénicas, y a la vez utilizan su contenido para poner de relieve la originalidad del arte japonés.

Takashi Murakami si prende gioco del concetto di originalità e del potere delle immagini nella cultura giapponese, in una zona collocabile tra tradizione e innovazione. Nella sua versione di un'arte contemporanea specificamente nipponica si fondono la pittura nazionale, con la sua enfasi sulla superficie, la pop art americana – da Warhol a Koons – e il fantasmagorico mondo dei cartoni animati Manga e Anime. Il principio dell'interconnessione tra le «belle» arti e quelle applicate è percepibile nell'appropriazione e nell'adattamento di stereotipati soggetti pop, quali Mickey Mouse e Sailor Moon, e nella commercializzazione di articoli accessori attraverso il sito «Hiropon Factory», creato da Murakami nel 1995. Le immagini e figure che questo gruppo realizza sotto la severa guida dell'artista mostrano una notevole perfezione formale. Murakami ha formulato la sua idea di «Superflatness» (Superpiattezza) mediante un manifesto e una mostra, conservando al tempo stesso uno stile e un pensiero d'avanguardia, rintracciabile nell'arte giapponese a lui precedente solo come influsso occidentale. Benché a un primo sguardo il suo multicolore universo artistico appaia del tutto simile a un mondo pop di simboli e prodotti di consumo, le sue percezioni della cultura e dell'identità giapponese giocano un ruolo importante nella scena artistica nipponica. Esse incarnano i traumi, le speranze e le concezioni conseguenti all'occidentalizzazione della cultura del paese, della cui arte contemporanea mirano a modificare lo status e la percezione. Malgrado appaia puerile, questa aspirazione dà luogo a una riflessione decisamente adulta sullo status quo dell'attuale cultura postmoderna americana. Decorativi e schizofrenici, i lavori di Murakami utilizzano il loro contenuto per sottolineare l'originalità dell'arte giapponese.

Takashi Murakami joga com a originalidade e poder das imagens da cultura japonesa uma área entre o tradicional e o inovador. A sua versão de uma arte contemporânea especificamente japonesa funde a pintura japonesa que privilegia a superfície, a *Pop Art* americana de Warhol até Koons e o vistoso mundo de fantasia dos desenhos animados da Manga e Annie. O princípio da interpenetração entre as artes plásticas e as artes aplicadas é visível no desenvolvimento e adaptação de pinturas *Pop* estereotipadas de figuras populares, tais como o Rato Mickey ou Sailor Moon, e na comercialização de produtos auxiliares do seu *site* de produção «Hiropon Factory», criado em 1995. Sob a sua direcção, são criadas em colectivo imagens e figuras de uma concepção perfeita. Ele formulou a sua imagem de «Superflatness» com um manifesto e uma exposição, mantendo simultaneamente uma espécie de estilo e um pensamento *avant garde* que até essa altura se encontrava na arte japonesa maioritariamente como importação ocidental. Apesar do efeito do cosmo artístico colorido de Murakami parecer superficialmente um mundo *Pop* de símbolos e produtos de consumo, as suas percepções da cultura e identidade da sociedade japonesa são importantes para o mundo artístico nacional. Eles incarnam os traumas, esperanças e visões desenvolvidas a partir da ocidentalização da cultura japonesa, e pretendem alterar o estatuto e percepção da arte contemporânea no Japão. Por um lado, estes desejos poderão parecer infantis, mas por outro lado eles ponderam o *statu quo* pós-moderno da cultura americana de uma forma muito adulta. São decorativos e esquizofrénicos, utilizando ao mesmo tempo o seu conteúdo para realçar a originalidade da arte japonesa. G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *The Manga Age*, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan **1999** *The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson (NY), USA, *DOB in the Strange Forest*, Nagoya Parco Gallery, Nagoya, Japan, *Back Beat*, Blum & Poe, Santa Monica (CA), USA, *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** Marianne Boesky Gallery, New York (NY), USA **2001** Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan, Museum of Contemporary Art, New York (NY), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Tokyo Pop*, Hiratsuka Museum of Art, Kanagawa **1999** *The Meaning of the Nonsense of Meaning*, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson (NY); *DOB in the Strange Forest*, Tokyo **2000** *Superflat*, Nagoya Parco Gallery, Tokyo **2001** Museum of Contemporary Art, Tokyo



1 **Forest of DOB,** 1994, vinyl and helium, dimensions variable, installation view, Blum & Poe, Santa Monica (CA)
2 **My Lonesome Cowboy,** 1998, fibreglass, acrylic, oil paint, iron, 254 x 117 x 91 cm
3 **Hiropon,** 1997, fibreglass, acrylic, oil paint, iron, 178 x 112 x 99 cm
4 **The Castle of Tin Tin,** 1998, acrylic on canvas, 300 x 300 cm

«Il problema della mia generazione è creare prodotti originali senza dipendere da un sistema concettuale di supporto, dato che siamo consapevoli delle differenze tra le dinamiche dell'arte contemporanea in Occidente e la maniera in cui vanno le cose in Giappone.»

«O problema para a minha geração é o de criar produtos originais sem depender do apoio de um sistema intelectual, uma vez que conhecemos as diferenças entre os trabalhos da arte contemporânea no Ocidente e a forma como as coisas se fazem no Japão.»

«El problema de mi generación es crear productos originales sin depender de un sistema intelectual de apoyo, ya que somos conscientes de las diferencias entre el funcionamiento del arte moderno en Occidente y de cómo funcionan las cosas en Japón.»



2



3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Yoshitomo Nara

1959 born in Hirosaki, lives and works in Tokyo, Japan

La rebelión es el motor fundamental del arte de Yoshitomo Nara. Marcado por las diferencias entre su despreocupada niñez en el campo y las grandes ciudades de Tokio, Colonia y Los Ángeles, donde ha transcurrido la mayor parte de su vida, su obra oscila también entre dos polos opuestos. Sus pinturas, dibujos y esculturas exhiben una extraña y onírica tensión entre la agresividad y la melancolía. Un rasgo distintivo de su trabajo son los niños y los perros, bajo cuya inocencia aparente existe un claro potencial para la violencia. Parecen tímidos, bien educados y agradables, y su relación con nosotros, los espectadores, está definida por sus enormes ojos. Como sonámbulos, penetran en nuestro inconsciente, donde el horror de la vida cotidiana parece menos virtual que real. Algunas veces aparecen como seres dulces y simpáticos, otras como seres maliciosos y amenazadores. Nara se considera a sí mismo un artista pop. Fuertemente influido por el rock y el punk, por el manga japonés y la ordenada estructura de la sociedad japonesa, sus recuerdos de la felicidad de la infancia son retratos traumáticos de un tiempo perdido para siempre. La ilusión y la inocencia de la niñez, de una existencia fácil y protegida, tejen la trama de sus delicadas pinturas. Sin embargo, al final, el sentimiento de desesperanza pertenece al mundo de los adultos y está tan emocionalmente cargado que nos vemos obligados a enfrentarnos al mundo surrealista de Nara. Pero Nara también está creciendo y su obra reciente es menos rebelde. Hacerse mayor también significa adquirir experiencia y una mayor conciencia. Su estilo altamente idiosincrásico, un cruce entre alta cultura y cultura popular, junto con su entusiasmo por otros ámbitos del pop, han proporcionado a Nara y a su obra el estatus de culto.

La ribellione è il principio fondante dell'arte di Yoshitomo Nara. Come la sua vita, divisa tra la campagna in cui ha trascorso un'infanzia spensierata e le grandi città come Tokyo, Colonia e Los Angeles in cui si è successivamente stabilito, la sua opera oscilla tra due poli opposti. I dipinti, i disegni e le sculture di Nara mostrano una singolare, onirica tensione tra l'aggressività e la malinconia. Bambini e cani sono il suo segno di riconoscimento. Dietro l'apparente innocenza di questi soggetti traspare un chiaro potenziale di violenza. All'apparenza timorosi, ben educati e graziosi, con i loro grandi occhi essi riescono a entrare in contatto con l'osservatore. Penetrano come sonnambuli nel nostro inconscio, dove l'orrore della vita quotidiana appare meno virtuale che reale. Sono figure a volte dolci e amabili, altre volte malvagie e minacciose. Nara si definisce un artista pop. È fortemente influenzato dal rock e dal punk, dai fumetti Manga giapponesi e dalla rigida struttura gerarchica della società nipponica e le sue reminiscenze della felicità dell'infanzia sono ritratti traumatici di un tempo perduto per sempre. Evocativi di un'esistenza semplice e protetta, i suoi delicati quadri sono intrisi di illusioni infantili e di innocenza. Ma questo senso di speranza è messo sempre in pericolo dal mondo degli adulti e quindi caricato di significati emotivi così forti da porci di fronte a un universo pittorico dalle qualità surreali. Ma anche Nara è cresciuto e le sue opere più recenti hanno un carattere meno sovversivo. Crescere significa anche acquisire esperienza e maggiore consapevolezza. Ponte tra la cultura «alta» e «bassa», il suo stile originale insieme alla sua passione per altre aree della cultura pop hanno fatto di Nara una personalità di culto.

A rebelião é um princípio básico da arte de Yoshitomo Nara. Assim como ele próprio foi moldado por uma infância rural despreocupada e as grandes cidades de Tóquio, Colónia e Los Angeles, também o seu trabalho balança entre dois pólos opostos. As suas pinturas, desenhos e esculturas apresentam uma tensão estranha, quase de sonho entre a agressividade e a melancolia. A sua imagem de marca são as crianças e os cães. Por trás de uma aparente inocência há um claro potencial para a violência. Eles parecem tímidos, bem-educados e graciosos, e a sua relação connosco, os observadores, define-se através dos seus grandes olhos. Tal como sonâmbulos, eles penetram no nosso inconsciente, onde o horror da vida quotidiana surge menos virtual do que real. Por vezes parecem figuras doces e amáveis, outras vezes maliciosas e ameaçadoras. Nara descreve-se a si próprio como artista *pop*. Fortemente influenciado pelo *rock* e o *punk*, pela banda desenhada japonesa Manga e pela estrutura bem-ordenada da sociedade japonesa, as suas recordações da felicidade infantil são retratos traumáticos de tempo perdido para sempre. As suas pinturas delicadas são trespassadas pela ilusão de infância e inocência, e de uma existência fácil e protegida. No entanto, ultimamente, o sentimento de esperança é gerado pelo mundo adulto e por isso emocionalmente carregado, a tal ponto que somos forçados a confrontar o mundo surrealista de Nara. Mas o artista também está a envelhecer, e o seu trabalho mais recente revela menos rebelião. Crescer também significa adquirir experiência e maior conhecimento. O seu estilo altamente idiossincrático, um cruzamento entre a alta e a baixa cultura, a par do seu entusiasmo por outras áreas da cultura *pop*, deu a Nara e ao seu trabalho o estatuto de culto.

G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →

1995 SCAI The Bathhouse, Tokyo, Japan; *The Future of Paintings*, Osaka Contemporary Art Center, Osaka, Japan **1996** Tomio Koyama Gallery, Tokyo, Japan; *Tokyo Pop*, Hiratsuka Museum, Hiratsuka City, Japan **1997** Galerie Michael Zink, Regensburg, Germany **1999** Ginza Art Space, Tokyo, Japan **2000** Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA, Marianne Boesky Gallery, New York (NY), USA **2001** Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan; *Painting at the Edge of the World*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1995 *In the deepest Puddle*, SCAI The Bathhouse, Tokyo **1998** *Slash with a Knife*, Tokyo **1999** *Ukiyo*, Tokyo **2001** *Yoshitomo Nara, Lullaby Supermarket*, Nuremberg



1 **Pyromaniac,** 1999, acrylic and coloured pencil on paper, 51 x 41 cm
2 **Sleepless Night-Sitting,** 1997, acrylic on cotton, 120 x 110 cm
3 **Strait Jacket,** 2000, acrylic on canvas, 234 x 208 cm
4 **Sprout the Ambassador,** 2001, acrylic on canvas, 213 x 183 cm
5 **Dogs From Your Childhood,** 1999, fibreglass, wood, fabric, acrylic paint, each dog 183 x 152 x 102 cm

«Mi piace il rock-punk non solo come musica, ma come segno di indipendenza.»

«Eu gosto do punk rock, não apenas em relação à música, mas também como sinal de independência.»

«Me gusta el punk rock, pero no sólo como música, sino también como signo de independencia.»



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



3



4

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Shirin Neshat

1957 born in Qazvin, Iran, lives and works in New York (NY), USA

La cultura islámica solía ejercer una gran fascinación en la imaginación artística de Occidente, pero actualmente se ha convertido en un Otro obsesivo y difícil de tratar. En sus fotos y vídeos, Shirin Neshat desvela una pasión política que se resiste a las representaciones tradicionales de «Oriente», especialmente las imágenes estereotipadas de las mujeres. Lo que solía considerarse seductor e inocente en la clásica visión occidental de la feminidad islámica, encuentra una respuesta enérgica en las imágenes de mujeres armadas y violentas de Neshat. En sus propias palabras, desea perseguir un «feminismo particular arraigado en el islam». *Speechless*, 1996, es una confrontación cultural traducida por la mirada directa de una mujer al espectador. En su trabajo, Neshat utiliza marcas intemporales de identificación con la cultura islámica —*chadors* negros, caligrafía tradicional— para localizar los conflictos centrales de su obra en un espacio donde la ley social puede examinarse artísticamente. En sus vídeos recientes, Neshat se centra en la complejidad emocional del debate sobre la identidad. Su vídeo de doble canal *Turbulent*, 1998, recrea un diálogo visual entre dos pantallas. En la primera parte, un hombre recita un poema místico sufí tradicional, rodeado de otros hombres. En la otra pantalla, una mujer solitaria responde, recitando sin palabras y con sonidos misteriosos, lo que provoca reacciones de sorpresa en el público masculino que está enfrente de ella. La dualidad entre el espacio masculino y femenino, el discurso organizado y el sonido desorganizado, nunca se extingue. Los dos protagonistas, aislados entre sí, observan códigos independientes, casi antagonistas, del comportamiento dictado por la cultura, cada uno desde su propio lado de la sala de exposiciones.

Nel passato la cultura islamica ha esercitato un grande fascino sull'immaginazione artistica dell'Occidente, mentre oggi è divenuta un «Altro» minaccioso e indocile. Nelle sue fotografie e nei suoi video, Shirin Neshat svela una passione politica che resiste alle rappresentazioni convenzionali dell' «oriente» e soprattutto alle immagini stereotipate delle donne. La classica visione occidentale della femminilità islamica come seducente e innocente, nell'opera di Neshat si trasforma, quasi per contrappasso, in figure di donne armate e violente. Come lei stessa ha affermato, ciò a cui tende è un «particolare tipo di femminismo radicato nell'Islam». *Speechless*, 1996, è un confronto culturale trasmesso dallo sguardo di una donna rivolto direttamente all'osservatore. Neshat utilizza innumerevoli elementi identificativi della cultura islamica – i chador neri, la grafia tradizionale araba, ecc ... – per localizzare i conflitti nodali della sua opera in uno spazio in cui la legge sociale possa essere esaminata da un punto di vista artistico. Nei suoi video più recenti, il suo interesse è rivolto verso la complessità emotiva in seno al dibattito sull'identità. *Turbulent*, 1998, mette in scena un dialogo visivo tra due schermi. Nella prima parte dell'opera, un uomo circondato da altri uomini canta un tradizionale poema mistico sufi. Dall'altro schermo gli fa eco una donna che emette una serie di suoni spettrali, una sorta di canto privo di parole, provocando reazioni di shock nel pubblico maschile di fronte a lei. La dualità tra spazio maschile e femminile, tra discorso organizzato e suoni disarticolati in gioco nell'opera non trova alcuna redenzione. Inesorabilmente isolati, i due protagonisti osservano questi separati, se non contrapposti, codici culturali di condotta, ognuno dal proprio lato dello spazio espositivo.

Outrora, a cultura islâmica fascinava a imaginação artística do Ocidente, mas hoje em dia, tornou-se o Outro, obsessivo e indisciplinado. Nas suas fotografias e nos seus vídeos, Shirin Neshat revela uma paixão política que resiste às representações tradicionais do «Oriente», e especialmente às imagens estereotipadas da mulher. A visão clássica ocidental da feminilidade islâmica, apresentada como sedutora e inocente, encontra uma resposta vigorosa nas imagens de Neshat que mostram mulheres armadas e violentas. Nas suas próprias palavras, ela deseja representar um «feminismo particular enraizado no Islão». *Speechless*, 1996, é um confronto cultural traduzido pelo olhar directo de uma mulher que fixa o espectador. Neshat utiliza marcas intemporais da cultura islâmica – os *tchadors* pretos, a caligrafia tradicional – para localizar os principais conflitos do seu trabalho num espaço onde a lei social pode ser examinada no plano artístico. Nos seus vídeos recentes, Neshat expõe a complexidade emocional no seio do debate sobre a identidade. *Turbulent*, 1998, recria um diálogo visual entre dois ecrãs-vídeo. Durante a primeira metade da obra, um homem canta um poema místico sufi rodeado de outros homens. No outro ecrã, uma mulher sozinha responde-lhe, cantando sem palavras, emitindo sons perturbadores que provocam reacções chocadas da parte dos homens. A dualidade na sua obra, entre o espaço feminino e masculino, entre o discurso organizado e o som desorganizado, não encontra redenção. Os dois protagonistas seguem códigos de comportamento separados, quase antagonistas, ditados pela cultura, cada um isolado no seu canto da galeria.

L. B. L.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 Tate Gallery, London, UK **1999** Malmö Konsthall, Malmö, Sweden, *48 Biennale di Venezia*, Venice, Italy **2000** Serpentine Gallery, London, UK, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria; *Biennale of Sydney*, Australia, *Kwangju Biennale*, Kwangju, South Korea; *Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **2001** Barbara Gladstone Gallery, New York (NY), USA; *Biennial de Valencia*, Spain

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Shirin Neshat*, Marco Noire Contemporary Art, Turin **1999** *Cream Contemporary Art in Culture*, London **2000** *Shirin Neshat*, Kunsthalle Wien, Vienna/Serpentine Gallery, London **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne, Farzeneh Milani, *Shirin Neshat*, Milan, Octavio Zaya/Yuko Hasegawa/Fumihiko Sumitomo, *Shirin Neshat*, Office for Contemporary Art Museum Construction, Kanazawa



1 **Rebellious Silence,** 1994, gelatin silver print, ink, 36 x 28 cm
2 **Passage,** 2001, production still
3 **The Shadow under the Web,** 1997, video stills
4 **Pulse Series,** 2001, cibachrome print, 45 x 59 cm

«Nell'arco della storia le donne islamiche hanno fatto il loro dovere, combattendo a fianco degli uomini. Hanno condiviso la responsabilità e il prezzo di essere martirizzate. Si può notare un'insolita giustapposizione di femminilità e violenza.»

«Ao longo da história, as mulheres muçulmanas lutaram ao lado dos homens na linha da frente. Elas partilharam a responsabilidade e o preço do martírio. Observa-se uma estranha justaposição entre a feminilidade e a violência.»

«A lo largo de la historia, las mujeres musulmanas han luchado al lado de los hombres en la línea del frente. Han compartido la responsabilidad y el coste del martirio. Se observa una extraña yuxtaposición entre la feminidad y la violencia.»

2

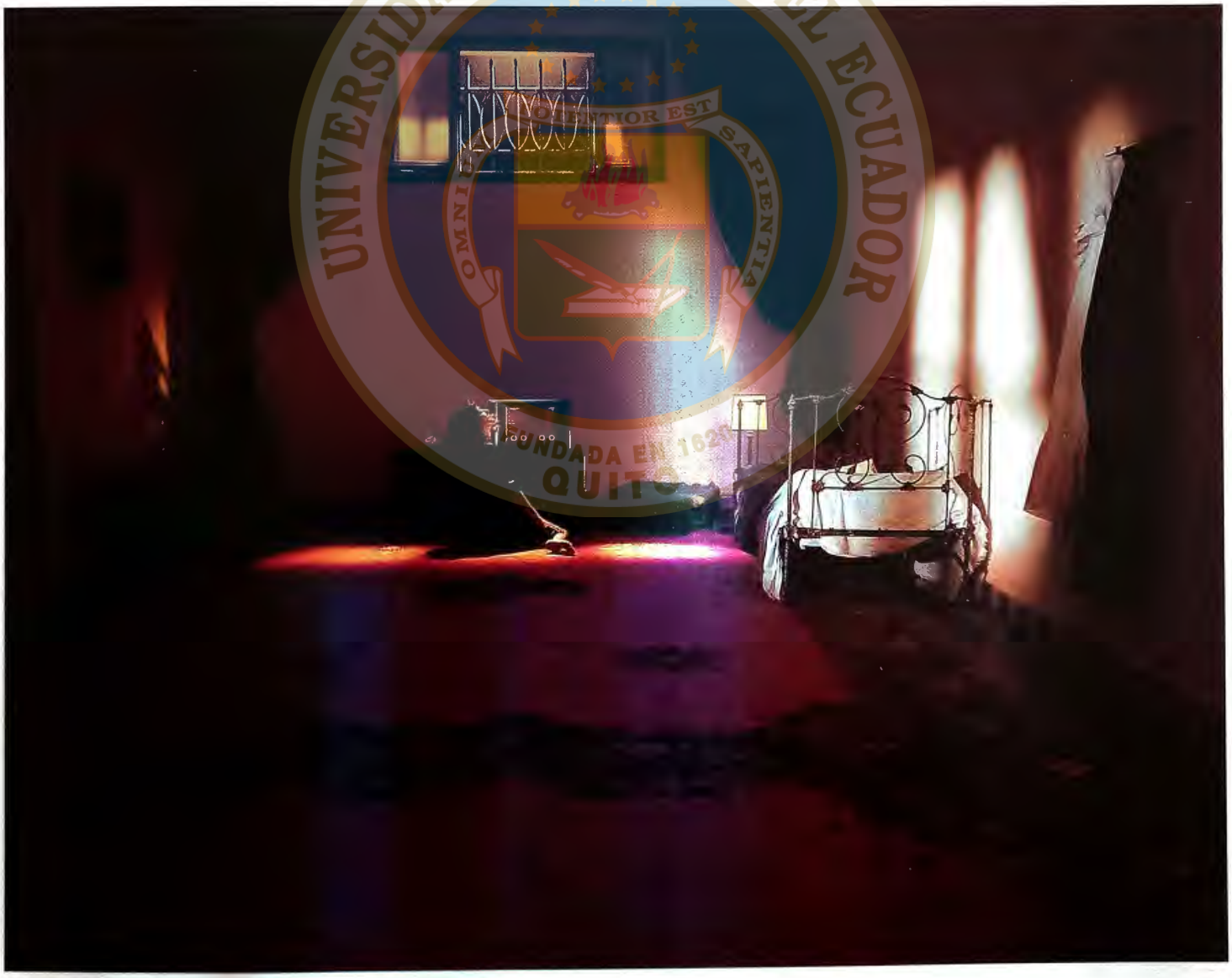


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
QUITO



3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Ernesto Neto

1964 born in Rio de Janeiro, lives and works in Rio de Janeiro, Brazil

Las *Naves* de Ernesto Neto son estructuras-carpa de licra que envuelven a los espectadores en entornos transparentes y multisensoriales. Estas *Naves*, término que en portugués significa «nave espacial», están suspendidas, ancladas y equilibradas en el espacio de la galería mediante contrapesos llenos de arena y otros materiales. Neto también crea instalaciones que ocupan toda una sala, como *It happens on the friction of the bodies*, 1998, y *We fishing the line*, 1999, en la que utiliza una tela maleable para crear columnas suspendidas desde arriba y llenas de comino, cúrcuma y clavo. Aparte de dar color a las bases de las formas orgánicas, las especias también llenan la galería de ricos aromas. Los contenedores de tela, deformados por el peso de su contenido, están dispuestos de una manera lúdica para rodear a los espectadores y activar sus sentidos. En el trabajo de Neto, el cuerpo humano se sitúa en un primer plano, y muchas de sus obras tienen forma de matriz. Se pueden establecer comparaciones formales, conceptuales y metafóricas entre la materia de la obra, la piel humana y las membranas arquitectónicas, ya que todas son fronteras y a la vez puertas. Aunque el trabajo de Neto es sensual y orgánico, también demuestra una atención a la geometría, el orden y el equilibrio —una oposición aparente que ha jugado un papel clave en el arte brasileño desde mediados del siglo XX. Trabajando en la tradición del movimiento neoconcreto, Neto utiliza materiales modestos para seducir al espectador, a la vez que conecta enfoques emocionales y racionales a la producción artística. En su exploración de la sensualidad de los materiales, da igualmente una gran importancia a las preocupaciones de la escultura clásica, como la masa y la gravedad, el color y la forma.

Le *Naves* di Ernesto Neto – «astronavi» in portoghese- sono strutture in lycra simili a tende che avvolgono gli osservatori in ambienti trasparenti e multisensoriali. Sono sospese all'interno dello spazio espositivo, ancorate e bilanciate da contrappesi pieni di sabbia e altri materiali. Neto crea anche installazioni che occupano intere sale, quali *It happens on the friction of the body*, 1998, e *We fishing the line*, 1999, in cui utilizza lo stesso duttile materiale per creare elementi simili a colonne sospese dall'alto che riempie di cumino, curcuma e chiodi di garofano. Oltre ad aggiungere un tocco di colore alla base di queste forme organiche, le spezie pervadono la galleria di intensi aromi. Deformati dal peso del loro contenuto, i contenitori in tessuto vengono disposti in modo da assumere giocose configurazioni che circondano il pubblico, attivandone i sensi. Il corpo occupa una posizione di primo piano nell'arte di Neto, i cui oggetti spesso richiamano una forma uterina. Il tessuto con cui realizza le sue opere rimanda in termini formali, concettuali e metaforici, sia alla pelle umana che a membrane architettoniche, costituendo allo stesso tempo una barriera e una via d'accesso. Sensuale e organica, l'opera di Neto mostra nondimeno un'attenzione alla geometria, all'ordine e all'equilibrio – una contraddizione, questa, solo apparente e che ha rivestito un ruolo chiave nell'arte brasiliana dalla metà del XX secolo. Operando nel solco del movimento del Neo-concretismo, Neto usa materiali poveri per sedurre gli osservatori, connotando la sua produzione artistica di un approccio sia emozionale che razionale. Molte delle preoccupazioni classiche della scultura, quali massa e gravità, colore e forma, diventano centrali nell'esplorazione della sensualità dei materiali condotta dall'artista.

As *Naves* de Ernesto Neto são uma espécie de tendas em licra que envolvem os espectadores em ambientes transparentes e multidimensionais. Estas Naves (naves espaciais), estão suspensas, ancoradas, equilibradas no espaço da galeria por meio de contrapesos cheios de areia e de outros materiais. Neto cria assim instalações à escala da sala, tais como *It happens on the friction of the bodies*, 1998, e *We fishing the line*, 1999, que utilizam materiais maleáveis para criar colunas suspensas do tecto e cheias de caminhos de curcuma e de cravo-da-índia. Além de dar cor à base das colunas, as especiarias espalham ricos aromas na galeria. Estes contentores, deformados pelo peso dos seus conteúdos, estão dispostos de uma maneira lúdica, de modo a rodear os espectadores e a activar os seus sentidos. O corpo está no primeiro plano da prática artística de Neto. Um grande número das suas peças são como ventres. Podem-se estabelecer comparações formais, conceptuais e metafóricas entre a matéria da obra, a pele humana e as membranas arquitecturais, todas elas sendo barreiras e portas simultaneamente. Embora o trabalho de Neto seja sensual e orgânico, ele está também atento à geometria, à ordem, e ao equilíbrio, numa oposição aparente que desempenha um papel-chave na arte brasileira a partir de meados do século XX. Trabalhando na tradição do movimento Neoconcreto, Neto utiliza materiais pobres para seduzir o espectador associando ao mesmo tempo as suas abordagens emocionais e tradicionais à realização da obra de arte. Na sua exploração da sensualidade dos materiais, dá também uma grande importância às preocupações da escultura clássica, como a massa, a cor e a forma.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil **1999** Contemporary Arts Museum, Houston (TX), USA; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** Institute of Contemporary Arts, London, UK; SITE Santa Fe (NM), USA; Wexner Center for the Arts, Columbus (OH), USA; *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St. Louis (MS), USA **2001** *Matrix 190*, University Art Museum, Berkeley (CA), USA; Brazilian Pavilion, *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 Carlos Basualdo, *Ernesto Neto*, São Paulo **1999** *Ernesto Neto naves, ceus, sonhos*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA) **2000** *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St. Louis (MS) **2001** *MATRIX 190 Ernesto Neto*, University Art Museum, Berkeley (CA)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Nhó Nhó Nave,** 1999, stocking, sand, installation view, Contemporary Arts Museum, Houston (TX)
2 **The Ovaloids' Meeting,** 1998, stocking, styrofoam, installation view, Tanya Bonakdar Gallery, New York (NY)
3 **O Bicho,** 2001, textile, spices, c. 5 x 12 x 12 m, installation view, Arsenale, *49. Biennale di Venezia,* Venice
4 **Walking in Venus blue cave,** 2001, stocking, styrofoam, buttons, incandescent lights, 396 x 777 x 833 cm, installation views, *Only the amoebas are happy,* Tanya Bonakdar Gallery, New York (NY)

«Mi piace pensare al corpo sia come struttura architettonica che come paesaggio naturale.»

«Gosto de imaginar o corpo como sendo ao mesmo tempo uma construção arquitectural e uma paisagem.»

«Me gusta imaginar el cuerpo como construcción arquitectónica y como paisaje a la vez.»



2

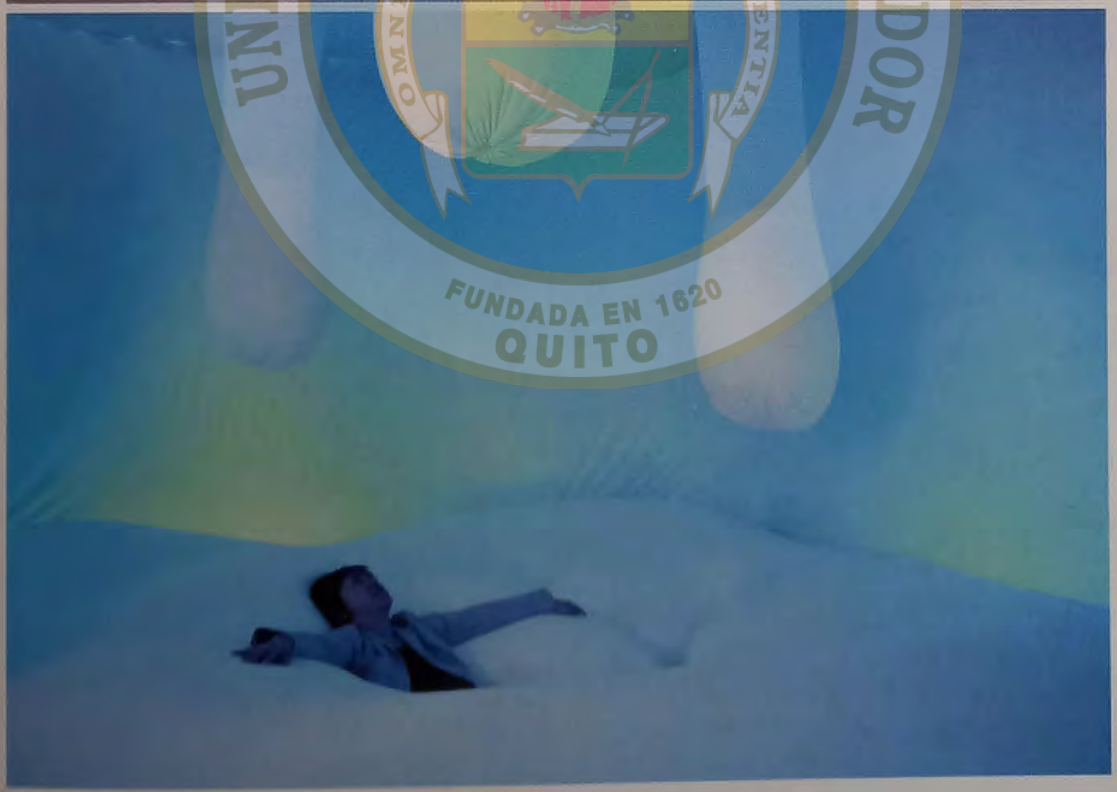
3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Manuel Ocampo

1965 born in Quezon, Philippines, lives and works in Berkeley (CA), USA

A primera vista, las pinturas de Manuel Ocampo recuerdan a las tiras cómicas políticas «alternativas». En primer lugar, las similitudes de género residen en su combinación de la representación figurativa, característica del humor político y de la cultura pop, con sus referencias pornográficas y escatológicas, y su simbolismo religioso, que se unen para crear escenarios apocalípticos. En segundo lugar, las telas fácilmente ejecutadas de Ocampo comparten con los cómics una especie de homogeneidad en la interpretación de fuentes de inspiración tan diversas. Los temas pictóricos de Ocampo buscan la provocación. Yuxtapone imágenes piadosas de su Filipinas natal con esvásticas o capuchas del Ku Klux Klan. En contraste, sus pinturas están ejecutadas con brillantes colores primarios. En su combinación de imágenes y letras, recuerdan a las portadas de los discos de heavy metal. Más que exhibir cualquier sensación de continuidad estilística o idiomática, el principio del arte de Ocampo reside en un montaje-collage de elementos opuestos: tradición y cultura pop, inocencia y horror, decoración y crítica social. Su alegórica yuxtaposición de imágenes conflictivas produce una visión colonialista de la cultura de los llamados países en desarrollo. Aunque introduce irónicamente los símbolos históricos y religiosos del mundo occidental, Ocampo satiriza su condición icónica, algunas veces cínicamente y otras con humor negro, y opina sobre la autoridad. Por ejemplo, *God*, 1991, muestra enormes cucarachas en una mandorla, mientras unos cuchillos ensangrentados sustituyen la insignia de Jesucristo. En *Untitled (Burnt-Out Europe)*, 1992, Jesús lleva una corona de espinas y unas alas de gaviota adornadas con esvásticas. La pintura de Ocampo denuncia el dolor y la tortura como instrumentos negativos del poder en la historia de los países colonizados.

A un primo sguardo i quadri di Manuel Ocampo richiamano i fumetti politici «alternativi». Le affinità con questo genere risiedono in primo luogo nella combinazione di un repertorio figurativo tipico del contesto politico e della cultura pop, con riferimenti pornografici ed escatologici e con un simbolismo religioso, all'interno di scenari apocalittici e, secondariamente, in una sorta di equanimità nell'interpretazione di fonti di ispirazione così eterogenee. La sua opera è deliberatamente provocatoria. Ocampo colloca immagini devozionali della tradizione della sua terra a fianco di svastiche e cappucci del Ku Klux Klan. Per contrasto, le sue tele presentano colori brillanti particolari. Con la loro commistione di motivi figurativi e parole, esse richiamano le copertine dei dischi heavy metal. Più che sulla continuità stilistica o idiomatica, l'arte di Ocampo si fonda sul principio dell'assemblaggio di opposti: tradizione e cultura pop, innocenza e orrore, decorazione e critica sociale. Le sue allegoriche giustapposizioni di immagini contraddittorie riproducono una visione colonialista delle culture dei cosiddetti paesi in via di sviluppo. Introducendoli in maniera ironica, Ocampo irride – a volte con cinismo, altre volte con i toni di una commedia amara – lo status iconico e le pretese egemoniche dei simboli religiosi e storici del mondo occidentale. *God*, 1991, per esempio, ritrae enormi scarafaggi dentro una mandorla e spade insanguinate al posto delle insegne del martirio di Cristo, mentre in *Untitled (Burn-out Europe)*, 1992, Gesù indossa sia la corona di spine che ali di aquila adornate con svastiche. I quadri dell'artista puntano il dito verso la sofferenza e la tortura intesi come strumenti di potere nefasti per la storia delle terre coloniali.

À primeira vista, os quadros de Manuel Ocampo fazem lembrar bandas desenhadas saídas do domínio subcultural. As semelhanças entre este género residem por um lado na combinação de cenas figuradas tiradas do contexto político e da cultura *pop*, com imagens pornográficas, aspectos fecais e símbolos sagrados em cenas apocalípticas, e por outro no alisamento mediático destas fontes icónicas heterogéneas numa pintura homogénea. Os temas pictóricos de Ocampo são provocadores. É assim que ele justapõe imagens votivas das suas Filipinas e cruzes gamadas ou capuzes do Ku-Klux-Klan. Contrastando com estes símbolos, encontramos uma policromia francamente radiosa. Com a integração de elementos textuais, as suas obras parecem-se com as criações de capas de discos, especialmente dos de *heavy-metal*. Mais do que na continuidade estilística ou idiomática, o princípio da arte de Ocampo reside num agregado de oposições que se assemelha à colagem: tradição e cultura *pop*, inocência e horror, decoração e crítica social. Utilizadas alegoricamente, as composições de signos de Ocampo erguem-se contra a visão colonialista das culturas dos países em vias de desenvolvimento. Fazendo apelo aos símbolos da história e da religião ocidentais, Ocampo contraria os seus desígnios hegemónicos de uma maneira irónica, por vezes impregnada de cinismo e humor negro. Enormes baratas são representadas numa mandorla com facas ensanguentadas no lugar das insígnias do martírio de Cristo (*God*, 1991), ou então Jesus está adornado com uma coroa de espinhos e uma águia cujas asas ostentam cruzes gamadas (*Untitled [Burnt-Out Europe]*, 1992). A pintura de Ocampo denuncia o sofrimento e a tortura como forças negativas na história dos países colonizados. N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →
1992 *documenta IX*, Kassel, Germany; *Helter Skelter*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA **1997** *Kwangju Biennial*, Kwangju, South Korea **1999** *Faith: The Impact of Judeo-Christian Religion on Art at the Millennium*, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield (CT), USA **2001** *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *2. berlin biennale*, Berlin, Germany; *Vom Eindruck zum Ausdruck – Grässlin Collection*, Deichtorhallen Hamburg, Germany; Galería OMR, Mexico City, Mexico

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Manuel Ocampo, Virgin Destroyer*, Honolulu (HI)
1997 *Manuel Ocampo, Heridas de la Lengua*, Santa Monica (CA)
1998 *Yo Tambien Soy Pintura*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporaneo, Badajoz


A
MORAL
EXORCISM
&
MEANINGLESS
OUTSIDE
A REALISTIC
SENSE OF
ARTISTIC
HEROISM

1 **A Moral Exorcism Meaningless Outside a Ritualistic Sense of Artistic Heroism,** 2000, acrylic on canvas, 213 x 167 cm
2 **The Failure to Express Is Its Expression/the Stream of Object Making Consciously Working Towards the Goal,** 2000, 15 panels, acrylic on wood, various sizes, 2 hammocks, 2 hubble-bubbles, porn magazine, wig, c. 7 x 8 m, installation view, Galerie Michael Neff, Frankfurt am Main
3 **The World Is Full of Objects More or Less Interesting,** 1998, acrylic and collage on canvas, 154 x 122 cm

«Con la pittura voglio creare un paesaggio in senso letterale, non una semplice finestra su uno spazio immaginario, ma un ambiente.»

«Procuro criar uma geografia directa com a ajuda da pintura: não apenas uma janela aberta sobre um espaço imaginário, mas um ambiente.»

«Quiero crear un paisaje literal con ayuda de la pintura, no sólo una ventana a un espacio imaginado, sino un entorno.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3


THE WORLD IS FULL OF OBJECTS, MORE OR LESS INTERESTING; I DO NOT WISH TO ADD ANY MORE.
D. HUEBLER
THE NEW YORKER

Albert Oehlen

1954 born in Krefeld, lives and works in Cologne, Germany

Albert Oehlen tituló su primera exposición, presentada en 1982 en la galería Max Hetzler de Stuttgart, *Bevor Ihr malt, mach ich das lieber* (Antes que pintes tú, prefiero hacerlo yo mismo). Y así ha seguido desde entonces. El artista mantiene un sentido de la responsabilidad, y en cada pintura afirma su postura. Parte del atractivo de Oehlen reside en el hecho de que evita cualquier significado evidente, pero siempre ofrece su punto de vista. Presenta una pintura contemporánea y al mismo tiempo los clichés de la pintura contemporánea. Oehlen explora constantemente nuevas ideas, tanto si implican blandir el pincel, encender el ordenador o poner seis millones de guijarros para crear un pavimento de mosaico, como en la EXPO 2000. Junto con Werner Büttner, Georg Herold y Martin Kippenberger, fue uno de los *enfants terribles* de la escena artística de la década de 1980. Junto con el hermano de Albert, Markus Oehlen, estos artistas han realizado experimentos con la imagen de Alemania y su propia concepción como nación. Sus títulos de mediados de la década de 1980, como *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* (Luz matinal en el cuartel general del Führer) han conferido a la pintura un contenido poco habitual, estableciendo nuevos planos en la imaginería visual. En la década de 1990, Oehlen adoptó una nueva estrategia. Los motivos se dejaron a un lado; en esta ocasión se ponía en duda todo el concepto del arte. La pintura abstracta exigía una virtuosidad que, según Oehlen, debía conseguir por sí mismo —el mayor reto para un artista como él. Como contraposición a sus pinturas al óleo, realizó collages generados por ordenador de formas atrevidas y simples. Atacar el arte y descubrir sus puntos débiles sigue siendo uno de los principales objetivos del artista. «Hay que volverse alegremente loco», ha declarado Oehlen en una entrevista con Rainald Goetz.

Il titolo scelto da Albert Oehlen per la sua prima mostra, allestita nel 1982 presso la galleria Max Hetzler di Stoccarda, fu *Bevor Ihr malt, mach ich das lieber* (Prima che voi dipingiate, preferirei farlo io stesso). E da allora ha continuato su questa strada. Ancora oggi avverte quel senso di responsabilità che conferisce a ogni suo quadro un valore esemplare. Pur evitando di fornire significati chiari (e questo fa parte del fascino della sua opera), Oehlen riesce sempre a offrire un punto di vista. Egli presenta un tipo di pittura contemporanea e, nel contempo, i cliché della pittura contemporanea. È alla perenne ricerca di nuove idee, sia che abbia in mano un pennello, si metta al computer o che posi sul pavimento sei milioni di minuscole pietre per creare un mosaico, come ha fatto per l'Expo 2000. Insieme a Werner Büttner, Georg Herold e Martin Kippenberger è stato uno degli enfant terrible della scena artistica degli anni '80. Con loro e col fratello Markus, ha realizzato esperimenti di grande successo sull'immagine della Germania e sulla concezione che questa ha di sé come nazione. In alcuni titoli della metà degli anni '80, tra cui *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* (Luce del mattino nei quartieri generali del Führer), la pittura si carica di inconsueti contenuti, istituendo con padronanza inediti repertori di immagini. Negli anni '90 Oehlen adotta una nuova strategia. I motivi figurativi spariscono dalla tela: è lo stesso concetto di arte ad essere messo in discussione. Oehlen prende atto della necessità di fare proprio il virtuosismo preteso dalla pittura astratta, la sfida più bella e difficile per un artista come lui. A fare da contrappunto ai suoi dipinti a olio, compaiono audaci e tuttavia semplici collage generati a computer. Attaccare l'arte e svelarne le debolezze figurano ancora oggi tra gli intenti programmatici dell'artista. Come ha affermato in un'intervista con Rainald Goetz, «bisogna andare gioiosamente su tutte le furie».

Na sua primeira exposição, apresentada em 1982 na Galeria Max Hetzler em Estugarda, Albert Oehlen tinha dado o título: *Bevohr ihr malt, mach ich das lieber* (Antes que vocês pintem, prefiro fazê-lo eu próprio). Nada mudou desde então. Até hoje o artista sente-se responsável e, quadro após quadro, propõe sempre um modelo. Oehlen evita toda e qualquer evidência, mas é capaz de a qualquer momento afirmar uma posição. Apresenta ao mesmo tempo pintura contemporânea e um *cliché* da pintura contemporânea. Oehlen está constantemente a explorar novas ideias, quer seja manejando o pincel quer trabalhando no computador e dispondo os seis milhões de elementos de um mosaico de chão como fez para a exposição universal de Hanôver, Expo 2002. Com Werner Büttner, Georg Herold e Martin Kippenberger, foi um dos *enfants terribles* da cena artística dos anos 80. Com o irmão de Albert, Markus Oehlen, estes artistas realizaram as experiências mais pertinentes sobre o anti-retrato da RFA e a concepção que esta tem de si própria. Alguns títulos de meados dos anos 80 como *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* (A luz matinal no quartel-general do Führer) investiram a pintura de mensagens desconhecidas que instauravam orgulhosamente níveis inéditos de imagem. Nos anos 90, Oehlen mudou de estratégia. Tendo esgotado o motivo, o pintor punha directamente em questão a pintura. A pintura abstracta exige uma virtuosidade que, segundo ele, deveria obter por si próprio o mais belo e maior desafio para um artista como Oehlen. A linguagem dos cartazes e as formas claras das colagens produzidas por computador que se seguirão apresentam-se então como um contraponto às pinturas a óleo. Atacar a arte e procurar o ponto vulnerável continua a fazer parte do programa do artista. «É preciso ser um alegre mata-mouros», declarou Oehlen numa entrevista com Rainald Goetz. F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →

1995 The Renaissance Society, Chicago (IL), USA; *Oehlen Williams 95* (with Christopher Williams), Wexner Center for the Arts, Columbus (OH), USA **1996** IVAM, Centre del Carme, Valencia, Spain **1997** *Albert vs. History*, Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **1998** INIT Kunsthalle, Berlin, Germany **2000** *Der Ritt der sieben Nutten – das war mein Jahrhundert* (with Markus Oehlen), Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany; In Between, EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** *Terminale Erfrischung*, Kestner Gesellschaft, Hanover, Germany; *Vom Eindruck zum Ausdruck – Grässlin Collection*, Deichtorhallen, Hamburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1997 *Albert vs. History*, Kunsthalle Basel, Basle **2000** *Inhaltsangabe*. Berlin; *Malerei*, Kunsthalle Vierseithof, Luckenwalde; *Der Ritt der sieben Nutten – das war mein Jahrhundert*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach **2001** *Terminale Erfrischung. Bilder und Computercollagen*, Kestner Gesellschaft, Hanover


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

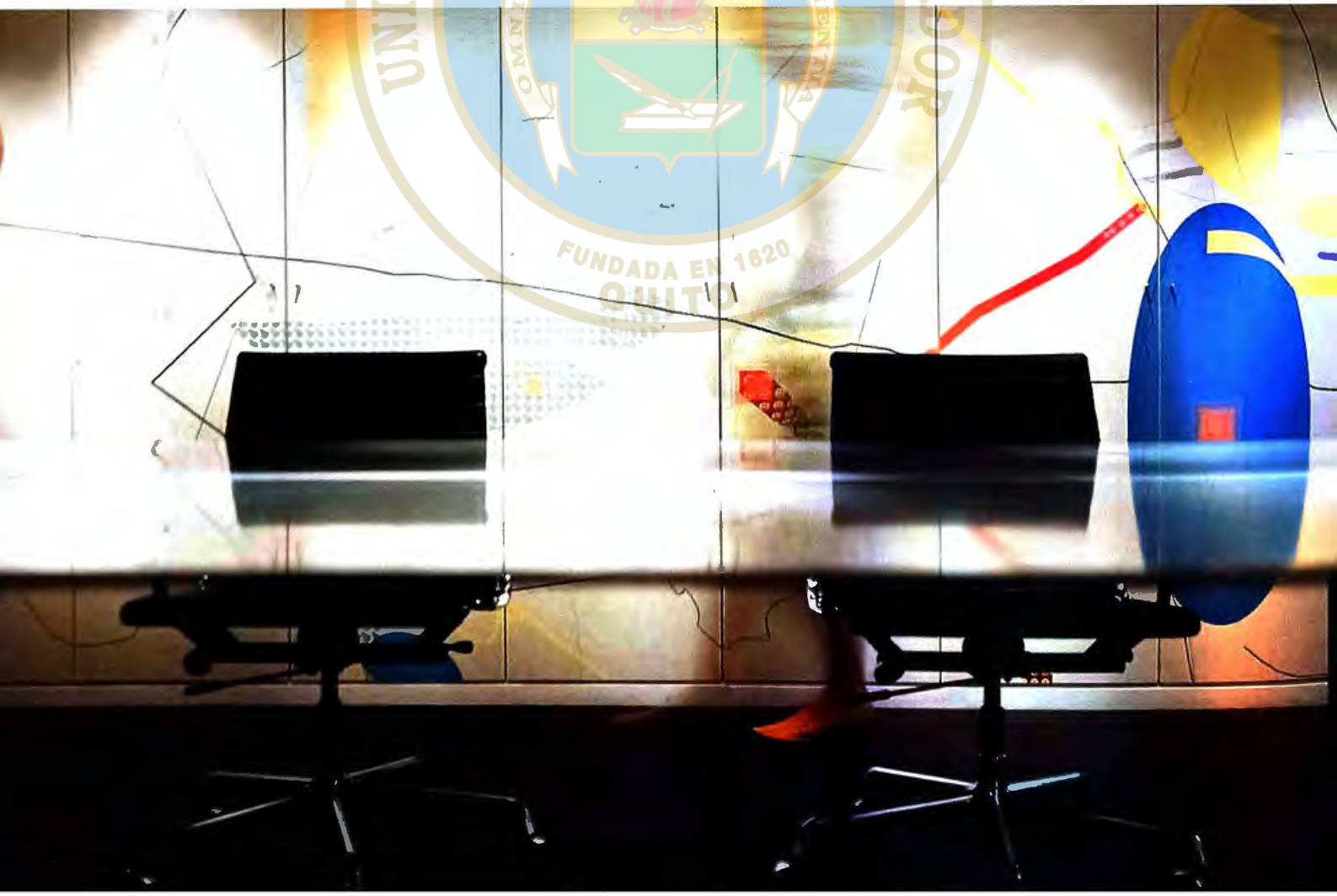
1 **Bionic Boogie (Ich, Wasser, Technik),** 2000, mosaic, fountain, c. 2500 m², *In Between*, EXPO 2000, Hanover
2 **Taschen shop in Paris,** 2001, computer generated murals, width 18 m
3 **Name: Kevin,** 2000, oil on canvas, 240 x 240 cm
4 **Bedrohter Schwan,** 2000, ink jet plot, 209 x 309 cm

«Una volta ho definito i miei quadri pittura post-non-figurativa e in seguito li ho chiamati pittura procrustea. Con la prima definizione intendevo dire che ero felice di essermi sbarazzato di quei problemi. Con la seconda rigettavo *in toto* l'etica della pittura. Procrustea significa piegare e rompere e allungare e ridurre. In altre parole, trattare i materiali senza alcuna pietà.»

«Já cheguei a qualificar os meus quadros de pós-não-figurativos e, mais tarde, de pintura ‹procrustiana›. O que eu queria dizer com o primeiro conceito, é que eu gostaria que estes problemas já não fossem actuais para mim. Com o segundo, rejeito todas as éticas pictóricas. Procrustiana remete para torcer e quebrar, estudar e reduzir. Por outras palavras, não remete para o respeito pelo material.»

«Una vez califiqué mis pinturas de post-no-figurativas y más adelante de pintura ‹procusteana›. En el primer caso, quería decir que estaba contento de haber solucionado esos problemas. En el segundo, rechazaba la ética pictórica. ‹Procusteano› significa mezclar, romper, expandir y reducir. Es decir, ser implacable con los materiales.»

2

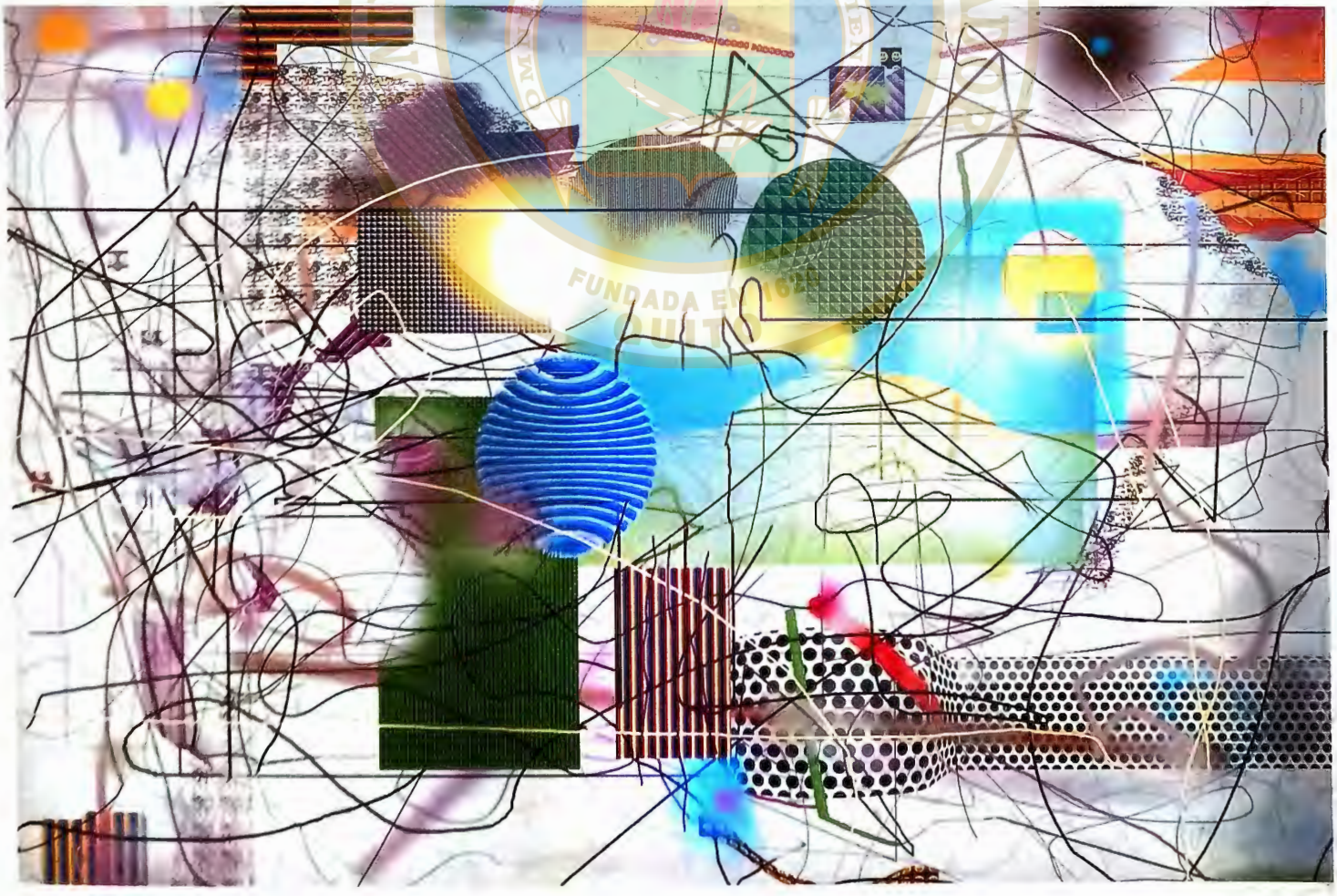


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3



4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Chris Ofili

1968 born in Manchester, lives and works in London, UK

Las monumentales telas de Ofili están influidas por la complejidad de la cultura pop de finales de la década de 1990 y por el pensamiento de artistas de la posguerra como Picabia, Polke y Basquiat. *Afrodizzia*, 1996, es un laberinto de arabescos alrededor de cabezas de figuras negras peinadas a lo afro, una celebración psicodélica de la potencia sexual negra. Retratos como *Prince Amongst Thieves*, 1999, en el que el perfil de un elegante hombre de piel oscura surge de un fondo repleto de motivos, son tan decorativos como los diseños florales de obras abstractas como *Through the Grapevine*, 1998. La brillante superficie de la tela se debe a las múltiples capas de pigmentos y pintura acrílica y fosforescente, barnices e hilos multicolores de perlas de pintura. Una gruesa capa de resina translúcida recubre todas las pinturas, proporcionándoles una profundidad oscilante y distanciando la imagen hasta que se convierte en más imaginada que real. Las bolas de excremento de elefante insertadas en la composición se han convertido la firma del artista y añaden un elemento escultórico a sus trabajos, ofreciendo varias asociaciones, desde ideas optimistas sobre la naturaleza hasta obscenidades y defecación. El capitán Shit (Mierda), superhéroe negro creado por Ofili, es el protagonista de una serie de escenas alegóricas, incluyendo el contexto bíblico de *The Adoration of Captain Shit and the Legend of the Blackstars*, 1998, y un homenaje a Warhol en *Double Captain Shit*, 1999. Las pinturas de Ofili exaltan el poder del color, la decoración y la sexualidad, pero también poseen un toque de humor negro, como en *Monkey Magic – Sex, Money and Drugs*, 1999, en la que el espíritu de un mono blanco invoca los tres elementos del éxito en la tierra: el sexo, el dinero y la droga.

Le monumentali tele di Chris Ofili sono influenzate tanto dalle complessità della cultura popolare degli anni '90, quanto dagli approdi teorici di artisti quali Picabia, Polke e Basquiat. In *Afrodizzia*, 1996, un dedalo di arabeschi gira vorticosamente intorno alle capigliature tipiche delle persone di colore apposte come in un collage sulla testa di una serie di personaggi famosi, in una celebrazione psichedelica della potenza sessuale della razza nera. Ritratti quali *Prince Amongst Thieves*, 1999, in cui il profilo di un uomo tenebroso e attraente emerge da un sfondo fitto di motivi, presentano lo stesso carattere decorativo dei disegni floreali a tutto campo di opere astratte quali *Through the Grapevine*, 1998. La superficie scintillante del dipinto è il risultato della presenza di molteplici strati di pigmenti, pittura acrilica e fosforescente, bande di lustrini e fili di multicolori perle di pittura. Uno spesso strato di resina traslucida riveste le tele, conferendo loro una profondità cangiante e distanziando l'immagine fino a renderla più immaginaria che reale. Le sfere di sterco di elefante intessute nel disegno dei dipinti (diventate la «firma» dell'artista) aggiungono un elemento plastico alla sua opera, oltre a suggerire una varietà di associazioni diverse, che vanno da una visione ottimistica della natura a riferimenti all'osceno e alla defecazione. «Captain Shit», il super-eroe creato da Ofili, è il protagonista di una serie di scene allegoriche, tra cui figurano i contesti biblici di *The Adoration of Captain Shit* e *The Legend of the Blackstars*, 1988, e *Double Captain Shit*, 1999, omaggio a Warhol. L'opera del pittore esalta il potere del colore, della decorazione e della sessualità, ma possiede anche un tocco di sarcasmo, come testimonia *Monkey Magic – Sex, Money and Drugs*, 1999, in cui lo spirito di una scimmia bianca invoca le tre componenti del successo terreno: sesso, denaro e droga.

As telas monumentais de Chris Ofili são influenciadas pelas complexidades da cultura popular de finais dos anos 90 assim como pela maneira de pensar dos artistas do pós-guerra como Picabia, Polke e Basquiat. Em *Afrodizzia*, 1996, um labirinto de arabescos volteia em redor de uma colagem de cabeças de celebridades negras com penteados afro, recortadas de revistas, forma de celebração psicadélica da potência sexual negra. Os seus retratos, como *Prince Among Thieves*, 1999, em que o perfil de um sedutor tenebroso emerge de um fundo densamente cheio de motivos, são tão decorativos como as suas obras abstractas totalmente cobertas de flores como *Through the Grapevine*, 1998. A superfície cintilante das suas telas deve-se a múltiplas camadas de pigmentos, de colagens, de tinta acrílica e fosforescente, de tiras com palhetas e filetes multicolores de pérolas de tinta. Uma espessa camada de resina translúcida cobre a pintura, dando ao quadro uma profundidade oscilante e distanciando a imagem até que ela pareça mais imaginada do que real. As bolas de excrementos de elefante inseridas na composição tornaram-se numa espécie de assinatura do artista. Elas acrescentam um elemento escultural às obras ao mesmo tempo que oferecem uma gama de associações, que vão das idelas optimistas sobre a natureza e obscenidades e à defecação. O *Capitão Shit*, super-herói criado por Ofili, é o protagonista de uma série de cenas alegóricas, incluindo uma de conotações bíblicas, *The Adoration of Captain Shit and the Legend of Blackstars*, 1998, e uma homenagem a Warhol, *Double Captain Shit*, 1999. As pinturas de Ofili exaltam o poder da cor, da decoração e da sexualidade, mas têm também um toque de humor negro, como em *Monkey Magic- Sex, Money and Drugs*, 1999, onde um espírito de macaco branco invoca os três elementos do sucesso sobre a terra: o sexo, o dinheiro e a droga. K. B.

SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Brilliant!*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **1997** *Sensation*, Royal Academy of Arts, London, UK **1998** Southampton City Art Gallery, Southampton, UK; *The Turner Prize Exhibition*, Tate Gallery, London, UK **1999** *Afrobiotics*, Gavin Brown's enterprise, New York (NY), USA; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** *Drawings*, Victoria Miro Gallery, London, UK **2001** *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Brilliant! New Art from London*, Walker Art Center, Minneapolis (MN) **1998** *Chris Ofili*, Southampton City Art Gallery, Southampton/ Serpentine Gallery, London **1999** *Young British Art. The Saatchi Decade*, London; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA) **2001** *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA)


Drums
ex
QUITO

1 **Monkey Magic – Sex, Money and Drugs,** 1999, acrylic, collage, glitter, resin, pencil, map pins, elephant dung on canvas, 244 x 183 cm

2 **The Holy Virgin Mary,** 1996, mixed media on canvas, 244 x 183 cm
3 **Afrodizzia (2nd version),** 1996, mixed media on canvas, 244 x 183 cm

«Credo che la creatività abbia a che fare con l'improvvisazione, con quello che accade intorno a te.»

«Penso que a criatividade está ligada à improvisação, ao que se passa à nossa volta.»

«Creo que la creatividad tiene que ver con la improvisación, con lo que pasa a nuestro alrededor.»



2

3


Don King
Clive Lloyd

Gabriel Orozco

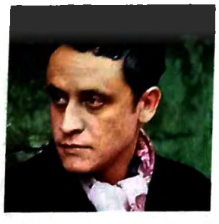
1962 born in Jalapa, lives and works in Mexico City, Mexico, and New York (NY), USA

La obra de Gabriel Orozco combina la lógica conceptual y la práctica política —que en muchos sentidos es compatible con los movimientos artísticos del dadaísmo, el surrealismo y el Arte Povera— con el momento subjetivo y poético. En una entrevista, Orozco ha declarado que sus intervenciones culturales en el ámbito público se iniciaron en 1986, cuando organizó los restos de un taller de carpintería, abandonados bajo la lluvia en una calle de Madrid, y fotografió el resultado. En otras obras, Orozco renuncia en gran parte a intervenir en situaciones determinadas de antemano y utiliza su cámara principalmente para captar la tensión entre sus propias intenciones y la realidad. Una serie de vídeos filmados mientras pasea por zonas urbanas, por ejemplo *From Dog Shit to Irma Vep*, 1997, condensan el flujo permanente de su percepción cotidiana de los objetos y acontecimientos. En otros trabajos adopta una línea participativa. En su proyecto *Home Run*, 1993, para el Museum of Modern Art de Nueva York, pidió a los habitantes de los edificios adyacentes que colocaran naranjas en sus ventanas. Las ventanas adoptaban así la función de espacios museísticos fuera del perímetro del museo, alterando y poniendo en duda la relación entre el ámbito público y el privado, los objetos cotidianos y las obras de arte. Su fotografía *Isla dentro de la isla*, 1993, muestra ante el perfil de la ciudad de Nueva York una reconstrucción de mala calidad de la misma silueta hecha de detritus dentro de un aparcamiento vacío.

L'opera di Gabriel Orozco combina una pratica politica fondata su solide basi concettuali, che sotto molti aspetti è assimilabile a movimenti artistici quali il dada, il surrealismo e l'arte povera, con elementi lirici e soggettivi. In un'intervista ha dichiarato che i suoi primi interventi scultorei in un contesto pubblico risalgono al 1986, quando in una strada di Madrid inondata di pioggia trovò degli scarti di un laboratorio di falegnameria che fotografò dopo avere dato loro una specifica disposizione. In altre opere l'artista rinuncia all'intervento personale e usa la sua macchina fotografica soprattutto per catturare la tensione tra le sue intenzioni e la realtà. Una serie di riprese video mentre passeggia per aree urbane, per esempio quelle di *From Dog Shit to Irma Vep*, 1997, condensano il flusso perpetuo delle sue quotidiane percezioni di oggetti ed eventi. In altre ancora, invece, mostra di prediligere un approccio all'arte di tipo partecipativo. Per *Home Run*, 1993, il suo progetto per il Museum of Modern Art di New York, ha chiesto agli abitanti delle case circostanti il museo di mettere delle arance sui davanzali delle finestre, conferendo a queste ultime la funzione di spazi espositivi al di fuori della superficie museale. Il rapporto tra pubblico e privato, oggetti quotidiani e opere d'arte viene in questo modo alterato e messo in discussione. Orozco ha più volte messo in scena le complesse relazioni tra le periferie economiche e culturali e il centro. La sua fotografia *Isla dentro de la isla/Island within an Island*, 1993, ritrae sullo sfondo dello skyline di New York una replica dello stesso realizzata con spazzatura all'interno di un parcheggio vuoto.

Na obra de Gabriel Orozco misturam-se uma prática política definida sobre bases rigorosamente conceptuais – que correspondem em muitos aspectos a movimentos artísticos como o Dadaísmo, o Surrealismo e a Arte Povera – e um factor poético e subjectivo. Numa entrevista, Orozco situou as suas primeiras intervenções esculturais no espaço público em 1986, quando reordenou os desperdícios de uma carpintaria numa rua de Madrid depois de molhados pela chuva antes de fotografar o resultado deste trabalho. Em outras obras, Orozco renuncia em grande parte à sua própria intervenção e serve-se da máquina fotográfica acima de tudo para fixar o jogo de tensões entre o seu propósito artístico e a realidade. Uma série de vídeos nascidos de longos passeios em áreas urbanas, por exemplo *From Dog Shit to Irma Vep*, 1997, condensam o fluxo permanente da sua percepção quotidiana dos objectos e dos acontecimentos. Outras obras de Orozco assentam numa atitude participativa da produção artística. No projecto *Home Run*, 1993, realizado pelo Museum of Modern Art de Nova Iorque, Orozco perguntou aos habitantes dos edifícios circundantes se estavam de acordo em colocar laranjas nas suas janelas. As janelas tomavam assim a função de locais de exposição para lá do museu; a relação entre esfera privada e pública, entre objecto quotidiano e objecto de arte era deslocada e posta em questão. De maneira semelhante, Orozco regressa constantemente à encenação das inter-relações complexas entre os aspectos periférico e central da cultura e da economia: com a silhueta de Nova Iorque por pano de fundo, a fotografia *Isla Dentro de la Isla / Ilha Dentro da Ilha*, 1993, mostra por exemplo uma reconstituição inábil da mesma silhueta realizada a partir de detritos num parque de estacionamento vazio.

B. H.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *documenta X*, Kassel, Germany **1998** *XXIV Biennial Internacional*, São Paulo, Brazil, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France **1999** Centre pour l'Image Contemporaine, Geneva, Switzerland, *Looking for a place*, SITE, Santa Fe (NM), USA **2000** The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA, *In Between*, EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Mexico, Museo Internacional Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico, *7th Istanbul Biennial*, Istanbul, Turkey

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *Clinton is Innocent*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris **1999** *Photogravity*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA) *Chacahua*, Frankfurt am Main **2000** *Gabriel Orozco*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (LA)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

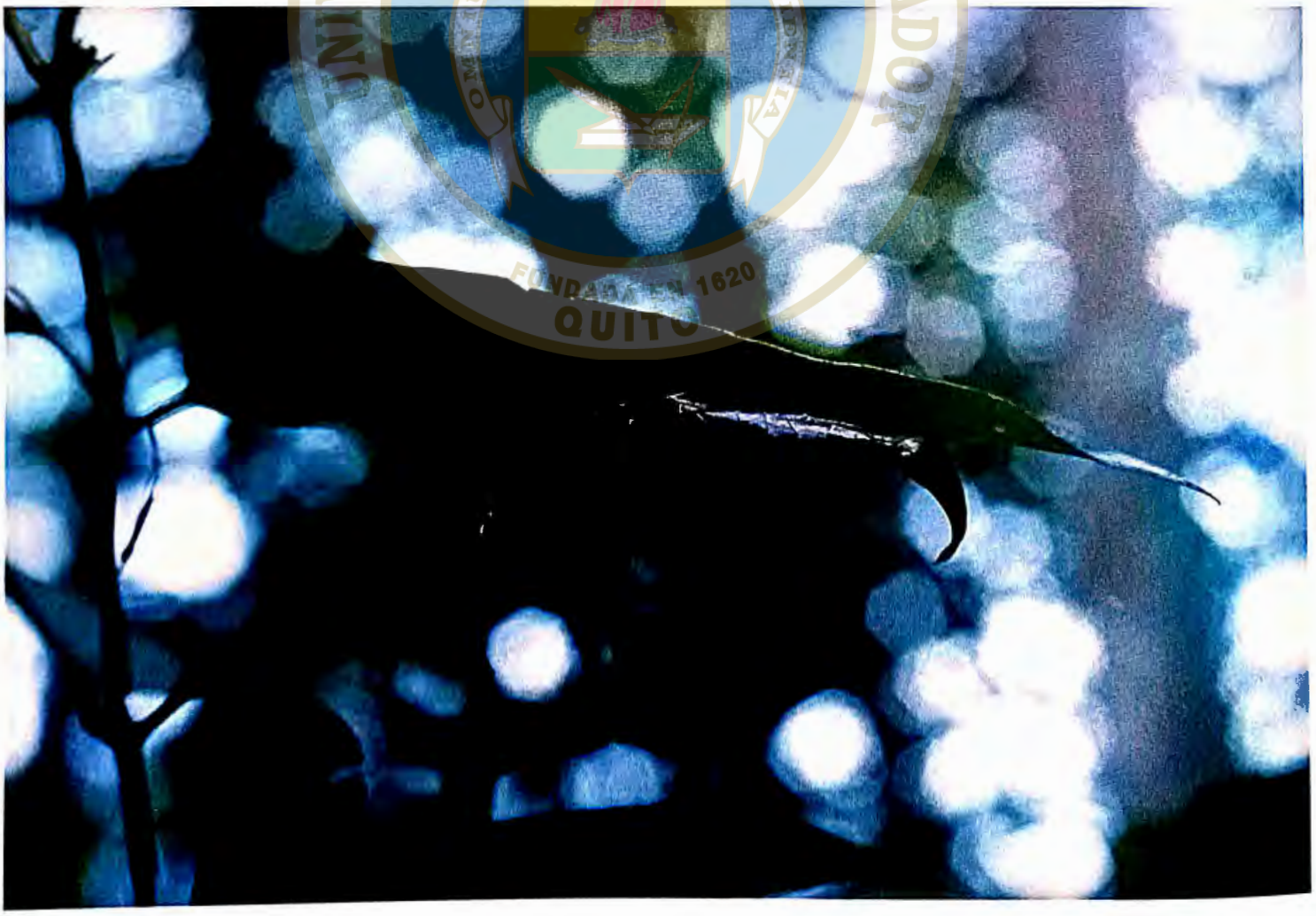
1 **Mixiotes,** 2001, cactus leaves, rubber balls, plastic bags, installation view, Marian Goodman Gallery, New York (NY)
2 **Hoja Suspendida,** 2001, Cibachrome, 41 x 51 cm
3 **My Hands Are My Heart,** 1991, Cibachrome, 2 parts, each 41 x 51 cm
4 **Clipped Paper,** 2001, Cibachrome, 41 x 51 cm

«Mi piace vedere il mio lavoro come risultato, sottoprodotto o avanzo di situazioni specifiche.»

«É importante para mim que a minha obra seja um »subproduto«, um amontoado de situações específicas.»

«Me gusta considerar mi obra como el resultado, un subproducto o los restos de situaciones específicas.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
QUITO



3

4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Laura Owens

1970 born in Euclid (OH), lives and works in Los Angeles (CA), USA

La pintura de Laura Owens es de naturaleza efímera. Sus telas de gran formato están escasamente marcadas y las líneas más simples sugieren imágenes figurativas. Tres sucintas líneas azules indican el cielo, dos pinceladas negras esquematizan unos pájaros volando, y un par de líneas curvas forman un bloque de apartamentos de gran altura o el montante y el travesaño de una ventana. La artista se siente profundamente atraída por temas convencionales como ramos de flores y paisajes, que suele pintar en un estilo que evoca el arte japonés tradicional. En algunas de sus pinturas aparecen elementos de cómic —como pequeñas abejas volando alrededor de un prado de plantas pintadas al estilo naif—, que evocan las decoraciones del papel pintado o el arte popular. A primera vista, otros cuadros, en cambio, parecen estructuras abstractas. En una tela acrílica de formato vertical, *Untitled*, 1999, muestra una trama de líneas irregulares. Las gotas de color azul se abren camino en la pintura de izquierda a derecha, una evocación inmediata de los experimentos formales del expresionismo abstracto. Pero luego las formas y los colores de Owen se fusionan para sugerir un paisaje. Las pinturas de Owen no llevan título, como si el cuadro no tuviera derecho a recibir una significación singular ni a adoptar el valor particular de la unicidad. Por lo tanto, la ligereza poco común de sus obras es el resultado de una larga y minuciosa preparación, y cada imagen presenta una pose pictórica particular. La artista siempre busca principios de orden para crear una tensión interna en la composición. Por eso, la «jovialidad neurótica» de sus motivos se asocia a una composición hecha de vacíos, serenidad, simplicidad y azar. La interacción de tensiones en las pinturas de Owen es moderna y elegante, y a la vez parece contener alusiones humorísticas al budismo zen.

La pittura di Laura Owens possiede una qualità effimera. Pochi sono i segni che appaiono sulle sue tele di grande formato e i più semplici suggeriscono elementi figurativi. Tre stringate linee blu indicano il cielo, due pennellate nere abbozzano uccelli in volo, un paio di curve formano un grattacielo o il montante e la traversa di una finestra. L'artista predilige soggetti convenzionali quali composizioni floreali e paesaggi, che sovente dipinge con uno stile evocativo dell'arte tradizionale giapponese. Alcuni dei suoi quadri sembrano citare elementi dei disegni animati – come piccole api che volano su un prato o piante disegnate in stile naif – che sembrano richiamare le decorazioni della carta da parati o l'arte popolare. Ad un primo sguardo alcune delle sue opere danno l'impressione di essere strutture astratte. *Untitled*, 1999, un acrilico su tela di formato verticale, mostra una trama di linee irregolari. Chiara allusione agli esperimenti con la forma dell'espressionismo astratto, una serie di grossolane macchie blu si insinua nella tela da destra verso sinistra, fino a quando gli elementi cromatici si fondono con quelli formali, così da evocare un paesaggio. Le tele di Owens sono senza titolo, come a suggerire la loro irrilevanza e sottrarsi a qualsiasi valore di unicità. Tuttavia, l'eccezionale levità della sua opera è il frutto di una lunga e minuziosa preparazione, tanto che ogni immagine è sempre la rappresentazione di una particolare posa pittorica. L'artista è alla continua ricerca di principi di ordine allo scopo di creare una tensione interna alla composizione. È per questo che la «giovialità nevrotica» dei suoi motivi si incontra con una composizione formale vuota, calma, semplice e fortuita. Moderno ed elegante, questo gioco di tensioni sembra contenere allusioni ironiche al buddismo zen.

A pintura de Laura Owens é de natureza efémera. As suas grandes telas apresentam a maior parte das vezes apenas cores parcimoniosas com as quais os gestos mais simples esboçam formas figurativas. Três linhas azuis lapidares representam um horizonte, dois traços negros esquematizam pássaros no céu, algumas curvas desenham uma janela ou um bloco de apartamentos. Assinala-se aí a predilecção da artista pelos motivos convencionais: arranjos florais e paisagens que pinta frequentemente num estilo que faz lembrar a pintura tradicional japonesa. Em certos quadros, vemos surgir elementos de desenhos animados: pequenas abelhas sobrevoando um prado cujas plantas são tratadas com uma caracterização ingénua, evocando um papel de parede ou uma decoração folclórica. Outros quadros, pelo contrário, parecem estruturas abstractas. Num acrílico vertical de 1999, *Untitled*, podemos ver uma trama de linhas irregulares. Manchas grosseiras entram no quadro pela direita e pela esquerda. À primeira vista, pensa-se nos estudos formais de expressionismo abstracto, mas as formas e os valores cromáticos associam-se depois para sugerir uma paisagem. Owens não dá títulos às suas obras, como se o quadro não devesse receber significado particular nem tomar o valor particular da unicidade. Contudo, a ligeireza excepcional das suas obras resulta de uma longa e minuciosa preparação, na medida em que cada uma ocupa uma posição pictural específica. Ao mesmo tempo, a artista está à procura de princípios de ordem que geram uma tensão no quadro, onde a «voluptuosidade neurótica» dos motivos é associada a uma composição feita de vazio, paz, acaso e simplicidade. Há na pintura de Owens uma relação de tensão moderna, elegante, que parece igualmente referir-se de maneira humorística ao pensamento zen budista.

A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

1998 *Young Americans 2*, The Saatchi Gallery, London, UK **1999** *Malerei*, Hamburger Kunsthalle, Berlin, Germany; Los Angeles (CA), USA, *Nach-Bild*, Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **2000** *Examining Pictures Exhibiting Paintings*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA, UCLA Hammer Museum, Los Angeles (CA), USA **2001** Isabella Steward Gardner Museum, Boston (MA), USA, *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA, *Painting at the Edge of the World*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1998 *Nothing left Undone Young Americans 2*, Saatchi Gallery, London **1999** *Standing Still and Walking in Los Angeles*, Gagosian Gallery, Los Angeles (CA), *Nach-Bild*, Kunsthalle Basel, *Examinig Pictures*, Whitechapel Gallery, London/Museum of Contemporary Art, Chicago (IL) **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne



1 **Untitled,** 2001, oil and acrylic on canvas, 269 x 171 cm
2 **Untitled,** 2000, acrylic, oil, watercolour on canvas, 183 x 169 cm
3 **Untitled,** 1999, acrylic on canvas, 305 x 263 cm
4 **Untitled,** 2000, acrylic on canvas, 279 x 366 cm

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST

3



4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jorge Pardo

1963 born in Havana, Cuba, lives and works in Los Angeles (CA) and New York (NY), USA

El arte es belleza y promesa de felicidad: éste es también el objetivo de Jorge Pardo cuando subvierte las conexiones existentes y a la vez crea otras nuevas. Sus objetos, instalaciones y pinturas nos resultan familiares: crean conexiones con asociaciones ya existentes. Su arte incluye siempre lo que espera el espectador. El interés de Pardo en la obra de arte constituye en realidad su interés en el potencial para significar algo para el espectador y permitirle establecer nuevas relaciones. Lo que importa no es la pintura en la pared, sino cómo puede afectar a nuestra visión del mundo. El libro *Ten people, ten books*, publicado en 1994, que contiene los planos y el permiso de edificación de un bungaló, fue descrito por Pardo como una escultura. Al mismo tiempo, Pardo subraya la frontera genérica entre el diseño y el arte, y la convierte en una tensión válida en sus obras. En 1998 transformó la planta baja del Dia Center for the Arts de Nueva York en una creación lúdica y multicolor que permaneció en el museo durante dos años: la fachada fue sustituida por un vidrio transparente; los azulejos de cerámica clara y brillante daban al lugar un ambiente relajado; los nuevos muebles estaban inspirados en la modernidad pragmática y utilitaria. Lo que estimula a Pardo es saber cómo nacen los juicios y las escalas de valor estéticas. Pardo libera a la pintura de su seriedad utilizando formatos sobredimensionados y serigrafías realizadas por ordenador. Los colores y las formas se disponen de un modo calidoscópico en combinaciones siempre nuevas; las asociaciones sensibles de color parecen conseguir vibraciones siempre alegres; el cuadro aislado se convierte así en una unidad relativa.

L'arte è bellezza e promessa di felicità: è questo ciò cui Jorge Pardo allude quando sovverte connessioni preesistenti e ne crea di inedite. I suoi oggetti, le sue installazioni e i suoi quadri ci appaiono familiari per le associazioni riconoscibili cui rimandano. La sua arte tiene sempre in conto le aspettative dell'osservatore. L'interesse di Pardo per l'oggetto artistico è in realtà un interesse per la potenziale capacità dell'oggetto di significare qualcosa per lo spettatore, attirandolo in relazioni inedite. Non è la tela appesa al muro che conta, quanto il modo in cui essa incide sulla nostra visione del mondo. Il libro *Ten people, ten books*, 1994, contenente piante di edifici e il permesso di riprodurre un bungalow, è stato definito dall'autore una scultura. Nello stesso tempo Pardo enfatizza il confine tra generi diversi quali la progettazione e l'arte, facendo di questo tema uno dei più significativi della sua arte. Nel 1998 ha trasformato il piano terra del Dia Center for the Arts di New York in una vivace ed emozionante creazione rimasta intatta per ben due anni: ha sostituito la facciata con vetrate trasparenti, ha creato un'atmosfera rilassata utilizzando un pavimento di mattonelle in ceramica dai colori luminosi e ha sostituito l'arredamento esistente con mobili funzionali e pratici di ispirazione modernista. La forza trainante della sua opera è la riflessione sulle dinamiche attraverso cui si conferisce valore estetico a un oggetto. Utilizzando formati fuori scala e realizzando serigrafie di immagini generate a computer, egli elimina la «serietà» dalla pittura. Colori e forme si fondono come in un caleidoscopio assumendo innumerevoli configurazioni, mentre accurate associazioni cromatiche sembrano risiedere in vibrazioni connotate da un'immancabile allegria e il quadro isolato finisce per rappresentare solo una misura relativa.

A arte é beleza e promessa de felicidade. É este também o objectivo para o qual tende Jorge Pardo quando assimila contextos existentes e se serve deles para criar novos. Os seus objectos, instalações e quadros têm um ar familiar, procuram ligar-se a associações existentes. O interesse de Pardo pelo objecto artístico está ligado à importância potencial que este pode tomar para o espectador e, por conseguinte, à possibilidade de levar o espectador a novas relações. Não é o quadro que está pendurado na parede que é importante em si, mas a maneira como ele influencia o olhar que nós temos sobre o mundo. O livro *Ten people, ten books* publicado em 1994, e que contém planos e a licença para a construção de um *bungalow*, foi definido por Pardo como uma escultura. Ao mesmo tempo, Pardo fazia sobressair a fronteira entre os géneros *design* e «arte» e tornava-a significativa para as suas obras naquilo que era reveladora de um campo de tensão. Em 1998 e durante dois anos, transformou o rés-do-chão do Dia Center for the Arts de Nova Iorque num acontecimento multicolor e alegre: a fachada foi substituída por vidro transparente, ao passo que ladrilhos claros difundiam uma atmosfera descontraída, onde o novo mobiliário se apoiava num modernismo utilitário e prático. O que estimula Pardo é a questão de saber como nascem os juízos e as escalas de valor estéticas. Pardo liberta a pintura do seu aspecto sério pela utilização de formatos sobredimensionais e de processos informáticos e serigráficos. As cores e as formas combinam-se de maneira caleidoscópica em combinações incessantemente novas; o cromatismo de matizes sensíveis parece permanecer numa vibração sempre alegre: o quadro isolado torna-se então uma unidade muito relativa. F. F.



SELECTED EXHIBITIONS →
1990 Thomas Solomon's Garage, Los Angeles (CA), USA **1993** *Backstage*, Kunstverein in Hamburg, Germany **1994** neugerriemschneider, Berlin, Germany **1996** *traffic*, capcMusée d'Art Contemporain, Bordeaux, France **1997** *Lighthouse*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands; *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany **1999** *What If*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2000** Dia Art Foundation, New York (NY), USA; Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **2001** *public offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2000 *Elysian Fields*, Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Basel, Basle **2001** Jörn Schafaff/Barbara Steiner (ed.), *Jorge Pardo*, Ostfildern-Ruit



1 **Project, 2000**, longterm installation at Dia Center for the Arts, New York (NY)
2 Installation view, Kunsthalle Basel, Basle, 2000
3 **4166 Sea View Lane**, 1998, house and interior designed by Jorge Pardo on occasion of his solo exhibition at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), 1998

«Sia chiaro, non mi ha mai interessato la pittura intesa come attività manuale, quanto le connessioni o correlazioni all'interno delle quali si può creare un quadro. Non penso al lato prettamente pittorico delle cose. Sono più propenso a integrare la vita quotidiana, »vera«, nell'arte. I miei quadri si pongono a una notevole distanza dagli aspetti puramente pittorici e per questo sono molto freddi, per nulla emozionali.»

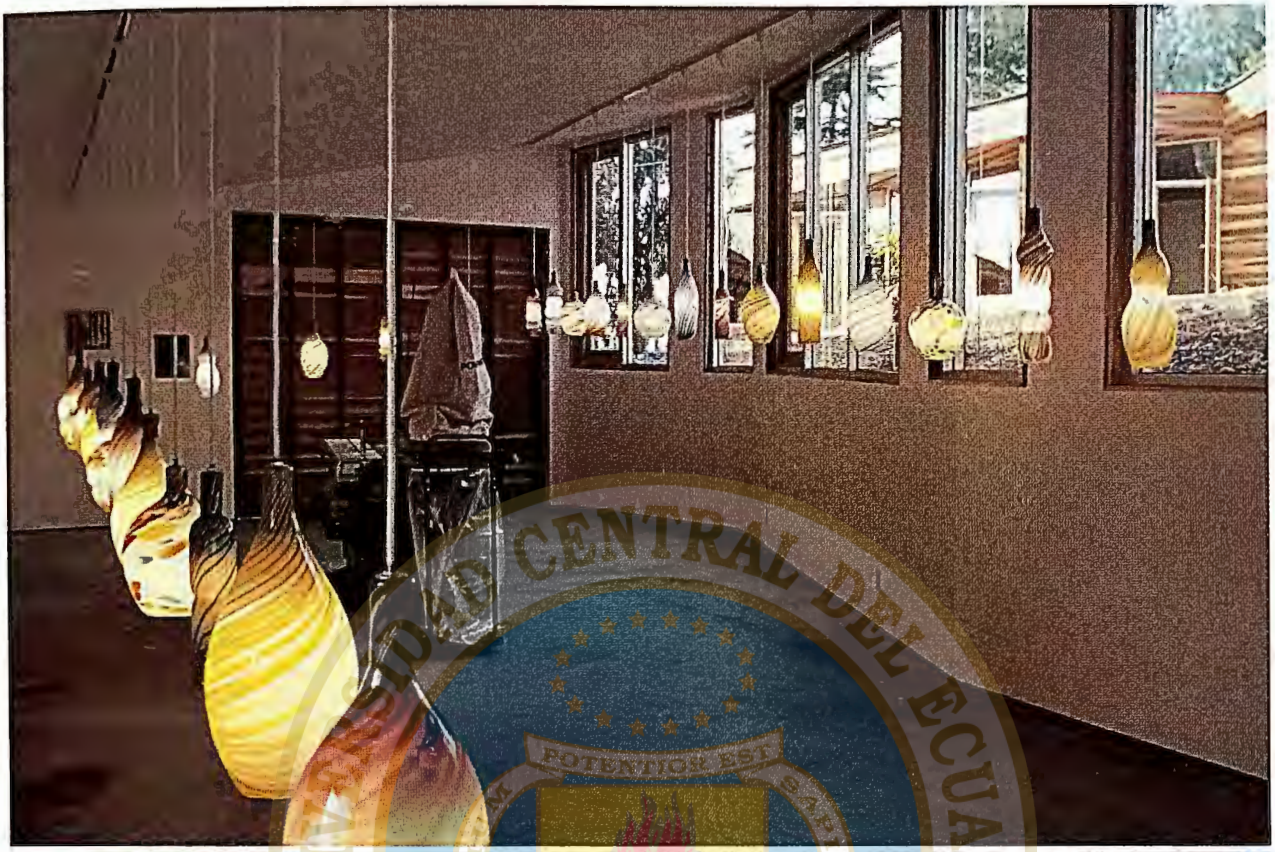
«É verdade que nunca estive interessado na actividade manual de pintar, mas sim nas correspondências textuais em que o quadro pode ser criado. Não trabalho sobre temas fundamentalmente pictóricos. De preferência, integro o quotidiano, a vida real, na arte. Os meus quadros resultam de uma grande distância em relação ao acto pictórico enquanto tal; é por isso que eles são frios e de modo nenhum emocionais.»

«Lo cierto es que nunca me ha interesado la actividad manual de la pintura, sino las conexiones o correlaciones en las que se crea una pintura. No pienso en el lado pictórico de las cosas. Me gusta más integrar la vida diaria, la vida real, en el arte. Mis pinturas se crean a gran distancia del aspecto pictórico real, por lo que son muy frías y en absoluto emocionales.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



3



Manfred Pernice

1963 born in Hildesheim, lives and works in Berlin, Germany

La obra de Mandred Pernice posee referencias arquitectónicas. Sus piezas recuerdan a los planos de construcción o a las maquetas de edificios construibles, pero algunos elementos clave como ventanas y puertas son inexistentes o no están a escala, convirtiéndolos edificios inútiles. A Pernice le fascinan los barcos, los contenedores y otros recipientes, y a menudo incluye referencias al transporte y a los puertos en su trabajo. Muchas veces, los collages de imágenes extraídas de revistas y periódicos o documentos de expedición se aplican a sus estructuras y se integran en sus dibujos. Sus contenedores de contrachapado como *Bell II*, 1998, y *Sieg*, 2001, aparecen como modelos de contenedores para transportar mercancías, aunque sus materiales y construcción no son funcionales. Inspirado en un barco de Bremerhaven, también hizo referencia a un barco en *Bad, Bath*, 1998, en el que construyó unos paneles de proporciones angulosas con la parte inferior pintada de gris color «navío de guerra» y la parte superior con «ojos de buey». La obra de Pernice se asocia a menudo a lugares reales, aunque sus representaciones son más conceptuales que directas. Su enorme *Sardinien*, 1996, comparte las características formales de las casas y edificios encalados y colgados en los acantilados de la costa mediterránea. Sin embargo, la forma de la escultura, con ángulos redondeados y partes sobresalientes, también recuerda a los vehículos recreativos. La inclusión de una fotografía de la costa intensifica la referencia a Cerdeña, pero su situación en la superficie de la estructura parece invertir la pieza. La foto, así como la estantería y otros detalles asociados al interior de una estructura doméstica, aparecen en el exterior de la escultura de Pernice y refuerzan su ambigüedad arquitectónica.

L'opera di Manfred Pernice mostra chiari riferimenti all'architettura. Pur evocando piante di edifici o modelli preparatori di strutture, i suoi lavori presentano elementi chiave quali finestre e porte totalmente fuori scala o ne risultano perfino privi, assumendo un carattere futile. Affascinato da navi, container e altri tipi di imbarcazioni, spesso Pernice inserisce nelle sue opere rimandi al trasporto e ai porti. Collage di immagini tratte da giornali e riviste o documenti di spedizione sono applicati alle sue strutture o integrati nei suoi disegni. Pur essendo la fedele riproduzione di imbarcazioni per il trasporto merci, i suoi container in multistrato di legno (tra cui figurano *Bell II*, 1998, e *Sieg*, 2001) sono del tutto inadeguati sia a livello costruttivo che di materiali. Ispirata a una nave di Bremerhaven, anche la struttura a pannelli *Bad, Bath*, 1998, richiama un'imbarcazione, come rivelano il colore grigio, tipico delle navi da guerra, delle parti curve della sua sezione inferiore e i «boccaporti» di quella superiore. Spesso Pernice associa le sue opere a luoghi esistenti, benché la sua sia una rappresentazione della realtà concettuale, più che mimetica. La sua grande *Sardinien* (Sardegna), 1996, richiama le caratteristiche formali delle città mediterranee, con le loro case e costruzioni bianche arroccate su una roccia. Tuttavia, le estremità arrotondate della scultura e le sue parti sporgenti evocano anche la forma di un caravan. La presenza di una fotografia che ritrae un tratto di costa rafforza il riferimento alla Sardegna, ma il fatto che l'artista l'abbia applicata sulla superficie sembra suggerire che l'oggetto è stato rovesciato come un guanto. La foto, uno scaffale e altri dettagli associabili all'interno di una struttura domestica si trovano infatti sulla parte esterna della scultura, intensificandone l'ambiguità architettonica.

O trabalho de Manfred Pernice é arquitectural pelas suas referências. As suas peças tanto se parecem com planos de edifícios como com maquetes de estruturas realizáveis, mas os elementos-chave, como as janelas e as portas, não existem ou não estão à escala, tornando-os fúteis. Fascinado pelos navios, contentores e outros barcos, Pernice inclui frequentemente referências aos portos e aos transportes nos seus trabalhos. Colagens de papel de jornal, de imagens de revistas ou de documentos de expedição são aplicados sobre as suas estruturas e integrados nos seus desenhos. Os seus contentores em contraplacado, como *Bell II*, 1998, e *Sieg*, 2001, parecem ser modelos de barcos a transportar mercadorias, excepto que não são funcionais pelo material e pela construção. Inspirado por um navio de Bremerhaven, Pernice faz também referência a um barco em *Bad, Bath*, 1998, no qual ele ergue painéis com porções em ângulo – a parte inferior está pintada de cinzento «navio de guerra» e a parte superior com falsas vigias redondas. O trabalho de Pernice está muitas vezes ligado a lugares reais, se bem que as suas representações sejam mais conceptuais do que directas. O seu grande *Sardinien*, 1996, partilha características formais com as casas e os edifícios brancos de cal alcandorados à borda de cidades mediterrânicas. Contudo, a forma da escultura, com as suas arestas redondas e as suas partes salientes, fazem também lembrar caravanas. A inclusão de uma fotografia de uma costa reforça a referência à Sardenha, mas o seu posicionamento em relação à superfície da estrutura parece voltar a peça do avesso. A fotografia, tal como a prateleira e outros pormenores associados ao interior de uma casa, aparece no exterior da escultura e reforça a sua ambiguidade arquitectural.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *4ème Biennale de Lyon*, France **1998** *Migrateurs*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France; *I. berlin biennale*, Berlin, Germany **2000** Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland; *Work-Raum*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Germany; Institute of Visual Arts, University of Wisconsin, Milwaukee (WC), USA; *Manifesta 3*, Ljubljana, Slovenia **2001** Sprengel Museum, Hanover, Germany; *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 Harald Szeemann, *4ème Biennale de Lyon* **1998** *Mai 98*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne **1999** Burkhard Riemschneider/ Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2000** *Manfred Pernice*, Kunsthalle Zürich, Zurich; *Made in Berlin*, Städtische Galerie L. Kanakakis, Rethymnon


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OPTIMUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Haupt/Centraldose,** 1998–2000, mixed media, 6 x Ø 2 m, installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich
2 **Flat (detail),** 2000, mixed media, installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich
3 **Dosenfeld '00,** 2000, mixed media, installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich
4 **Kümo,** 1999, mixed media, installation view, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 2000

«Nell'interazione tra l'impossibile e il possibile, ampliamo la gamma delle nostre possibilità.» (Ingeborg Bachmann)

«Na oposição do possível com o impossível, alargamos as nossas possibilidades.» (Ingeborg Bachmann)

«En la interacción de lo imposible y lo posible, ampliamos nuestra gama de posibilidades.» (Ingeborg Bachmann)

2

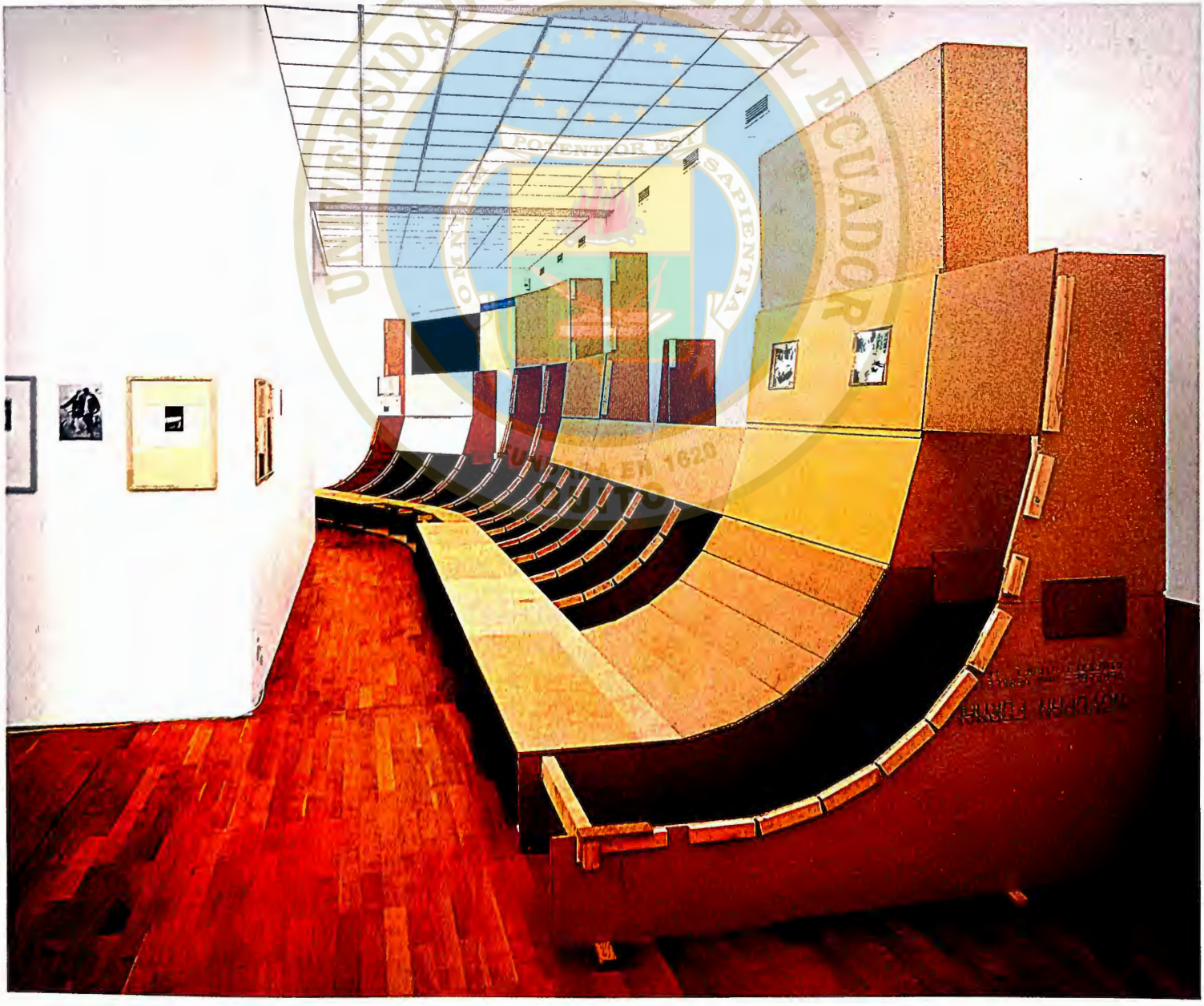


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 16[illegible]
QUITO



3

4



Elizabeth Peyton

1965 born in Danbury (CT), lives and works in New York (NY), USA

Elizabeth Peyton crea pequeños retratos de figuras populares e históricas, músicos conocidos, artistas y amigos. Sus biografías visuales quedan suspendidas entre la humanidad y la atemporalidad del retrato tradicional y las obsesiones personales de una artista de su generación. Crea imágenes que reflejan sus propias ideas sobre la belleza así como la belleza tal como se construye en la cultura contemporánea. Cada una de las personalidades que retrata, tanto si se trata de Luis II de Baviera u Oscar Wilde, el cantante de Nirvana, Kurt Cobain, o el de Oasis, Noel Gallagher, o sus amigos artistas, Craig Wadlin y Piotr Uklański, desprende unas vibraciones elusivas pero seductoras. La mayoría de sus personajes son hombres que comparten una cualidad andrógina, y los presenta casi siempre con rasgos parecidos, con piel cremosa y labios rojos. Trabajando a partir de fotografías que ella misma toma o que encuentra en álbumes, libros o revistas, Peyton se rodea de las personas que admira y construye un mundo ideal lleno de héroes personales y leyendas contemporáneas. Pero a diferencia de los medios de comunicación que presentan sus rasgos superficiales, Peyton retrata su esencia con sinceridad y tierna admiración. En su trabajo, no hace distinciones entre la gente a la que conoce personalmente y a la que conoce a través de su música, fotos o biografías. Más bien, utiliza temas cuyo espíritu la inspira e influencia a los demás. A menudo representa personajes antes de que sean famosos, como en *Liam and Noel in the 70s*, 1997.

Elizabeth Peyton realizza squisiti ritratti di formato ridotto. Le sue biografie visive di figure popolari e storiche, quali celebri musicisti, artisti e amici, sono in bilico tra l'umanità e l'atemporalità della ritrattistica tradizionale e le ossessioni personali di un'artista della sua generazione. Peyton crea immagini che riflettono un'idea di bellezza rispondente tanto a criteri personali, quanto ai canoni della cultura contemporanea. Ognuno dei personaggi da lei raffigurati – tra cui alcune figure storiche come Ludwig II e Oscar Wilde, i celebri Kurt Cobain dei «Nirvana» e Noel Gallagher degli «Oasis», e gli amici artisti Craig Wadlin e Piotr Uklański – mostrano una vitalità elusiva eppure accattivante. Gran parte dei suoi soggetti sono uomini accomunati dalla medesima qualità androgina. Peyton li presenta in maniera distintiva con tratti ricorrenti, quali pelle candida e labbra rosso acceso. Prendendo spunto da fotografie scattate da lei stessa o trovate su album, libri e riviste, l'artista si circonda delle persone che più ammira, costruendo un mondo ideale abitato dai suoi eroi personali e da leggende moderne. Ma, diversamente dalla superficiale rappresentazione offerta dai mass media, riesce a dipingere l'essenza dei suoi soggetti con sincerità e tenera ammirazione. Nella sua opera non fa alcuna distinzione tra le conoscenze personali e i personaggi con cui è entrata in contatto attraverso la loro musica, le loro foto o biografie. I soggetti prescelti sono quelli il cui spirito è in grado di ispirarla e di avere influenza sugli altri. Spesso i suoi dipinti raffigurano personaggi in una fase giovanile della loro vita e prima che diventassero famosi, come *Liam and Noel in the '70s*, 1997.

Elizabeth Peyton faz pequenos retratos-jóias de figuras populares e históricas, músicos conhecidos, artistas e amigos. As suas biografias visuais estão suspensas entre, por um lado, a humanidade e a intemporalidade do retrato tradicional e, do outro, as obsessões pessoais de uma artista da sua geração. Ela cria imagens que reflectem os seus próprios critérios de beleza assim como a beleza tal qual é construída na cultura contemporânea. Cada uma das personalidades que retrata – quer se trate de Luís II da Baviera ou de Oscar Wilde, do cantor dos «Nirvana», Kurt Cobain, do de «Oasis», Noel Gallagher, ou dos seus amigos artistas Craig Wadlin e Piotr Uklański – liberta vibrações fluidas mas cativantes. A maior parte dos seus temas são homens que partilham uma qualidade andrógina. Ela representa-os todos com traços semelhantes que incluem uma tez cremosa e lábios vermelho-rubi. Trabalhando a partir de fotografias que ela própria tira ou que encontra em álbuns, livros ou revistas, Peyton rodeia-se das pessoas que mais admira, construindo um mundo ideal cheio de heróis pessoais e de lendas da actualidade. Mas ao contrário dos média que apresentam as suas qualidades de superfície, ela retrata a essência desses indivíduos com sinceridade e uma admiração mesclada de ternura. No seu trabalho, ela não faz distinção entre aqueles que conhece pessoalmente e aqueles que conhece através da sua música, das suas fotografias ou da sua biografia. Ela escolhe de preferência os indivíduos cujo espírito a inspira e influencia os outros. Apresenta frequentemente as suas personagens numa fase anterior a terem-se tornado célebres, como no caso de *Liam and Noel in the 70s*, 1997.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 *Museum für Gegenwartskunst*, Basle, Switzerland; Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **1999** Castello di Rivoli, Turin, Italy **2000** *Tony*, Westfälischer Kunstverein, Munster, Germany; Aspen Art Museum, Aspen (CO), USA; *What If*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2001** Deichtorhallen, Hamburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 Museum fur Gegenwartskunst, Basle, Kunstmuseum Wolfsburg **2000** *Tony*, Westfälischer Kunstverein, Munster, Aspen Art Museum, Aspen (CO) **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne, Deichtorhallen, Hamburg



1 **Luing (Tony),** 2001, oil on MDF, 36 x 28 cm

2 **Spencer drawing,** 1999, oil on MDF, 23 x 30 cm
3 **Kirsty at Jorge's wedding,** 2001, oil on board, 36 x 28 cm

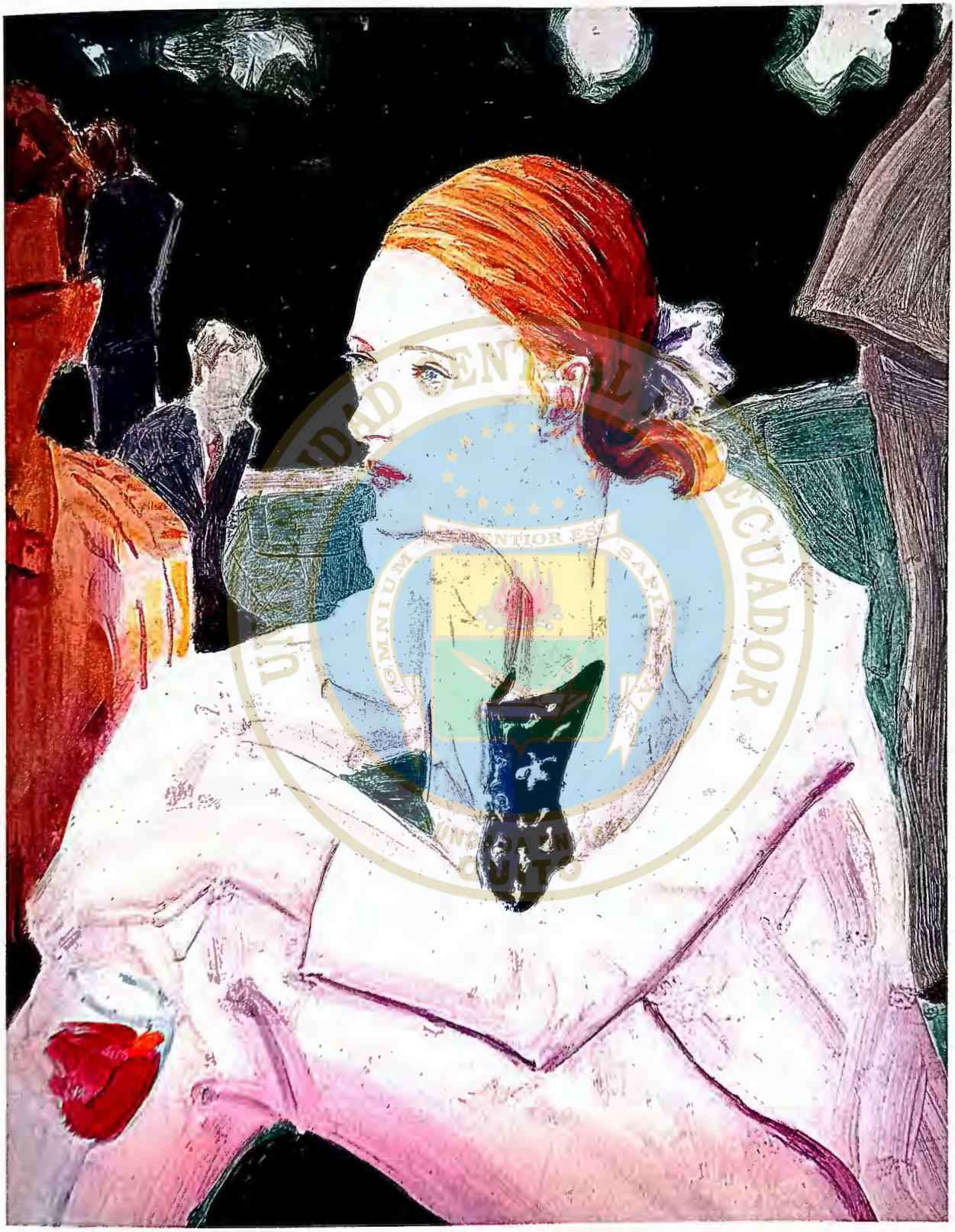
«Credo che ciò che mi interessa sia una particolare qualità dei miei soggetti, quella di rimanere se stessi pur occupando questo ruolo estremo nell'immaginario collettivo. Si riesce a vedere la loro volontà, e questo è incredibilmente bello.»

«Suponho que o que me interessa é a faculdade que os meus temas têm de serem eles mesmos ao mesmo tempo que ocupam esse papel extremo na imaginação pública. Podemos ver a sua vontade, o que é incrivelmente belo.»

«Supongo que lo que me interesa es la capacidad de mis personajes de ser ellos mismos y a la vez ocupar un papel extremo en la imaginación pública. Podemos ver su voluntad, y eso es increíblemente hermoso.»



2



Richard Phillips

1962 born in Marblehead (MA), lives and works in New York (NY), USA

Richard Phillips es conocido por sus retratos de gran formato copiados de las revistas de moda de las décadas de 1960 y 1970. Adopta técnicas de la pintura al óleo que se remontan al siglo XIX, aunque la luz dura y las superficies realistas y aceradas de sus fotos contradicen este enfoque. Sus pinturas de modelos de 1996, del tamaño de vallas publicitarias, exhiben una fría neutralidad y parecen desprovistas de interioridad. En *Untitled (Cold Cream Woman)*, 1995, una belleza genérica tuerce la cabeza en una pose característica a pesar de la máscara de gruesa crema blanca que esconde sus rasgos, y ofrece una referencia al artificio de la producción de imágenes. En una serie de pinturas eróticas de 1997, Phillips se centra en el optimismo de la industria del porno blando de la década de 1970, antes de la aparición del sida. *Tongue*, 1997, es una instantánea típica de revista porno: su perspectiva desde la parte inferior sitúa los labios entreabiertos y la lengua brillante de la modelo en el centro de la imagen. Sus proporciones más grandes que el tamaño real ofrecen una visión amenazadora de la sexualidad exagerada. Phillips examina el estado precario de la fama en dos pinturas de 1998. *Jacko (after Jeff Koons)* es un retrato de Michael Jackson realizado a partir de una escultura de Jeff Koons, y *Portrait of God (after Richard Bernstein)* es un retrato de Rob Lowe en el punto álgido de su carrera, basado en una portada de la revista *Interview*. Ambas figuras vieron arruinada su reputación por escándalos sexuales y las telas de gran formato de Phillips parecen rehabilitar a los héroes caídos. Sin embargo, la referencia explícita de los títulos a su fuente intermedia reflejan la distancia irónica del autor y subordinan la identidad de los personajes al poder de su imagen construida.

Richard Phillips è celebre per i suoi ritratti di enormi dimensioni ispirati alle riviste di moda degli anni '60 e '70. Sono opere realizzate con una tecnica a olio risalente al XIX secolo e quindi con un approccio accademico cui fanno da contrappunto una luce violenta e fredde superfici iperrealiste. Realizzati a partire dal 1996, i quadri grandi come cartelloni pubblicitari che ritraggono modelle mostrano una neutralità così fredda da renderli apparentemente privi di vita interiore. *Untitled (Cold Cream Woman)*, 1995, presenta una bellezza anonima, col capo inclinato in una classica posa da modella, il cui viso è nascosto da uno spesso strato di candida panna, chiara allusione agli artifici impliciti nei processi di creazione dell'immagine. In una serie di quadri a contenuto erotico realizzati dal 1997 in poi, Phillips si concentra sull'ottimismo che regnava nell'industria del porno prima dell'avvento dell'AIDS. *Tongue*, 1997, le tipiche fotografie delle riviste pornografiche. Il suo punto di vista abbassato fa sì che le labbra dischiuse della modella e la sua rilucente lingua si trovino provocatoriamente al centro dell'immagine. Con le sue proporzioni fuori scala, l'immagine si trasforma in una visione di esasperata sessualità che incute timore. In due tele del 1998 Phillips esamina la natura effimera della fama. *Jacko (after Jeff Koons)* è un ritratto di Michael Jackson ispirato a una scultura di Jeff Koons, mentre *Portrait of God (after Richard Bernstein)* raffigura Rob Lowe all'apice del suo successo sulla scorta di una copertina della rivista «Interview». La reputazione di entrambe le star era stata infangata da scandali sessuali ampiamente pubblicizzati e gli enormi lavori di Phillips sembrano voler riscattare i due eroi caduti. Tuttavia, l'esplicito riferimento dei loro titoli alla fonte intermedia cui si ispirano dichiara la distanza ironica dell'artista e subordina l'identità delle star al potere della loro immagine esterna.

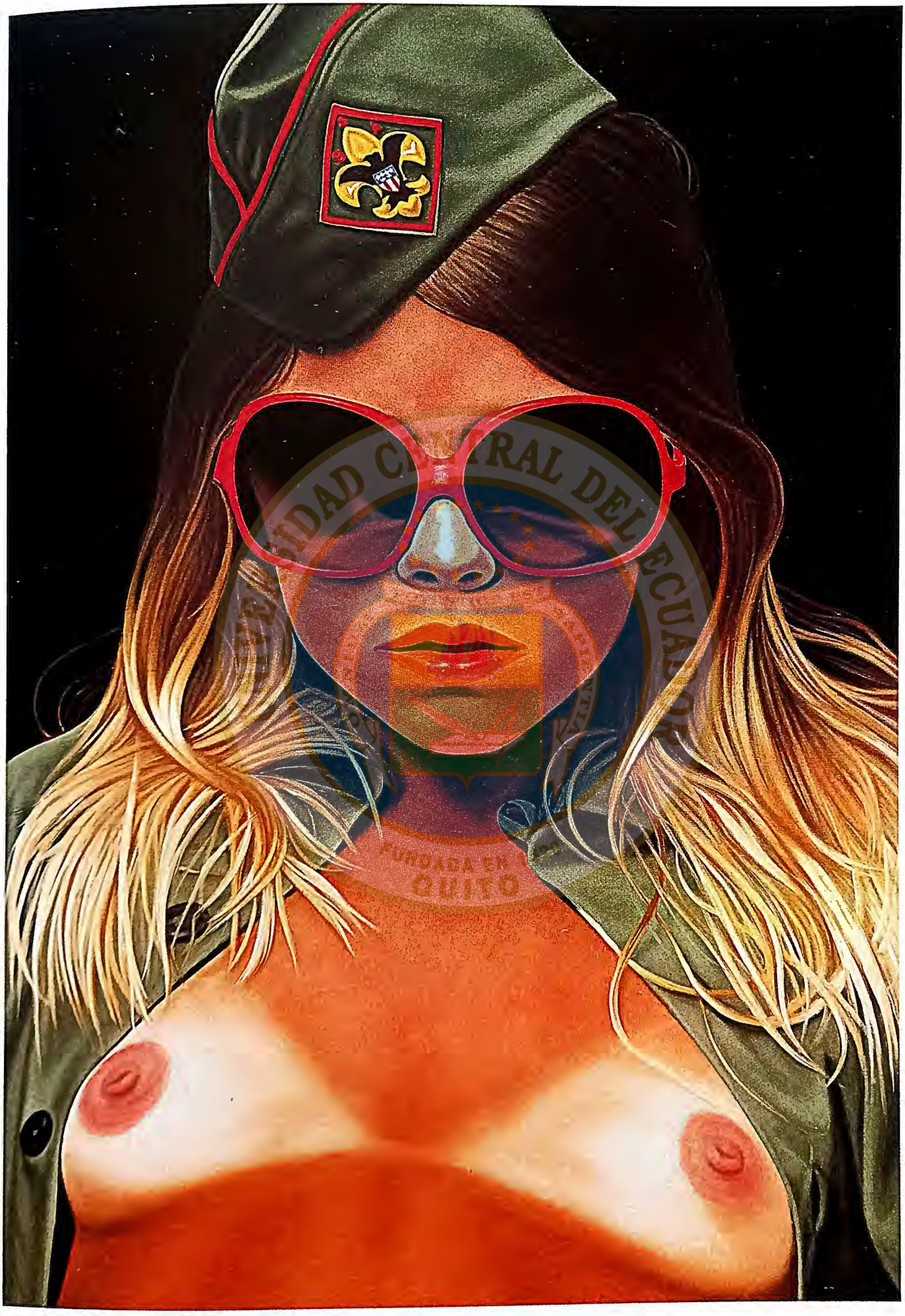
Richard Phillips é conhecido pelos seus grandes retratos inspirados nas revistas de moda dos anos 60 e 70. Utiliza técnicas de pintura a óleo que remontam ao século XX, embora a luz crua e as superfícies brilhantes foto-realistas das suas obras contradigam esta abordagem académica. Os seus quadros do tamanho de painéis publicitários gigantes representando manequins, de 1996, exibem uma neutralidade fria e parecem desprovidos de interioridade. Em *Untitled (Old Cream Woman)*, 1995, uma beleza genérica atira a cabeça para trás numa pose típica apesar da espessa máscara de creme branco que dissimula os seus traços e que remete claramente para os artifícios implicados na fabricação de imagens. Numa série de quadros muito eróticos de 1997, Phillips concentra a sua atenção no optimismo da indústria do *porno soft* da década de 70 antes do aparecimento da SIDA. *Tongue*, 1997, é um cliché clássico de revista X. A sua perspectiva provocante para cima coloca os lábios entreabertos e a língua brilhante do modelo no centro da imagem. Contudo, as proporções maiores do que a realidade fazem dela uma visão intimidante de sexualidade exagerada. Phillips debruça-se sobre o estado precário da celebridade em dois quadros de 1998: *Jacko (after Jeff Koons)* é um retrato de Michael Jackson feito a partir de uma escultura de Jeff Koons, e *Portrait of God (After Richard Bernstein)* o de Rob Lowe no auge da sua glória, baseado na capa da revista *Interview*. Como estas duas celebridades viram a sua reputação enxovalhada por escândalos sexuais fortemente mediatizados, estas enormes telas parecem reabilitar os heróis caídos em desgraça. No entanto, as referências explícitas nos títulos a fontes intermediárias traem a distância irónica de Phillips e subordinam a identidade da estrela ao poder da sua imagem construída.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 White Columns, New York (NY), USA **1997** Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica (CA), USA; *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **1998** Friedrich Petzel Gallery, New York (NY), USA **1999** *Das XX Century*, INIT Kunsthalle Berlin, Germany **2000** Kunsthalle Zürich, Zurich, Switzerland; *Greater New York*, P.S.1, Long Island City (NY), USA **2001** Galerie Max Hetzler, Berlin, Germany; *The Contemporary Face: From Picasso to Alex Katz*, Deichtorhallen, Hamburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 Marcia Fortes, *ArtLovers, Liverpool Biennial*, Liverpool **2000** Mendes Burgi/Ronald Jones, *Richard Phillips*, Munich; *Greater New York*, P.S.1, Long Island City (NY); *The Figure: Another Side of Modernism. Paintings from 1950 to the Present*, Newhouse Center for Contemporary Art, Snug Harbour Cultural Center, Staten Island (NY)



1 **Scout,** 1999, oil on linen, 259 x 178 cm
2 **The President of the United States of America,** 2001, oil on linen, 263 x 396 cm
3 Installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich, 2000
4 **Blessed Mother,** 2000, oil on linen, 213 x 183 cm

«I miei quadri implicano una sorta di bellezza sciupata – è questo il filo conduttore di tutta la mia opera.»

«As minhas imagens evocam uma espécie de beleza desperdiçada – o fio condutor de todo o meu trabalho.»

«Mis pinturas implican una especie de belleza mermada, que siempre ha sido el hilo conductor de mi trabajo.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Richard Phillips



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POSSESSIONIS REX
FUNDADA EN 1620
QUITO

Neo Rauch

1960 born in Leipzig, lives and works in Leipzig, Germany

Los colores, figuras y formas de las pinturas de Neo Rauch pertenecen a una época extinguida. Su inspiración personal se basa en la pintura figurativa de la escuela de Leipzig de la RDA, con artistas como Wolfgang Mattheuer y Werner Tübke, pero también recibe influencias del modelo de perfección socialista y el grafismo convencional del período entre 1940 y 1960. De un modo parecido a sus montajes, las pinturas de Rauch combinan referencias y fragmentos históricos para crear diseños narrativos que exhiben claramente su propio punto de vista, presentando un mundo de creación y cambio, un realismo simbólico en el que la dramaturgia se calca sobre la vida ordenada y mecanizada. En definitiva, fusiona los dibujos animados y los medios impresos con la fotografía y el cine para elaborar una imagen del poder. Las ideas de Rauch se basan en la tensión descompuesta de la imagen única, aislada como una fotografía de rodaje, que inserta en una estructura situada en algún lugar intermedio entre la ideología estética del poder y las fuerzas políticas del socialismo y el capitalismo. Los títulos de sus obras —*Werkschutz* (Seguridad industrial), 1997, *Nachtarbeit* (Turno de noche), 1997, *Arbeiter* (Trabajador), 1998, o *Form*, 1999— aluden a una construcción asociativa de fuerzas productivas. Rauch es creador y productor —inventor de personajes idealistas cuyas esperanzas han fracasado o perdido el sentido. Es un alquimista que utiliza sus herramientas y materiales como si fueran piezas de un puzzle encantado. El elemento pictórico es siempre primario, y el poder de la pintura en el canon estructural de la década de 1960 sigue presente como una narración contemporánea, que atrae nuestra atención no como narrativa lineal sino como una irritación creada al abrir la superficie, insertar nuevos objetos, interfaces, transferencias y términos.

I colori, le figure e le forme delle tele di Neo Rauch sono quelli di un'epoca passata. Insieme ad artisti quali Wolfgang Mattheuer e Werner Tübke, Rauch si è formato in seno alla tradizione figurativa della scuola di Lipsia nell'ex RDT, benché sia stato influenzato anche dal modello della perfezione socialista e dall'arte grafica convenzionale del periodo tra il 1940 e 1960. Simili a montaggi, le tele di Rauch combinano citazioni e frammenti di storia per creare opere dal forte contenuto narrativo, da cui emerge con chiarezza il personale punto di vista dell'artista. Egli dà vita a un mondo di creazione e trasformazione, un realismo simbolico che traccia in maniera drammaturgica i contorni di una vita preordinata e meccanizzata. La fusione di disegni animati e stampe con fotografie e film è finalizzata non solo alla pittura, ma anche alla produzione di una rappresentazione visiva del potere. Le idee di Rauch si basano sulla tensione al sezionamento insita nella singola immagine, come il fotogramma di un film, che egli inserisce in una struttura a metà strada tra l'ideologia estetica del potere e le forze politiche del socialismo e del capitalismo. I titoli delle sue opere *Werkschutz* (Sicurezza sul lavoro), 1997, *Nachtarbeit* (Turno di notte), 1997, *Arbeiter* (Lavoratore), 1998, e *Form* (Forma), 1999, alludono a una costruzione associativa di forze produttive. Produttore e creatore, Rauch è l'inventore di personaggi idealistici le cui speranze sono tramontate o divenute prive di senso. Ma è anche un alchimista che usa i suoi arnesi e materiali come i pezzi di un puzzle stregato. Il momento pittorico continua a essere primario e il potere della pittura concepita secondo il canone strutturale degli anni '60 rimane presente nella forma di una storia contemporanea, che Rauch sottopone alla nostra attenzione non come racconto lineare, ma come un'irritante simultaneità creata dai varchi aperti sulla la superficie, per inserirvi nuovi oggetti, salti temporali, connessioni e concetti.

Nos quadros de Neo Rauch, assiste-se ao ressurgimento de cores, personagens e formas provenientes de épocas passadas. O plano de fundo biográfico do artista é o da pintura figurativa da escola de Leipzig na RDA, com Wolfgang Mattheuer ou Werner Tübke, mas também o modelo da perfeição socialista ou o grafismo utilitário dos anos 40 a 60. A partir de citações e de fragmentos históricos, Rauch concretiza o projecto de um horizonte pessoal límpido e cheio de histórias, um pouco como numa montagem, dispondo de um mundo de criação e mudança, um realismo simbólico cuja dramaturgia se decalca sobre a vida arrumada e mecanizada. A combinação entre banda desenhada e média impressas, ou entre fotografia e cinema posta ao serviço da pintura, é uma grande metáfora tecida das forças em presença. A ideia de Rauch assenta na energia dissecante da imagem única isolada como uma fotografia de estúdio, submetida a uma trama que mistura ideologia estética do poder e forças políticas, como o socialismo e o capitalismo. Os títulos das suas obras – *Werkschutz* (Segurança da empresa), 1997, *Nachtarbeit* (Trabalho nocturno), 1997, *Arbeiter* (Trabalhador), 1998, ou *Form* (Forma), 1999 – remetem para a sinergia das forças de produção. Rauch é criador e produtor – inventor de figuras carregadas de ideais, mas também de esperanças falhadas e vazias de sentido. É um alquimista compondo um *puzzle*, e que se serve da sua aparelhagem como de um material presente sob a forma de uma narrativa contemporânea que as rupturas de planos, os objectos inseridos, as tramas, as deslocações ou os conceitos não apresentam nunca de maneira narrativa ou linear, mas numa irritante simultaneidade.

G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 Dresdner Bank, Leipzig, Germany **1999** *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden; *Malerei*, INIT Kunsthalle, Berlin, Germany **2000** Galerie Eigen+Art, Leipzig, Germany; David Zwirner Gallery, New York (NY), USA; *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2001** Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Germany; *Contemporary German Art/The Last Thirty Years/Thirty Artists from Germany*, Goethe-Institut, Bombay, India; *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2000 *Randgebiet*, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig; *Neo Rauch – Sammlung Deutsche Bank*, Leipzig


TABU

1 **Tabu**, 2001, oil on paper, 243 x 198 cm
2 **Grat**, 2000, oil on canvas, 200 x 300 cm
3 Installation view, Italian Pavilion, *49. Biennale di Venezia*, Venice, 2001
4 **Märznacht**, 2000, oil on paper, 265 x 200 cm

«Cerco di tenere le cose sotto controllo e di mettere in scena aspetti del subconscio in maniera estremamente consapevole.»

«Tento manter o controlo das coisas e apresentar de maneira muito consciente os aspectos do inconsciente.»

«Intento mantenerlo todo bajo control y poner en escena aspectos del subconsciente de un modo muy consciente.»



2

3



4



3



Tobias Rehberger

1966 born in Esslingen, lives and works in Frankfurt am Main, Germany

El enfoque de Tobias Rehberger incluye a personal de museos, comisarios, propietarios de galerías y amigos en el proceso de creación artística. Algunas de sus obras están diseñadas para cumplir con las exigencias físicas del personal de una galería, como *vorschlag für die decke eines gemeinschaftsraums [frau sievert und frau eckhardt-salaemae]* [sugerencia para el techo de una sala común], 1997. Otras responden a una propuesta concreta para una decoración interior. Como resultado de un sondeo realizado en el Portikus de Francfort, una galería con exposiciones itinerantes, el artista hizo instalar nuevas manillas en las puertas, puso periódicos en los lavabos, dio instrucciones de instalar un suelo de madera flexible y colorido, y diseñó un conjunto de sillas al estilo de la década de 1970. Sus confortables exposiciones (*Lying around lazy. Not even moving for TV, sweets, Coke and vaseline*, 1996) se refieren al contexto de los clubs nocturnos, donde el diseño de salas y zonas *chill out* se inspira en los interiores de la década de 1970. El método de trabajo de Rehberger implica delegar la producción de sus obras. Así, encargó la construcción de dos coches con los que los jóvenes sueñan a menudo: un Porsche 911 y un MacLaren. Los vehículos fueron fabricados en Tailandia utilizando esquemas dibujados por el artista de memoria. Rehberger se apropia de los mecanismos de la industria de servicios tratando a las galerías como «usuarios» y confirmando e incluyendo la «fuerza productiva de los usuarios» (Michel de Certeau). Su *Bindan GmbH & Co.*, 2000, expuesta en la Kunsthalle de Hamburgo, crea una asociación directa entre el trabajo de los museos y el de las industrias. La instalación consiste en lámparas sopladas a mano, que se encienden automáticamente cuando los espectadores entran en la sala de reuniones de una agencia de trabajo temporal en el edificio de oficinas del otro lado de la calle.

L'inclusivo approccio all'arte di Tobias Rehberger coinvolge il personale dei musei, curatori, galleristi e amici nel processo della creazione artistica. Alcuni dei suoi lavori sono concepiti semplicemente per soddisfare le esigenze fisiche dei membri dello staff di una galleria, come *vorschlag für die decke eines gemeinschaftsraums [frau sievert und frau eckhardt-salaemae]* (suggerimenti per il soffitto di una sala comune), 1997. Altri sono il risultato di proposte per elementi d'arredo comodi. In seguito ai risultati di un sondaggio tenuto nello spazio espositivo in via di ristrutturazione del Portikus di Francoforte, Rehberger ordinò nuove maniglie per le porte, mise giornali nelle toilette, diede istruzioni affinché negli interni della galleria fosse montato un vivace pavimento rialzato in legno e disegnò una serie di sedili in stile anni '70. I suoi allestimenti ispirati al concetto di comfort (*Lying around lazy. Not even moving for TV, sweets, Coke and vaseline*, 1996) presentano qualche rimando al mondo dei locali notturni, le cui lounge e zone *chill-out* richiamano di frequente gli interni anni '70. Il metodo partecipativo di Rehberger spesso prevede che la realizzazione pratica dell'opera sia affidata a un soggetto esterno, come è accaduto per le due automobili (una Porsche 911 e una MacLaren, il sogno di qualsiasi uomo) fatte costruire a costi ridotti in Tailandia, sulla base di schizzi da lui tracciati a memoria. L'artista si appropria dei meccanismi dell'industria dei servizi trattando le gallerie come «clienti», confermando e integrando la «forza produttiva dei consumatori» (Michel de Certeau). Esposto alla Kunsthalle di Amburgo, il suo *Bindam GmbH & Co.*, 2000, instaura un rapporto diretto tra l'attività dei musei e quella delle imprese. Si tratta di un'installazione composta da lampade soffiate a mano che si accendono automaticamente quando qualcuno entra nella sala riunioni dell'agenzia di lavoro temporaneo posta all'interno del palazzo di fronte alla galleria.

A posição de Tobias Rehberger perante a arte está aberta à intervenção do pessoal dos museus, dos conservadores, dos galeristas e dos amigos na génese das suas obras. Algumas baseiam-se nas indicações dos funcionários de algumas instituições (como *Vorschlag für die decke eines gemeinschaftsraums [frau sievert und frau eckhardt-salaemae]* (Proposta para o tecto de uma sala comum), 1997, outras respondem a propostas para determinada decoração interior. Assim, depois de ter feito uma sondagem, o artista mandou instalar no Portikus de Frankfurt maçanetas novas nas portas, colocar jornais nas casas de banho, instalar no chão da sala de exposições um soalho de madeira leve e colorido, e concebeu um conjunto de cadeiras no estilo dos anos 70. A criação destes elementos de bem-estar (*Lying around lazy. Not even moving for TV, sweets, Coke and vaseline*, 1996) refere-se ao contexto dos clubes, nos quais o *design* dos anos 70 inspirou os interiores das salas e das zonas de trânsito. Um factor do processo de trabalho integrativo de Rehberger consiste em delegar a produção das obras. Assim, num país de produção rentável como a Tailândia, o artista mandou fabricar, baseando-se em esboços feitos de memória, dois carros de sonho: um Porsche 911 e um MacLaren. Rehberger adopta os mecanismos do sector terciário considerando as galerias como uma espécie de «cliente», registando e integrando a «força de produção do consumidor» (Michel de Certeau). Em *Bindan GmbH & Co*, 2000, uma obra exposta na Kunsthalle de Hamburgo, Rehberger liga o trabalho do museu ao da empresa: a instalação de candeeiros soprados à mão acende-se quando uma sala de conferências é utilizada na agência temporária do edifício de escritórios do outro lado da rua. N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *Heetz, Nowak, Rehberger*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany **1997** *Home Sweet Home*, Deichtorhallen Hamburg, Germany **1998** Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland; *Manifesta 2*, Luxembourg **1999** *The Secret Bulb in Barry L.*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany **2000** *The Sun from Above*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA; *In Between*, EXPO 2000, Hanover, Germany; *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2001** *Plug In*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1998 *Tobias Rehberger*, Moderna Museet, Stockholm; *Tobias Rehberger*, Kunsthalle Basel, Basle **1999** Burkhard Riemschneider/ Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2001** *(whenever you need me)*, Westfälischer Kunstverein, Münster


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 Installation views, *Nana*, neugerriemschneider, Berlin; left: **Yam Koon Chien,** 2000, mixed media, 112 x 430 x 180 cm; right: **Kao Ka Moo,** 2000, mixed media, 142 x 430 x 180 cm

2 **Tsutsumu,** 2000, installation view, *In Between,* EXPO 2000, Hanover
3 **Die Ex II,** 2000, nylon cord, dimensions variable
4 **Jack Lemmon's legs and libraries,** 2000, installation view, Friedrich Petzel Gallery, New York (NY)

«Mi diverte l'idea della ‹perdita di controllo›. Sono interessato alla differenza tra le mie intenzioni e quello che diventano nelle mani di qualcun altro.»

«O que me agrada, é a perda de controlo. O que me interessa é a diferença entre o que eu queria e o que os outros fizeram disso.»

«Me gusta ‹perder el control›. Me interesa la diferencia entre mi intención y lo que los demás han hecho de ella.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

3



4



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jason Rhoades

1965 born in Newcastle (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Las obsesiones masculinas determinan la necesidad de acumulación de Jason Rhoades: coches deportivos grandes y rápidos, armas, construcciones fálicas y eyaculaciones, máquinas, herramientas, motores. Las masas de material son adquiridas, organizadas, compradas, poseídas, coleccionadas, construidas. Todo está conectado al resto y forma parte de un proceso escultórico. La formación de una idea en el espacio es una combinación precisa de materiales ordinarios, que Rhoades somete a un nuevo orden e interrelación de significado. El cosmos personal y el contexto privado suelen ser el telón de fondo de sus interpretaciones subjetivas, como en la escultura de mayores dimensiones del mundo, *Perfect World*, 1999, expuesta en la Deichtorhallen de Hamburgo. Reinterpretado como jardín del Edén secular, el jardín californiano fue elevado del suelo y situado a un segundo nivel. Con una colosal construcción de tubos de aluminio cromado y planchas de madera, Rhoades construyó un paraíso etéreo, bíblico. Las experiencias espaciales o los momentos de peligro físico al pasar de la esfera privada a la pública a través de una rampa hidráulica, todo forma parte de la obra, un sistema personal dentro de artificial. En realidad, su producción artística se centra en el espacio imaginado, no en el real. Es evidente que el principio físico, de hecho un principio de la física, es mucho más esencial que el principio masculino. Tras un año de actividad docente como profesor invitado en Francfort, instaló el *Costner Complex (Perfect Process)* en el Portikus de Francfort, donde mezclaba insolentemente el kitsch hollywoodiense, la cultura gastronómica y el concepto escultórico. La convicción personal de este trabajo reside en el poder abrumador de su fuerza creativa y su percepción.

Ossessioni maschili determinano l'irrefrenabile desiderio di accumulare di Jason Rhoades: grandi e veloci macchine sportive, gare automobilistiche, armi, costruzioni falliche ed eiaculazioni, macchinari, arnesi, motori. Masse di materiali sono acquisite, organizzate, comprate, possedute, collezionate, costruite. Ogni elemento è collegato agli altri e tutto partecipa al processo scultoreo. La realizzazione di un'idea nello spazio è una precisa combinazione di materiali ordinari, che Rhoades sottopone a un'inedita interrelazione semantica e a un nuovo ordine. Il suo personale universo e il suo retroterra privato fungono spesso da sfondo per le sue soggettive interpretazioni, come rivela la scultura più grande del mondo, *Perfect World*, 1999, esposta dall'artista nella Deichtorhallen di Amburgo. Reinterpretato come un secolare Giardino dell'Eden, il giardino della casa paterna californiana dell'artista fu sollevato e installato su un secondo livello. Con questa colossale costruzione di tubi lucidi in alluminio e tavole di legno, Rhoades dava forma a un arioso, biblico giardino di delizie. Sia le esperienze spaziali che i momenti di concreto pericolo nel passaggio dal pubblico al privato attraverso una rampa idraulica, fanno parte dell'opera, un sistema personale all'interno del sistema generale dell'arte. La visione artistica di Rhoades è incentrata sullo spazio immaginario, non su quello reale. È palese che il principio fisico – o meglio un principio della fisica – è di gran lunga più importante di quello maschile. Dopo aver trascorso un anno a Francoforte come professore a contratto, allestì presso il Portikus della stessa città l'installazione *Costner Complex (Perfect Process)*, una mescolanza priva di inibizioni, di kitsch hollywoodiano, cultura gastronomica e creatività scultorea. L'aspetto più convincente dell'opera di Rhoades risiede nell'incontenibile potere della sua creatività e capacità percettiva.

As obsessões masculinas estão na origem da necessidade de acumulação de Jason Rhoades: carros desportivos rápidos e imponentes, corridas de automóveis, armas, construções fálicas e ejaculações, máquinas, ferramentas, motores. Grandes quantidades de material são encomendadas, organizadas, compradas, possuídas, coleccionadas, compostas. Tudo está ligado a tudo e tudo passa a fazer parte do processo cultural. A formação da ideia de espaço é uma combinação precisa de materiais ordinários que Rhoades submete a uma ordem e a uma coerência semântica novas. O universo pessoal e o contexto privado servem frequentemente de pano de fundo a estas interpretações subjectivas, como mostrou a maior escultura do mundo, exposta no Deichtorhallen de Hamburgo, *Perfect World*, 1999. Reinterpretado como Éden terrestre, o jardim californiano do pai do artista foi levantado e instalado num segundo nível. Com a sua gigantesca estrutura de tubos de alumínio polido e tábuas de madeira, Rhoades construiu a zona aérea, bíblica, do paraíso. As percepções espaciais e as ameaças físicas no momento da passagem da esfera privada para a esfera pública – com a ajuda de uma plataforma hidráulica – tudo isto fazia parte da obra e constituía um sistema particular no seio do sistema «arte». De facto, a esperança artística de Rhoades incide no espaço neutro, não no espaço real. Aqui, manifestamente, o princípio físico e por consequência fisiológico, é de longe mais essencial do que o princípio masculino. Depois de ter sido professor convidado durante um ano em Francoforte, o artista instalou no Portikus de Frankfurt o seu *Costner Complex (Perfect Process)*, que misturava insolentemente *kitsch* hollywoodesco, cultura gastronómica e conceito escultural. Este trabalho provoca a adesão pela exacerbação da força criadora e da percepção.

G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →

1996 Kunsthalle Basel, Basle, Switzerland **1997** *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **1998** *The Purple Penis and the Venus*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Germany **1999** Danish Pavilion (with Peter Bonde), *48. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *dAPERTuttO, 49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *A Perfect World*, Deichtorhallen, Hamburg, Germany **2001** *Costner Complex (Perfect Process)*, Portikus, Frankfurt am Main, Germany; *Public Offerings*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1998 *The Purple Penis and the Venus*, Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg; *The Purple Penis and the Venus in Eindhoven – A Spiral with Flaps and Two useless Appendages. After the Seven Stomachs of Nurnberg as Part of the Creation Myth*, Van Abbemuseum, Eindhoven **1999** Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne; *A Perfect World*, Deichtorhallen, Hamburg


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1, 2, 3 **Perfect World,** 1999, installation views, Deichtorhallen Hamburg
4 **Costner Complex (Perfect Process),** 2001, installation view, Portikus, Frankfurt am Main
5 **A Few Free Years,** 1998, 18 gaming machines, installation view, Kunsthalle Bremen, 1999

«Non c'è niente di arbitrario nel mio lavoro, perché c'è sempre una reazione all'arbitrarietà che lo rende preciso.»

«Não há nada de arbitrário no meu trabalho, pois existe sempre uma reacção que torna o arbitrário preciso.»

«No hay nada arbitrario en mi trabajo, porque siempre existe una reacción que convierte lo arbitrario en preciso.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR



4

5



Daniel Richter

1962 born in Eutin, lives and works in Berlin, Germany

Al inicio de su carrera artística, el grafista y pintor Daniel Richter trabajaba como ilustrador en revistas de música pop. Su afinidad con la música se refleja ya en sus primeras pinturas, donde, como un DJ con su tabla de mezclas, combina febrilmente distintos estilos y tradiciones pictóricas. Sus telas contienen referencias a otros artistas, como Asger Jorn, Gerhard Richter y Philip Guston. Sus extraordinarias imágenes también incorporan ornamentación y figuras abstractas de la cultura popular. Estas pinturas, como *Babylon Disco vs. Disco Babylon*, 1999, están llenas a rebosar y exploran los límites de la pintura como medio de almacenaje y la receptividad del espectador, casi sobrecargado por esa profusión. Richter ha ampliado el repertorio estilístico de sus pinturas más recientes integrando elementos figurativos. Las representaciones casi naturalistas establecen un diálogo intenso con la expresividad psicodélica del color. Richter vuelve a referirse a las posiciones pictóricas de otros artistas, como James Ensor y Peter Doig, y a la vez trata temas abiertamente políticos como la violencia y la inmigración. En la pintura *Tarifa*, 2001, por ejemplo, aparecen unos refugiados en un mar tempestuoso, amontonados e indefensos en un pequeño bote inflable. El mar está pintado expresivamente de negro, mientras que las figuras parecen irradiar colores llamativos. Esta obra puede considerarse un banco de pruebas estético de la autonomía de la pintura, su historicidad y su posibilidad de aplicación política.

Daniel Richter, disegnatore e pittore, ha iniziato la sua carriera artistica lavorando come illustratore di riviste di musica pop. Questa affinità con la musica si riflette nei suoi primi quadri: come un DJ alla consolle, Richter «mixava» febbrilmente un'ampia gamma di stili e tradizioni. I suoi lavori presentano riferimenti ad altri artisti, quali Aser Jorn, Gerhard Richter e Philip Guston. Nel suo straordinario repertorio iconografico si insinuano elementi ornamentali e figure astratte della cultura popolare. Questi quadri, quali *Babylon Disco vs. Disco Babylon*, 1999, sono saturi di motivi e mettono alla prova la capacità di accumulo della pittura e la ricettività di un osservatore sovraccaricato. Nelle opere più recenti Richter ha ampliato il registro stilistico mediante l'integrazione di elementi figurativi. Rappresentazioni di fatto naturalistiche stabiliscono un intenso dialogo con un'espressività cromatica di stampo psichedelico. Anche qui l'artista cita la pittura di alcuni colleghi, come James Ensor e Peter Doig, affrontando nel contempo temi palesemente politici quali la violenza e l'emigrazione. *Tarifa*, 2001, per esempio, raffigura un gruppo di rifugiati ammassati in una piccola imbarcazione gonfiabile in balia delle onde. Il mare è di un nero espressivo, mentre le figure sembrano un'irradiazione di colori vivaci. Da un punto di vista estetico, l'opera può vedersi come banco di prova estetico per l'autonomia per la pittura, per la sua storicità e la sua portata politica.

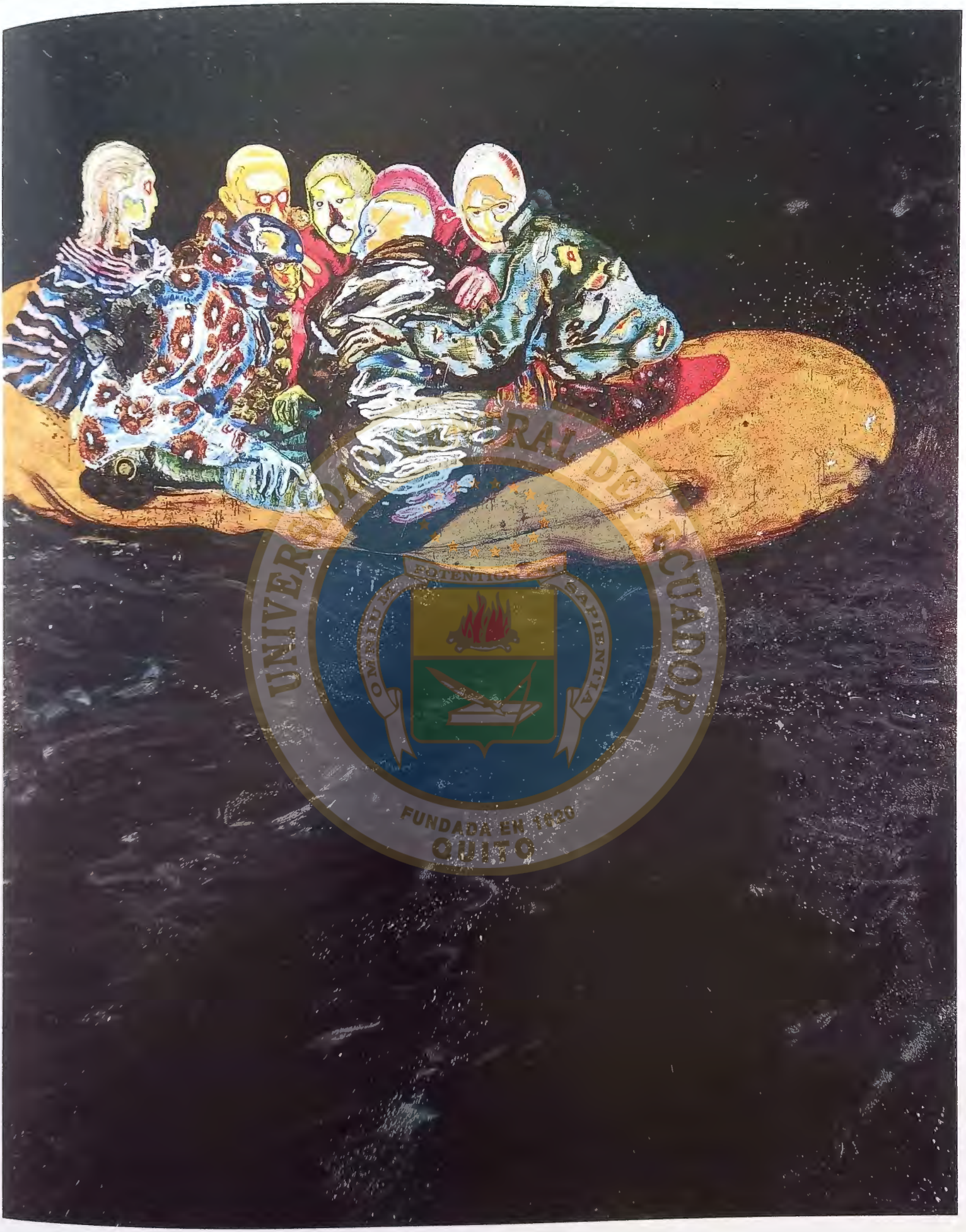
No início da sua carreira artística, o pintor e desenhador Daniel Richter trabalhou como ilustrador para revistas de música *pop*. O paralelo com a música encontra-se nas suas primeiras pinturas: diferentes estilos e tradições pictóricas são furiosamente misturadas como numa mesa de montagem de um DJ. Nas suas telas, encontramos toda a espécie de referências pictóricas, nomeadamente em Asger Jorn, Gerhard Richter ou Philip Guston. Mas este universo visual fantástico integra também ornamentos e figuras abstractas saídas da cultura popular. Estes quadros estão cheios e a rebentar, como por exemplo *Babylon Disco vs. Disco Babylon*, 1999, e testam os limites da assimilação, isto é, a capacidade de acolhimento do suporte de dados que é o «quadro», mas também a receptividade de um espectador quase ultrapassado por esta profusão. Nas suas obras recentes, Richter expandiu o seu repertório estilístico integrando também na sua pintura formas figurativas. Representações quase naturalistas e um cromatismo psicadélico-expressivo travam aqui um diálogo apaixonante. Nas suas obras, Richter faz também referência a outras posições artísticas, como James Ensor ou Peter Doig. Ao mesmo tempo, aborda aí temas declaradamente políticos, tais como a violência e a imigração. Em *Tarifa*, 2001, mostra-nos refugiados no alto mar empilhados sem defesa num pequeno barco insuflável. O mar está pintado num negro expressivo, enquanto que, com cores estridentes, as figuras parecem iluminadas. Aqui, a autonomia do género «pintura», a sua historicidade e as suas possibilidades são testadas sob o ponto de vista da sua utilização política.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *punch in out*, Kunsthaus Hamburg, Germany **1998** *Organisierte Kriminalität*, Contemporary Fine Arts, Berlin, Germany; *Otto-Dix-Preis*, Kunstsammlung Gera, Germany **1999** *Fool on a Hill*, Galerie Johnen + Schöttle, Cologne, Germany; *Malerei*, INIT Kunsthalle, Berlin, Germany; *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany **2001** *Billard um halbzehn*, Kunsthalle zu Kiel, Germany; *Painting*, Victoria Mirò Gallery, London, UK; *La cause du peuple*, Patrick Painter Inc., Santa Monica (CA), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Daniel Richter, 17 Jahre Nasenbluten*, Berlin **2000** *German Open*, Kunstmuseum Wolfsburg **2001** *Daniel Richter, Billard um halbzehn*, Kunsthalle zu Kiel



1 **Tarifa,** 2001, oil on canvas, 350 x 280 cm

2 **Fool on a Hill,** 1999, oil, gloss paint on canvas, 255 x 405 cm
3 **King Kong,** 1999, oil, gloss paint on canvas, 225 x 180 cm

«La pittura è il mezzo espressivo più indolente, tranquillo e consapevole della propria tradizione e quello più difficile da sviluppare.»

«A pintura é o meio mais parado, mais lento e mais consciente da tradição, e portanto o mais difícil de alargar.»

«La pintura es el medio más torpe, más lento y más consciente de la tradición, y el más difícil de ampliar.»

2





Pipilotti Rist

1962 born in Rheintal, lives and works in Zurich, Switzerland

Pipilotti Rist es sobre todo conocida por su doble proyección de vídeo *Ever is Over All*, 1997, que va acompañada de una música hipnotizante compuesta por Anders Guggisberg. Sobre la pantalla, una mujer joven con un vestido ligero de color azul claro y zapatos rojos lleva una flor metálica llamada «hurgón» con la que rompe los cristales de los coches aparcados que encuentra en su camino. Esta imagen se yuxtapone a una segunda proyección en la que aparece un jardín de «hurgones rojos», una abstracción en espiral de tallos ampliados y flores de colores. La asociación de fuertes bandas sonoras y vibrantes imágenes en movimiento ha llevado a comparar el trabajo de Rist con los vídeos musicales. Muchas de sus obras en vídeo, como *Sip My Ocean*, 1996, y *I'm Not the Girl Who Misses Much*, 1986, se refieren directamente a la música popular y al género de los clips musicales, y recurren a canciones de Chris Isaak y John Lennon respectivamente. Aparte de sus vídeos, Rist construye espacios donde contemplarlos. *Das Zimmer* (La habitación), 1994, incluye un sofá de color rojo de grandes dimensiones y una televisión donde se presenta una selección de sus vídeos. Un mando a distancia de gran tamaño, llamado «Pipi TV», permite a los espectadores elegir los vídeos. *Himalaya Goldsteins Stube* (Habitación de H. G.), 1997–1999, recrea el ambiente lúdico del apartamento de una mujer joven. Los monitores y proyectores están empotrados en las paredes y los muebles, por lo que las imágenes en movimiento aparecen en los sofás, sillas, lámparas y mesas. Como la melodía dominante de *Ever is Over All*, la envolvente melodía contribuye a la atmósfera de conjunto y a la experiencia de la instalación. Se invita a los espectadores a tomar asiento, a sentirse como en casa, a pasear entre las habitaciones y a mirar sus vídeos.

Pipilotti Rist è conosciuta soprattutto per la sua doppia proiezione video *Ever Is Over All*, 1997, pervasa da una musica ammaliante composta da Anders Guggisberg. Su uno schermo compare l'immagine di una giovane donna che indossa un abito azzurro e scarpe rosse. La donna ha in mano un fiore di metallo chiamato tritoma e lo usa per sfondare i finestrini delle automobili parcheggiate lungo il suo cammino. A queste immagini sono giustapposte quelle di un video che ritrae un giardino di «veri» tritomi, una vorticosa astrazione di steli ingranditi e calici colorati. La combinazione di colonne sonore di grande impatto e vibranti immagini animate hanno portato a paragonare le opere di Rist ai videoclip. Molti dei suoi lavori, tra cui *Sip My Ocean*, 1996, e *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986, presentano riferimenti diretti alla musica pop e al genere dei video musicali, riadattando canzoni di Chris Isaak e John Lennon. Alla produzione di video, Rist affianca la costruzione degli spazi in cui proiettarli. In *Das Zimmer* (La stanza), 1994, compaiono un divano in pelle gigante, una televisione e un grande telecomando su cui compare la scritta «Pipi TV» che permette ai visitatori di scegliere quale dei video di Rist a disposizione guardare. *Himalaya Goldsteins Stube* (La stanza di H. G.), 1997–99, ricrea l'atmosfera giocosa dell'appartamento di una giovane donna. Grazie ai monitor e ai proiettori incassati nelle pareti e nei mobili, le immagini in movimento sono proiettate su divani, tavoli, sedie e lampade. Come il penetrante motivo di *Ever Is Over All*, la suggestiva musica di questo lavoro va ad arricchire l'atmosfera d'insieme e la coinvolgente esperienza dell'installazione. I visitatori sono invitati a sedere sui mobili, girovagare per le stanze e guardare i video di Rist, proprio come se fossero a casa loro.

Pipilotti Rist é sobretudo conhecida pela sua dupla projecção de vídeo, *Ever is Over All*, 1997, que é acompanhado por uma música sedutora composta por Anders Guggisberg. No ecrã, uma jovem, com um leve vestido azul e sapatos vermelhos, transporta uma flor de metal chamada «ferro em brasa» com o qual desfaz em pedaços os vidros dos carros estacionados ao longo do caminho. Esta imagem é justaposta a uma segunda projecção que mostra um jardim de «ferros em brasa», uma abstracção em redemoinhos de caules e flores coloridas aumentadas. As associações de bandas sonoras fortes e imagens vibrantes fizeram com que o seu trabalho tenha sido frequentemente comparado a vídeo-*clips*. De facto, grande número das suas obras de vídeo, como *Sip My Ocean*, 1996, e *I'm not the Girl Who Misses Much*, 1986, fazem directamente referência à música popular e ao mundo do *clip*, recorrendo a canções de, respectivamente, Chris Isaak e John Lennon. Além dos vídeos, Rist constrói espaços onde eles são visionados. *Das Zimmer* (O Quarto), 1994, inclui um sofá gigante de cor vermelha e um aparelho de televisão no qual passa uma selecção dos seus vídeos. Um grande telecomando, chamado «Pipi TV», permite aos espectadores escolher o seu programa. *Himalaya Goldsteins Stube* (Quarto de H. G.), 1997–99, recria a atmosfera lúdica do apartamento de uma jovem. Ecrãs e projectores estão encastrados nas paredes e nos móveis de modo que as imagens animadas aparecem nos sofás, nos cadeirões, nos *abat-jours* e nas mesas. Como a música penetrante de *Ever is Over All*, uma melodia sedutora em fundo sonoro dá mais valor à atmosfera do conjunto e à experiência convivial da instalação. Os espectadores são convidados a estar à vontade, a sentarem-se nos móveis, a passearem-se nas salas e a verem os vídeos.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *Sip My Ocean*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL), USA **1997** *Future Past Present*, *47 Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1998** *Remake of the Weekend*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France; *I. berlin biennale*, Germany **1999** *Regarding Beauty*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA, *6th Istanbul Biennial*, Istanbul, Turkey **2000** *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St. Louis (MS), USA **2001** Museo Nacional de Arte Reina-Sofía, Madrid, Spain

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, Stuttgart **1996** *Sip My Ocean*, Museum of Contemporary Art, Chicago (IL) **1998** Pipilotti Rist, *Himalaya. Pipilotti Rist: 50 kg*, Cologne; Pipilotti Rist, *Remake of the Weekend*, Cologne **2000** *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, St. Louis (MS)



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Open My Glade,** 2000, 16 different 1 min videos for the NBC Astrovision by Panasonic Video Screen at Times Square, New York City commissioned by Public Art Fund, running every quarter past the hour from April 6 through May 20

2 **Extremitäten (welch, welch),** 1999, video installation, installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich

3 **Extremitäten (welch, welch),** 1999, video stills

4 **Himalaya Goldsteins Stube (Remake of the Weekend),** 1998/99, video installation, installation view, Kunsthalle Zürich, Zurich, 1999

«Cerchiamo di costruire visioni che la gente possa sperimentare con tutto il corpo, perché i mondi virtuali non possono sostituire il bisogno di percezioni sensoriali.»

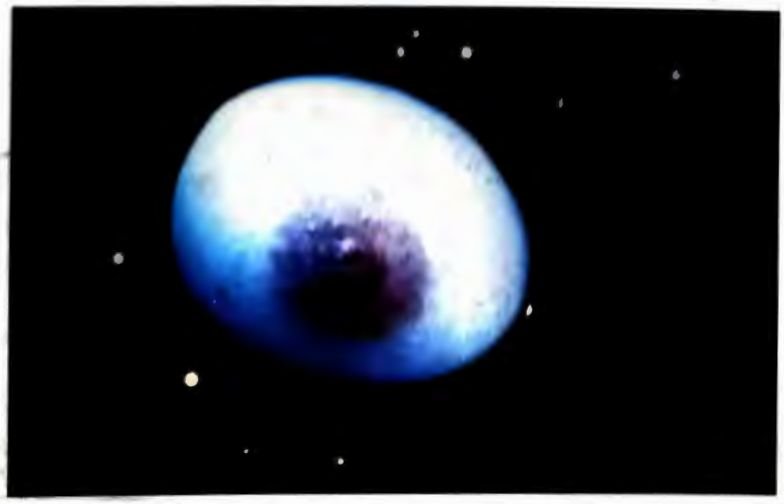
«Tentamos construir visões que as pessoas podem viver com todo o seu corpo, pois os mundos virtuais não podem substituir a necessidade de percepções sensuais.»

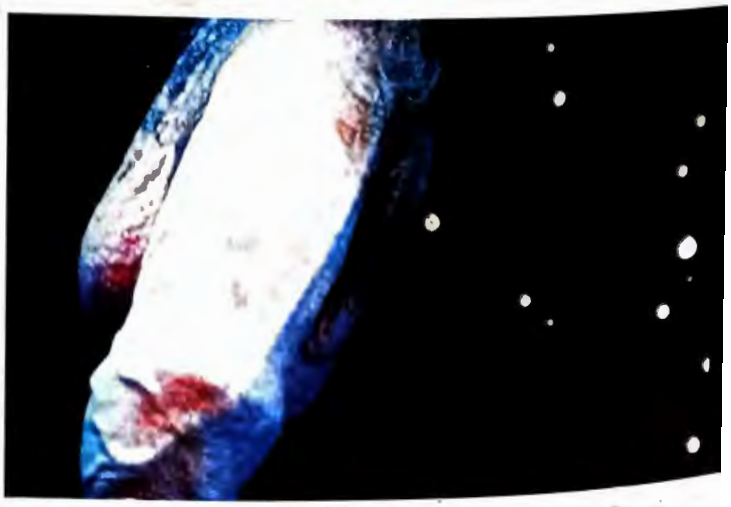
«Intentamos construir visiones que la gente pueda experimentar con todo su cuerpo, porque los mundos virtuales no pueden sustituir la necesidad de percepciones sensuales.»



2







UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Ugo Rondinone

1964 born in Brunnen, lives and works in Zurich, Switzerland, and New York (NY), USA

Esta declaración enigmática («I never sleep ...», p. 278) es el título de una exposición de Ugo Rondinone realizada en 1999. Un pequeño vergel de ocho árboles, con las ramas vendadas con cinta adhesiva de color negro, está plantado en un campo de caucho negro en el suelo de la galería. Las ventanas están cubiertas con un gel verde acidulado, que difunde por la estancia una luz verde y da al espacio exterior una fluorescencia irreal y nauseabunda. Las fronteras entre naturaleza y artificio se desvanecen hasta que ambos estados parecen elusivos y engañosos. Unos minúsculos altavoces suspendidos en los árboles susurran un melancólico monólogo (del que se toma el título), complicando aún más el proceso perceptivo y llevando al espectador a un estado de ensueño. El sueño está literalmente presente en *Where Do We Go From Here*, 1996, una performance filmada en la que cuatro payasos disfrazados duermen de manera irregular en el suelo de la galería, ignorando su misión de animadores en una muestra de aburrimiento afectado. La obra de Rondinone está repleta de efectos desestabilizadores, no sólo por la proliferación de medios que escoge. Elabora pequeños «diarios íntimos» llenos de dibujos a tinta y textos nostálgicos; grandes pinturas circulares de colores fluorescentes en los que las anillas concéntricas se superponen entre sí como objetivos embriagados; fotografías tomadas de revistas de alta costura con sus rasgos faciales montados digitalmente sobre el rostro de la supermodelo. Rondinone desasocia las formas de los medios de comunicación de masa contemporáneos y utiliza estructuras ligeras para reconstruir un brumoso universo independiente donde la realidad es dudosa, la actividad circular, la identidad transitoria y la melancolía la principal fuerza emocional.

«I never sleep ...», p. 278: questa frase enigmatica è il titolo di un'installazione del 1999 di Ugo Rondinone. Un piccolo frutteto di otto alberi dai rami «fasciati» con filo elettrico nero sorge su un campo di gomma nera sovrastante il pavimento della galleria. Le finestre dello spazio espositivo sono ricoperte di un gel acido di colore verde, così da immergere la stanza in una luce dello stesso colore e conferire al paesaggio esterno una fluorescenza innaturale e nauseante. I confini tra natura e artificio si fanno indistinti fino al punto da rendere entrambi gli stati elusivi e inattendibili. Minuscoli altoparlanti penzolanti dagli alberi dell'installazione sussurrano un melanconico monologo (da cui trae origine il titolo) che complica ulteriormente il processo percettivo, facendo cadere l'osservatore in uno stato quasi onirico. Il sonno si fa letteralmente manifesto in *Where Do We Go From Here*, 1996, una performance filmata. Incuranti del loro compito di intrattenitori, quattro clown in costume dormono un sonno irregolare sul pavimento della galleria, in un'illustrazione di noia affettata. L'opera di Rondinone produce molteplici effetti di instabilità, non ultimo a causa della profusione di mezzi espressivi cui fa ricorso. Essa comprende piccoli «diari» pieni di disegni a inchiostro e testi nostalgici, grandi tele circolari dai colori fluorescenti, i cui anelli concentrici si fondono l'uno nell'altro come bersagli inebriati, fotografie tratte da riviste d'alta moda in cui i tratti del viso dell'artista sono inseriti al posto di quelli delle modelle. Rondinone scompone le forme dei mass-media contemporanei e utilizza le loro fragili strutture per ricostruire un confuso mondo alternativo, dove la realtà è esitante, l'attività è circolare, l'identità è transitoria e la malinconia è la forza emotiva trainante.

Esta declaração enigmática («I never sleep ...», p. 278) é o título de uma instalação de Ugo Rondinone de 1999. Um pequeno pomar de oito árvores, com os ramos cobertos de fita isoladora preta, está plantado num campo de borracha preta no chão da galeria. As janelas estão untadas com um gel verde ácido, difundindo na sala uma luz verde enquanto confere à paisagem exterior uma fluorescência irreal e repugnante. As fronteiras entre a natureza e o artifício fundem-se até que os dois estados parecem igualmente fugidios e enganadores. Minúsculos altifalantes suspensos nas árvores sussurram um monólogo melancólico (de onde é extraído o título), complicando ainda o processo perceptivo embalando o espectador num estado próximo do sonho. O sono está literalmente presente em *Where Do We Go From Here*, 1996, uma *performance* filmada em que quatro palhaços dormem um sono agitado no chão da galeria, negligenciando a sua missão de entretenimento numa ilustração de enfado afectado. O trabalho de Rondinone abunda de efeitos destabilizadores, devidos nomeadamente à proliferação das técnicas com as quais ele escolhe exprimir-se. Realiza pequenos «diários» cheios de desenhos a tinta e textos nostálgicos; grandes pinturas circulares com cores fluorescentes cujos anéis concêntricos se encaixam e fundem como alvos bêbados; fotografias tiradas de revistas de alta-costura com novas caras enxertadas digitalmente em duas das *top models*. Rondinone desmonta as formas dos média contemporâneos e utiliza as suas estruturas frágeis para reconstruir um outro universo enevoado onde a realidade é hesitante, a actividade circular, a identidade transitória e a melancolia a força emocional directora.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1994 *Oh boy, It's a girl*, Kunstverein Munchen, Munich, Germany **1996** *XXIII Bienal Internacional de São Paulo*, Brazil, *Dog days are over*, Museum fur Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland **1998** *From the corner of the eye*, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands **1999** Kunsthaus Glarus, Switzerland; *6th Istanbul Biennial*, Istanbul, Turkey **2000** PS.1, Long Island City (NY), USA, *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1993 *Die Sprache der Kunst*, Kunsthalle Wien, Vienna/Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main **1996** *Where do we go from here?*, XXIII Bienal Internacional de São Paulo; *heyday*, Museum fur Gegenwartskunst, Zurich **2000** *Guided by Voices*, Kunsthaus Glarus


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **If There Were Anywhere But Desert (1),** 2000, 1 Clown (cotton, polyester), glitter, dimensions of the artist, installation view, Galerie Almine Rech, Paris, 2001
2 **Love Invents Us,** 1999, acrylic glass, neon, 3.10 x 7.20 m, installation view, *Moonlighting*, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich
3 **Grand Central Station,** 1999, wood, plaster, 2 trees, 2 x 20 loudspeakers, CD-player, amplifier, sound, installation view, *Moonlighting*, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich
4 **Where Do We Go From Here?,** 1996, wall painting in Indian ink, wood, yellow neon light, 4 video projectors, sound, dimensions variable, installation view, Le Consortium – Centre d'Art Contemporain, Dijon

«Non dormo mai. Non ho mai dormito. Non ho mai fatto un sogno.
E potrebbe essere tutto vero.»

«Não durmo nunca. Nunca dormi. Nunca sonhei.
Tudo isto podia ser verdade».

«No duermo nunca. Nunca he dormido. Nunca he soñado. Todo esto podría ser cierto.»



2

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN QUITO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO

Thomas Ruff

1958 born in Zell am Harmersbach, lives and works in Düsseldorf, Germany

La forma en que Thomas Ruff aborda la producción de imágenes podría describirse como un análisis escéptico de las convenciones de varios géneros, como el retrato, los carteles políticos y la fotografía de arquitectura. Aunque el arte de Ruff podría encuadrarse en la escuela de Becher y su obra se asocia al medio de la fotografía, su trabajo va más allá de la fotografía convencional. Ruff se refiere a menudo al material visual existente y utiliza las herramientas del ordenador para recuperar y manipular imágenes. En su serie *Nudes* (iniciada en 1999), el artista ha utilizado imágenes pornográficas de Internet y luego las ha modificado alterando los colores, desdibujando la imagen y añadiendo un toque «pictórico» por medio de la suavización del centro de interés. Las estructuras visibles de píxels de los *desnudos* ampliados guían al espectador hacia la superficie de las imágenes, sustraen la representación a la mirada pornográfica y proponen una percepción mucho más estética. Así, las consideraciones fotográficas —con relación a la reproducción, la recepción del público y la relación con la realidad— se desarrollan mediante técnicas visuales. Ruff utiliza su amplia serie para examinar la resistencia y la capacidad de transformación de las imágenes omnipresentes (imaginarias). Los puntos de referencia de su serie *l. m. v. d. r.* (1999–2001) son las célebres obras del arquitecto Ludwig Mies van der Rohe: iconos de la modernidad cuya percepción se ha articulado en gran parte por medio de fotografías. También aquí Ruff se pregunta si es posible sustraer o añadir una dimensión a un material demasiado conocido, ya sea a través de los efectos espaciales de la fotografía estéreo o «acelerando» virtualmente la mirada del espectador con motivos desenfocados horizontalmente.

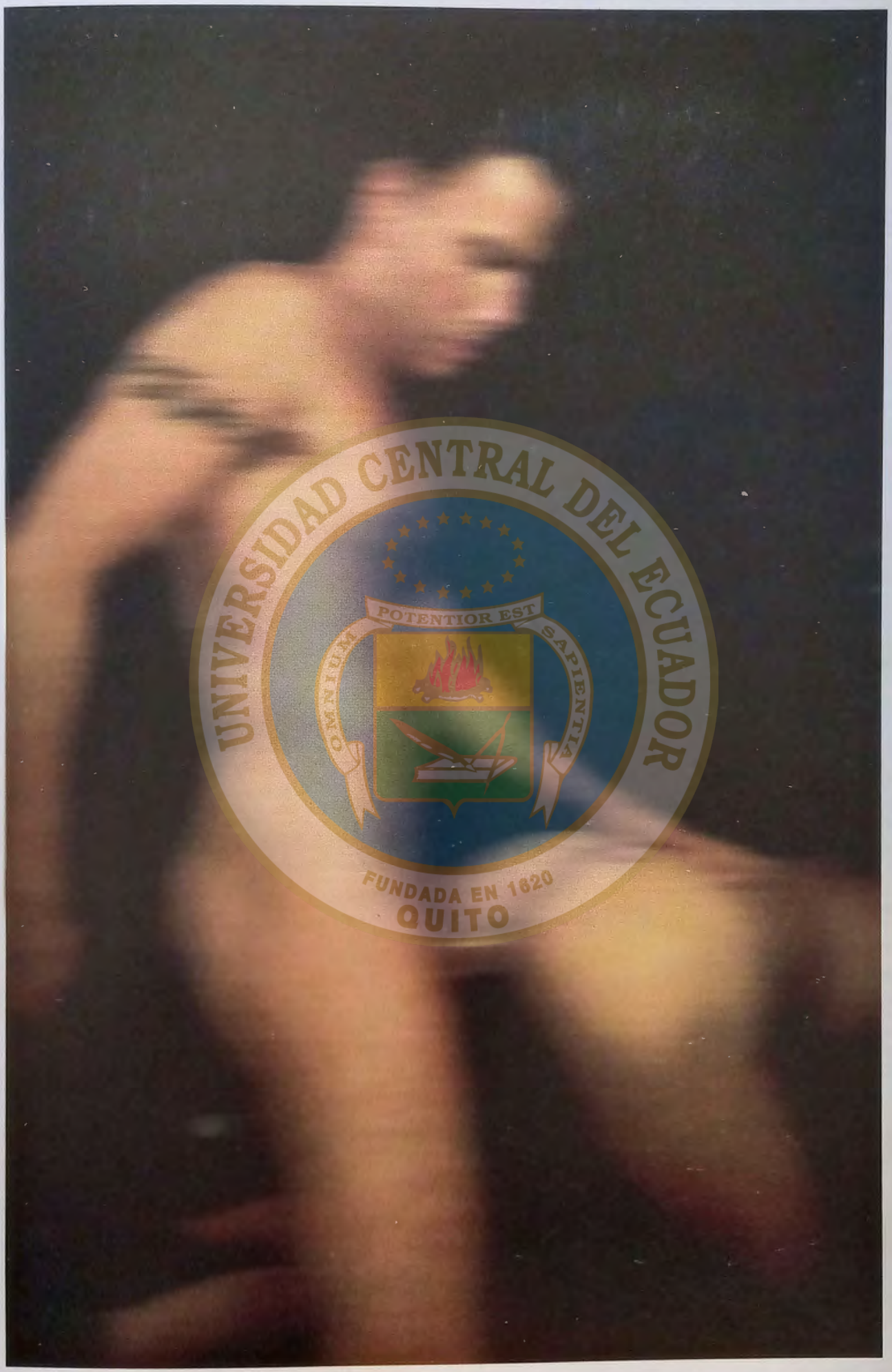
L'approccio di Thomas Ruff alla produzione di immagini può essere descritto come uno scettico esame delle convenzioni di vari generi, quali la ritrattistica, i manifesti politici e la fotografia dell'architettura. Sebbene l'artista sia considerato un esponente della «scuola di Becher» di Düsseldorf e quindi associato al mezzo fotografico, i suoi lavori oltrepassano i confini della fotografia convenzionale. In genere, Ruff fa riferimento a materiale visivo preesistente, che ricerca e modifica sfruttando la tecnologia digitale. Per la sua serie di *nudes* (iniziata nel 1999), ha scaricato materiale pornografico da Internet e lo ha ritoccato alterando i colori, sfocando le immagini e aggiungendo un tocco «pittorico» con l'attenuazione della messa a fuoco. Le strutture di pixel visibili sui nudi enormemente ingranditi guidano l'osservatore verso la superficie delle fotografie. Esse sottraggono la realtà rappresentata allo sguardo pornografico e si offrono alla percezione in una forma più spiccatamente estetica. Utilizzando nuove tecniche visive, Ruff riesce così a sviluppare un'approfondita riflessione fotografica sulla riproducibilità, la ricezione di massa e il rapporto col reale. Le sue vaste serie hanno lo scopo di testare la resistenza e la capacità di trasformazione delle onnipresenti – e immaginarie – immagini. La sua serie *l. m. v. d. r.* (1999–2001) si basa su celebri opere dell'architetto Ludwig Mies van der Rohe, vere e proprie icone moderniste la cui percezione è stata profondamente influenzata dalla fotografia. Ancora una volta, Ruff si domanda se è possibile sottrarre o aggiungere una dimensione a un materiale che ci è fin troppo familiare, sia mediante gli effetti tridimensionali della stereo-fotografia, che creando una virtuale «accelerazione» dello sguardo dell'osservatore con motivi orizzontali sfocati.

A maneira como Thomas Ruff encara a produção de imagens pode descrever-se como um trabalho céptico sobre as convenções de géneros como o retrato, o cartaz político ou a fotografia de arquitectura. Embora possa ser agrupado na «escola de Becher» e a sua obra seja por isso associada ao meio da fotografia, o trabalho de Ruff vai muito para além da fotografia no sentido convencional. Ruff recorre a um material visual pré-existente e serve-se das ferramentas de busca e tratamento informáticas da imagem. Para a sua série *nudes* (começada em 1999), o artista serviu-se de representações pornográficas tiradas da Internet, modificadas por alteração das cores, desfocando as imagens e pela utilização da ferramenta «artística». A estrutura de *pixels* dos *nudes* muito aumentada remete o espectador para a superfície das imagens, subtraindo a representação ao olhar pornográfico e propondo uma percepção mais estética. Deste modo, o emprego de novas técnicas visuais permite desenvolver a reflexão fotográfica sobre a reprodução, a recepção em massa e a relação com a realidade. Nas suas extensas séries, Ruff testa imagens fantasmáticas omnipresentes quando a sua resistência ou à sua capacidade de transformação. A série *l.m.v.d.r.* (1999–2001), tem por referência as célebres realizações do arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, ícones da modernidade cuja percepção foi fortemente marcada pela fotografia. Também aqui, Ruff debruça-se sobre a questão de saber se é possível retirar ou acrescentar uma dimensão a um material inicial à primeira vista demasiado conhecido – quer seja por efeitos tridimensionais da estéreo-fotografia, ou por uma «aceleração» virtual do olhar produzida por «rastos» horizontais aplicados aos motivos. B. H.



SELECTED EXHIBITIONS →
2000 *l m v d r.*, Haus Lange/Haus Esters, Krefeld, Germany; *How you look at it*, Sprengel Museum, Hanover, Germany **2001** Chabot Museum, Rotterdam, The Netherlands; *ex(o)DUS*, Haifa Museum of Art, Haifa, Israel; *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York (NY), USA **2002** Folkwang Museum, Essen, Germany; Lenbachhaus, Munich, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 *Œuvres 1979–97*, Centre National de la Photographie, Paris **1999** Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2000** *l m v d r/l m v d r*, Haus Lange/Haus Esters, Krefeld


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **nudes mn23,** 1999, c-print, 160 x 110 cm
2 **d. p. b. 02,** 1999, c-print, 185 x 285 cm
3 **h. l. k. 01,** 2000, c-print, 185 x 285 cm
4 **h. l. k. 02,** 2000, c-print, 185 x 270 cm

«Le fotografie di nudi devono essere belle.»

«As fotografias de nus têm de ser belas.»

«Las fotografías de desnudos deben ser bellas.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



3



4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Gregor Schneider

1969 born in Rheydt, lives and works in Rheydt, Germany

El arte gira obsesivamente alrededor del hogar, deseando alejarse o regresar a él. En esta época de vagabundeo, cuando lo familiar se convierte de pronto en extraño y lo extraño y lo distante compensan la falta de intimidad, Gregor Schneider prefiere quedarse en casa. Su residencia en Rheydt se ha convertido en el escenario de uno de los proyectos más radicales de este cambio de siglo. A pesar de que su fachada burguesa sin pretensiones podría sugerir cierta estabilidad, la *Haus ur* (como la llama el artista) está en constante proceso de reforma. En la mayoría de las habitaciones, Schneider ha construido paredes adicionales, ha instalado ventanas suplementarias y paneles de insonorización y ha envuelto el espacio habitable con un capullo de plomo. Construye hacia el interior, condenando definitivamente ciertas habitaciones. El fantasma del aislamiento perfecto es uno de los leitmotiv de su trabajo. Una red de conjeturas planea sobre la casa. Schneider no hace ninguna concesión a la curiosidad de los demás, y menciona vagamente que tiene «parientes en el sótano». Además aporta pruebas de su fascinación por la oscuridad, lo oculto y lo perverso. El artista, que ha trabajado en su casa desde la década de 1980, se ha enfrentado al problema de dejar ver su trabajo. Utilizando el mismo material de la habitación de la *House ur*, recrea sus inocentes espacios blancos y las misteriosas manchas en la alfombra. Las habitaciones desaparecen de la casa a medida que Schneider las exhibe. Después de la exposición, vuelven a ocupar su sitio. La *Haus ur* las absorbe como una madre a la inversa.

L'arte circola in maniera ossessiva attorno alla casa, indecisa se fuggire o entrare. In questi tempi di mutevolezza, in cui il familiare diventa improvvisamente estraneo e il distante e lo straniero suppliscono alla mancanza di privacy, Gregor Schneider sceglie di rimanere in casa. La sua casa di Rheydt è divenuta lo scenario di uno dei progetti più radicali di fine secolo. Benché la modesta facciata borghese sembri suggerire stabilità, la *Haus ur* dell'artista (come lui la definisce) subisce continue modifiche. In moltissime stanze Schneider ha eretto pareti aggiuntive, inserito finestre supplementari, installato pannelli isolanti e infine ha avvolto lo spazio abitativo in un involucro di piombo. Schneider costruisce verso l'interno e questo lo porta a chiudere del tutto alcuni ambienti. Il fantasma dell'isolamento perfetto è il motivo conduttore della sua opera. Una rete di congetture aleggia intorno all'abitazione. L'artista non concede nulla alla curiosità, accenna solo al fatto di avere dei «parenti in cantina» e fornisce le prove della sua attrazione per le tenebre, l'occulto e il perverso. Dopo avere lavorato all'interno della casa dalla fine degli anni '80, Schneider si è trovato a decidere se fare vedere o meno il suo lavoro. Impiegando lo stesso materiale utilizzato nella *House ur*, l'artista ricrea i suoi spazi bianchi e innocenti e le misteriose macchie sulla moquette. Le stanze spariscono dalla casa nel momento stesso in cui sono esposte. Dopo la mostra esse ritornano al loro posto. La *Haus ur* le assorbe come una madre a rovescio.

A arte gravita de maneira obsessiva em torno do lar, quer ela tente fugir dele ou nele penetrar. Nestes tempos de errância, quando o familiar se torna estranho e o distante e o estranho compensam a ausência de intimidade, Gregor Schneider escolheu ficar em casa. A sua casa em Rheydt tornou-se o cenário de um dos projectos mais radicais da viragem do século. Apesar da sua fachada burguesa sem pretensões, que parece sugerir uma certa estabilidade, a *Haus ur* (Casa ur, como lhe chama o artista) está perceptualmente a ser remodelada. Na maior parte das salas, Schneider ergueu paredes suplementares, acrescentando janelas e painéis insonorizados, antes de envolver o espaço habitável com um casulo de chumbo. Construiu-o para o interior, condenando definitivamente algumas salas. O fantasma de um isolamento perfeito é um *leitmotiv* no seu trabalho. Uma rede de conjecturas plana sobre a casa. Schneider não faz a mínima concessão à curiosidade dos outros, mencionando vagamente que tem «parentes na cave». Além disso, dá provas do seu fascínio pelas trevas, pelo escondido e pelo perverso. Tendo trabalhado na sua casa desde finais dos anos 80, o artista foi confrontado com a questão de deixar ver o seu trabalho. Utilizando os mesmos materiais que na *Haus ur*, recriou os seus espaços brancos inocentes e as manchas misteriosas no tapete. As salas desaparecem da casa à medida que Schneider as expõe. Após a exposição, as salas retomam o seu lugar. A *Haus ur* absorve-as como uma mãe ao contrário.

A. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

1996 Kunsthalle Bern, Berne, Switzerland **1997** Portikus, Frankfurt am Main, Germany; *Niemandsland*, Museum Haus Lange/Haus Esters, Krefeld, Germany **1998** *Performing Buildings*, Tate Gallery, London, UK **1999** Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, Germany; *Anarchitecture*, Stichting De Appel, Amsterdam, The Netherlands; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2001** Wiener Secession, Vienna, Austria; German Pavilion, *49. Biennale di Venežia*, Venice, Italy

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1996 *Gregor Schneider*, Kunsthalle Bern, Berne **1997** *Totes Haus ur/Dead House ur/Martwy Dom ur 1985–1997*, Frankfurt am Main/Warsaw/Mönchengladbach/Paris **1999** *Gregor Schneider*. Keller, Wiener Secession, Vienna; Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne **2001** *Gregor Schneider, Totes Haus ur, 49. Biennale di Venezia*, Venice



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 Installation view, *N. Schmidt*, Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 2001

2 Installation view, *Hannelore Reuen, alte Hausschlampe*, Galeria Foksal, Warsaw, 1999

3 Installation view, *ur36, Hardcore*, Haus Esters, Krefeld, 2000

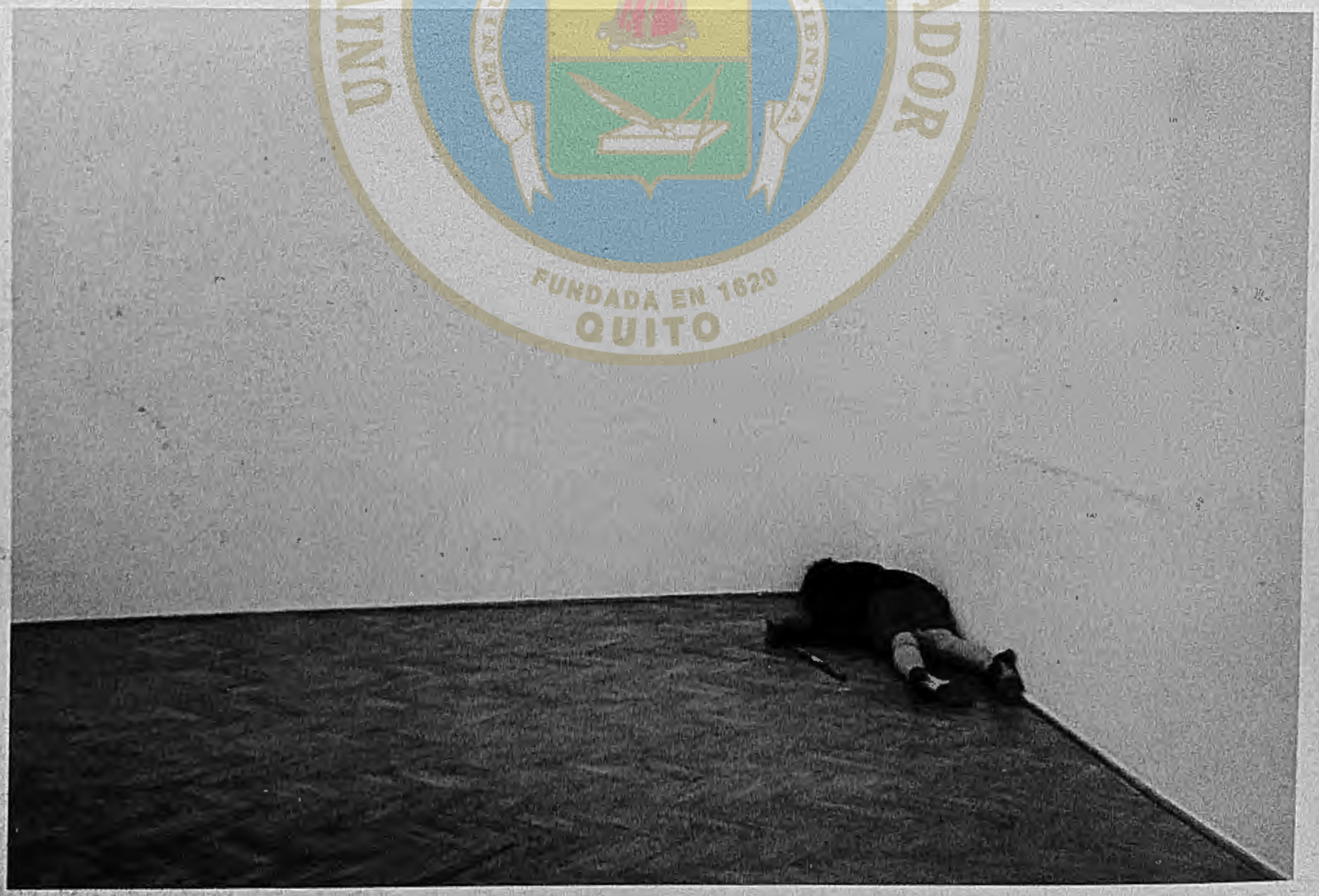
«Quando un'opera è esposta perde la sua incisività.»

«Quando uma obra é exposta, perde a sua acutilância».

«Cuando una obra se expone, pierde interés.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

2




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cindy Sherman

1954 born in Glen Ridge (NJ), lives and works in New York (NY), USA

En 1978, a los 23 años, Cindy Sherman empezó su célebre serie fotográfica *Untitled Film Stills*. En cada una de sus imágenes de pequeño formato en blanco y negro, Sherman desempeña un papel distinto —oficinista recatada, ama de casa de zona residencial, atractiva *femme fatale*—, en una puesta en escena minuciosa y psicológicamente intensa. Aunque es el único personaje de la foto, su transformación en cada imagen es tan completa que su identidad personal desaparece y, en vez de una serie de autorretratos, nos ofrece un repertorio completo de estereotipos femeninos del siglo XX. Durante casi toda la década de 1980, Sherman siguió utilizando su cuerpo como accesorio principal, trabajando en fotografías a color para explorar distintos aspectos del horror, la violencia y lo grotesco. En *Fairly Tales*, 1984–1986, *Disaster Series*, 1987–1989, y *Sex Pictures*, 1992, utilizó un amplio surtido de dientes, narices y pechos postizos, líquidos misteriosos, alimentos podridos y extremidades de maniquíes anatómicamente modificadas para retratar terroríficas visiones de deformidad y escenas de violencia sexual, medio vistas, medio imaginadas. Existe una tensión palpable entre las superficies coloridas, vívidas y seductoras, y su tema escabroso y angustiante. Esta sensación de angustia está presente en toda la obra de Sherman. Su serie más reciente, *Untitled*, presenta nueve personajes ficticios —mujeres de «cierta edad» que están bronceadas, vestidas y maquilladas de forma excesiva. En la estrecha franja existente entre el *pathos* y la parodia, esos retratos de gran formato a color examinan los intentos de las mujeres por desafiar, negar o por lo menos ralentizar el paso del tiempo, sugiriendo a la vez las pequeñas decepciones y las tragedias menores encarnadas en la historia individual de cada una de ellas.

Nel 1978, all'età di 23 anni, Cindy Sherman iniziò la sua celeberrima serie fotografica *Untitled Film Stills*. In ciascuna delle immagini in bianco e nero di piccolo formato l'artista interpretava un ruolo diverso – leziosa impiegata, casalinga di un quartiere di periferia, raffinata femme fatale – in una messa in scena accurata e psicologicamente intensa. La trasformazione che Sherman subiva in ogni scatto – di cui è la sola protagonista – era talmente completa da cancellare la sua identità, trasformando così una serie di autoritratti in un esaustivo repertorio degli stereotipi femminili del XX secolo. Per quasi tutti gli anni '80, Sherman ha continuato a utilizzare il proprio corpo come elemento scenografico nodale, lavorando con la fotografia a colori per esplorare l'orrore, la violenza e il grottesco da vari punti di vista. In *Fairy Tales*, 1984–86, *Disaster Series*, 1987–89, e *Sex Pictures*, 1992, ha utilizzato una gamma di protesi dentarie, nasi e seni artificiali, liquidi misteriosi, cibo avariato e membra di manichini alterate anatomicamente, per dipingere mostruose visioni di deformità e scene di violenza sessuale, in parte visibili e in parte solo suggerite. Tra la superficie seducente e vivida di queste fotografie e il loro contenuto disgustoso e angosciante si avverte una tensione palpabile. Un senso di angoscia è altresì evidente in tutta l'opera di Sherman. La sua serie più recente, *Untitled*, presenta dodici nuovi personaggi fittizi, donne «di una certa età» abbronzate, vestite e truccate in maniera eccessiva. Collocandosi nell'angusto terreno che sta tra il pathos e la parodia, questi grandi ritratti a colori esaminano i tentativi delle donne di sconfiggere, negare o quantomeno rallentare la vecchiaia, accennando nel contempo alle piccole delusioni e alle tragedie minori racchiuse nella storia personale di ogni singolo personaggio.

Cindy Sherman começou a sua célebre série fotográfica *Untitled Film Stills* em 1978, tinha 23 anos de idade. Em cada uma das suas imagens de pequeno formato a preto e branco, ela desempenha um pequeno papel – empregada de escritório empertigada, dona de casa suburbana, mulher fatal glamorosa – numa encenação minuciosa e psicologicamente intensa. Embora seja ela a única personagem na imagem, a sua transformação é em cada uma tão completa que a sua própria personalidade se apaga. Em vez de uma série de auto-retratos, temos um repertório completo dos estereótipos femininos do século XX. Durante quase todos os anos 80, Sherman continuou a utilizar o seu corpo como acessório principal, trabalhando com a fotografia a cores para explorar diversos aspectos do horror, da violência e do grotesco. Nas séries *Fairy Tales*, 1984–1986, *Disasters*, 1987–1989, e *Sex Pictures*, 1992, ela recorreu a toda uma série de próteses dentárias, focinhos de plástico, seios falsos, líquidos misteriosos, alimentos podres e membros de manequins anatomicamente modificados para representar visões de pesadelo de deformidades e de cenas de uma violência sexual, semi-mostrada, semi-sugerida. Existe uma tensão palpável entre as superfícies sedutoras vivamente coloridas das suas fotografias e o seu tema repugnante e angustiante. Esta angústia encontra-se em toda a obra de Sherman. A sua série mais recente *Untitled*, apresenta 12 novas personagens de ficção – mulheres «de uma certa idade» demasiado bronzeadas, demasiado bem vestidas, exageradamente maquilhadas. Situando-se no espaço estreito entre o *pathos* e a paródia, estes retratos a cores de grande formato examinam as tentativas das mulheres para desafiar, negar ou pelo menos atrasar o envelhecimento, sugerindo ao mesmo tempo as pequenas desilusões e as tragédias menores inseridas na história pessoal de cada uma delas. K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Photographien 1975–1995*, Deichtorhallen Hamburg, Germany; *46 Biennale di Venezia*, Venice, Italy **1997** Museum Ludwig, Cologne, Germany; *The Complete Untitled Film Stills*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Retrospective*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA), USA **1998** *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, MIT-List Visual Arts Center, Cambridge (MA), USA **2000** *Die verletzte Diva*, Kunstverein München/Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Cindy Sherman: Photoarbeiten 1975–1995*, Deichtorhallen, Hamburg/Malmö Konsthall, Malmö/Kunstmuseum Luzern, Lucerne **1996** *Cindy Sherman*, Museum of Modern Art, Shiga **1997** *Cindy Sherman: Retrospective*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA); *Cindy Sherman*, Museum Ludwig, Cologne **2000** *Cindy Sherman*, Hasselblad Center, Göteborg **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM PRAESTANTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Untitled,** 1999, black and white photograph, 119 x 86 cm
2 **Untitled,** 2000, colour print, 91 x 61 cm
3 **Untitled,** 2000, colour print, 69 x 46 cm
4 **Untitled,** 1976/2000, black and white photograph, 18 x 13 cm
5 **Untitled (The Press),** 1976/2000, black and white photograph, 18 x 13 cm
6 **Untitled,** 2000, colour print, 76 x 51 cm
7 **Untitled,** 2000, colour print, 76 x 51 cm

«Parte dell'idea è indurre il pubblico a mettere in discussione i propri preconcetti sulle donne, il sesso e questo genere di cose.»

«Trata-se em parte de levar o público a pôr em questão as suas ideias preconcebidas sobre as mulheres, o sexo, esse tipo de coisas.»

«En parte, se trata de que el público se cuestione ideas preconcebidas sobre la mujer, el sexo, y este tipo de cosas.»

2



3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



4



5

6



7



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Andreas Slominski

1959 born in Meppen, lives and works in Hamburg, Germany

Andreas Slominski es escultor. También es un trampero, con un malicioso sentido del humor, cuyo arte exige un examen más detallado para descubrir su significado oculto. Los materiales que utiliza Slominski para crear sus astutas obras de arte proceden en general de la vida cotidiana. Muchas veces el más ligero cambio de perspectiva es suficiente para revelar la oscuridad, el cinismo y la absurda complejidad detrás de las fachadas conocidas. Su *Schrank für Liebhaber im Rollstuhl* (Ropero para amantes en sillas de ruedas), 2000, se basa en el estereotipo del adúltero cogido in fraganti que se esconde en el armario. En la versión de Slominski, el amante va en silla de ruedas, por lo que el artista pinta un armario perfectamente corriente con una rampa para sillas de ruedas para garantizar que pueda escapar del marido celoso. En los últimos años, el trabajo de Slominski ha adquirido mayor complejidad y contenido narrativo. Si antes utilizaba medios simples para cuestionar la naturaleza ilusoria del arte, sus grandes instalaciones juegan con gran virtuosidad con distintos niveles de ficción. En su *Vogelfangstation* (Trampa de pájaros), 1998–1999, varias trampas se disponen alrededor de una cabaña vallada. ¿Con quién se identifica el espectador cuando contempla esta representación de la violencia? ¿Con los tramperos ocultos o con las supuestas víctimas? ¿Sadismo o compasión? ¿La pasión por la caza o la protección de los animales? Lo que crea la tensión de la obra es la multiplicidad de alusiones.

Andreas Slominski è uno scultore. Ma è anche un costruttore di trappole, dotato di un sagace senso dell'umorismo. Solo un'accurata indagine riesce a rivelare i significati celati nella sua arte. I materiali che Slominski raccoglie per dare forma alle sue ingegnose opere provengono in gran parte dalla vita quotidiana. È sufficiente un minimo spostamento di prospettiva per rivelare le tenebre, il cinismo e le assurde complessità che si nascondono dietro facciate familiari. *Schrank für Liebhaber im Rollstuhl* (Armadio per amanti in carrozzelle), 2000, si ispira al cliché dell'amante che, colto in flagrante, si nasconde dentro a un armadio. L'amante di Slominski, tuttavia, è un ben poco agile soggetto. Costretto su una carrozzella, egli riesce a sfuggire al furente marito grazie alla rampa per disabili di cui l'artista ha provvisto un comune armadio. Negli ultimi anni l'opera di Slominski si è fatta più complessa, acquisendo un più forte contenuto narrativo. Se nel passato utilizzava mezzi semplici per sondare la natura illusoria dell'arte, ora le sue installazioni – talvolta di enormi dimensioni – giocano sapientemente e a vari livelli con la finzione. In *Vogelfangstation* (Trappola per uccelli), eseguito tra il 1998 e il 1999, varie trappole perfettamente funzionanti sono disposte intorno a una capanna protetta da un recinto. Con chi si identifica l'osservatore mentre contempla questa rappresentazione di violenza? Con chi ha messo le trappole o con le potenziali vittime? L'opera tratta di sadismo o compassione, del brivido della caccia o della salvaguardia degli animali? È questa indeterminatezza a investirla di una tensione altamente allusiva.

Andreas Slominski é escultor. É também um criador de armadilhas, com um malicioso sentido de humor, cuja arte precisa de um segundo olhar para descobrir o seu significado. Os materiais que Slominski reúne para compor a sua maliciosa arte é frequentemente proveniente do nosso universo quotidiano. Por vezes uma diferença mínima é o suficiente para que se revelem abismos de cinismo e revelações obscuras por trás de fachadas familiares. *Schrank für Liebhaber im Rollstuhl* (Armário para amantes em cadeira de rodas), 2000, por exemplo, baseia-se no *cliché* clássico dos amantes adúlteros apanhados em flagrante delito que se escondem no armário do quarto. Na versão de Slominski, o amante está numa cadeira de rodas e não é tão ágil. Assim, o artista fornece um armário perfeitamente normal com uma rampa de acesso que permite fugir ao marido furioso. Nos últimos anos, as obras de Slominski tornaram-se mais complexas e mais narrativas. Onde outrora usavam meios simples para questionar a natureza ilusória da arte, as instalações por vezes integrais jogam hoje com uma inegável virtuosidade em diferentes níveis de ficção. Em *Vogelfangstation* (Estação ornitológica), 1998–1999, várias armadilhas estão armadas em redor de uma cabana cuidadosamente barricada. Com quem se identifica o observador enquanto observa esta apresentação de violência? Com os caçadores escondidos ou com as supostas vítimas? É sobre sadismo ou compaixão, a excitação da caça ou a protecção dos animais? É a multiplicidade de alusões que cria a tensão desta obra.

R. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1998 Kunsthalle Zurich, Zurich, Switzerland **1999** Deutsche Guggenheim, Berlin, Germany, *collection 99*, Galerie fur Zeitgenossische Kunst, Leipzig, Germany **2000** Jablonka Galerie, Cologne, Germany, *Orbis Terrarum*, Museum Plantin-Moretus, Antwerp, Belgium, *Tout le temps, La Biennale de Montréal*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Canada, *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), USA **2001** Wako Works of Art, Tokyo, Japan; *The Big Show 2*, New International Cultural Center, Antwerp, Belgium

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1999 *Andreas Slominski*, Berlin, Burkhard Riemschneider/ Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne
2000 *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneapolis (MN)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Gerät zum Knicken von Antennen,** 2001, metal, 65 x 6 x 21 cm

2 **Die Hose des Einbeinigen trocknen (Drying the trousers of the one-legged man),** 2000, kunstwegen, Städtische Galerie Nordhorn

«Dove sono gli sci?»

«Onde estão os esquis?»

«¿Dónde están los esquiadores?»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1020
QUITO

2









Simon Starling

1967 born in Epsom, lives and works in Glasgow, UK

¿Cuándo se acabó la modernidad? Es posible que aún no se haya terminado, tal como demuestra la fuerza con la que se siguen proyectando las ideas modernas. Se ilustran en el diseño, la arquitectura y las obras de arte, e incitan a los artistas a otorgar nuevos significados al agotado pero indestructible proyecto de nuestra cultura. Los trabajos de Simon Starling son paseos por el tiempo y el espacio. Parte de un objeto concreto, que puede ser una caja vacía de una obra de arte de Edimburgo que convierte en un barco de pesca de Marsella. O una lata de cerveza Eichenbaum Pils encontrada en algún lugar del complejo de la Bauhaus de Dessau. Cada objeto desencadena un proceso de translocación, de vueltas circulares y saltos violentos en el tiempo y el espacio, en los que nuestra percepción del significado de los objetos es puesta en duda sin piedad. Starling teje una red de asociaciones increíbles entre hechos y lugares distantes entre sí. Sus obras son el resultado de procesos de reflexión que revelan la psicología de los objetos y la psicología de nuestra comprensión de la cultura. En su instalación *Burn-time*, 2000–2001, los recipientes de huevos pasados por agua diseñados por la Bauhaus se enfrentan a la maqueta de una prisión neoclásica, convertida en gallinero. Por muy improbable que parezca esta asociación, al final la mezcla de asociaciones entrelazadas entre objetos y hechos aparentemente dispares resulta mucho más convincente que las coincidencias fortuitas celebradas por los surrealistas. La historia está en todas partes y su centro no se encuentra en ningún sitio. Starling socava nuestro conocimiento para reintroducirnos en la aventura del saber.

Quando è finito il modernismo? Non ancora, e lo dimostra la forza con cui le idee moderniste continuano a essere proiettate. Le si individua in opere d'arte, di design e architettura che sfidano gli artisti a investire di nuovi significati il progetto logoro, ma indistruttibile, della nostra cultura. I lavori di Simon Starling sono passeggiate nel tempo e nello spazio. Starling parte da un oggetto. Può trattarsi di una cassa in cui era contenuta un'opera d'arte proveniente da Edimburgo, che l'artista rielabora in un peschereccio a Marsiglia, o di una birra Eichenbaum Pils trovata all'interno del complesso Bauhaus di Dessau. Ogni oggetto scatena un processo di traslocazione, eterni ritorni e violenti balzi nel tempo e nello spazio, in cui la nostra percezione del significato dell'oggetto stesso viene impietosamente sottoposta a revisione. L'artista tesse una rete di incredibili collegamenti tra fatti e luoghi distanti. Le sue opere sono l'esito di processi di riflessione rivelatori della psicologia degli oggetti e di quella che sottende alla nostra comprensione della cultura. Nell'installazione *burn-time*, 2000/01, i porta-uovo disegnati dal Bauhaus sono confrontati con un modello di carcere neoclassico, trasformato in un pollaio perfettamente funzionante. Per quanto improbabile possa apparire questa combinazione, alla fine l'intrico di correlazioni tra fatti e oggetti solo apparentemente disparati si dimostra molto più convincente delle coincidenze fortuite celebrate dai surrealisti. La storia è ovunque e il suo centro non è da nessuna parte. Starling mina la nostra conoscenza per riavviarci all'avventura del sapere.

Quando terminou o modernismo? Ainda não terminou, como o demonstra a força com que as ideias modernistas ainda são projectadas. São exemplificadas no *design*, na arquitectura e na arte, incitando os artistas a investir novos sentidos no projecto usado mas indestrutível da nossa cultura. Os trabalhos de Simon Starling são passeios no tempo e no espaço. Ele parte de um objecto. Pode ser uma caixa vazia que conteve uma obra de arte em Edimburgo, que transforma em barco de pesca em Marselha. Ou uma lata de cerveja Eichenbaum Pils encontrada algures no complexo Bauhaus de Dessau. Cada objecto desencadeia um processo de translocação, retornos circulares e saltos violentos no tempo e no espaço, em que a nossa percepção do sentido do objecto é impiedosamente posta em questão. Starling tece uma teia de laços incríveis entre factos e lugares afastados. Os seus trabalhos são o resultado de reflexões que revelam a psicologia dos objectos e a da nossa compreensão da cultura. Na instalação de Starling *burn-time*, os recipientes para ovos desenhados pela Bauhaus eram confrontados com a *maquette* de uma penitenciária neoclássica, transformada em galinheiro em actividade. Por mais improvável que pareça esta combinação, no final da rede de laços entre objectos e factos que parecem diferentes era mais convincente do que as coincidências fortuitas louvadas pelos surrealistas. A história está em toda a parte e o seu centro não está em parte alguma. Starling sabota os nossos conhecimentos para melhor nos reensinar a aventura do saber.

A. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *An Eichenbaum Pils beer can* , The Showroom, London, UK **1997** *Blue Boat Black*, Transmission Gallery, Glasgow, UK, *Glasgow*, Kunsthalle Bern, Berne, Switzerland **1999** *Blinky Palermo Preis*, Galerie fur Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany, The Living Art Museum, Reykjavik, Iceland **2000** Camden Arts Centre, London, UK, *Manifesta 3*, Ljubljana, Slovenia; *The British Art Show 5*, Hayward Gallery, London, UK, *What if*, Moderna Museet, Stockholm **2001** *Squatters*, Museu Serralves, Oporto, Portugal

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *An Eichenbaum Pils beer can* , The Showroom, London **1997** *Blue Boat Black*, Transmission Gallery, Glasgow **1998** *Simon Starling*, Moderna Museet Project Room, Stockholm **2001** *back to front*, Camden Art Centre, London/John Hansard Gallery, Southampton


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Work, made ready, Kunsthalle Bern, 1997, a Marin "Sausalito" bicycle remade using the metal from one Charles Eames "Aluminium Group Chair", a Charles Eames "Aluminium Group Chair" remade using the metal from one Marin "Sausalito" bicycle,** 1997, bicycle, chair, 2 plinths, glass, vinyl text, dimensions variable, installation view, Kunsthalle Bern, Berne
2 **Burn-time,** 2001, C-type print, 78 x 101 cm
3 **Burn-time,** 2000/01, installation views, neugerriemschneider, Berlin

«Forzare i collegamenti tra cose che altrimenti sarebbero scollegate.»

«Forçar relações entre coisas que de outro modo não teriam provavelmente nenhum laço entre si.»

«Establecer relaciones obligadas entre cosas que, de lo contrario, probablemente no estarían relacionadas.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

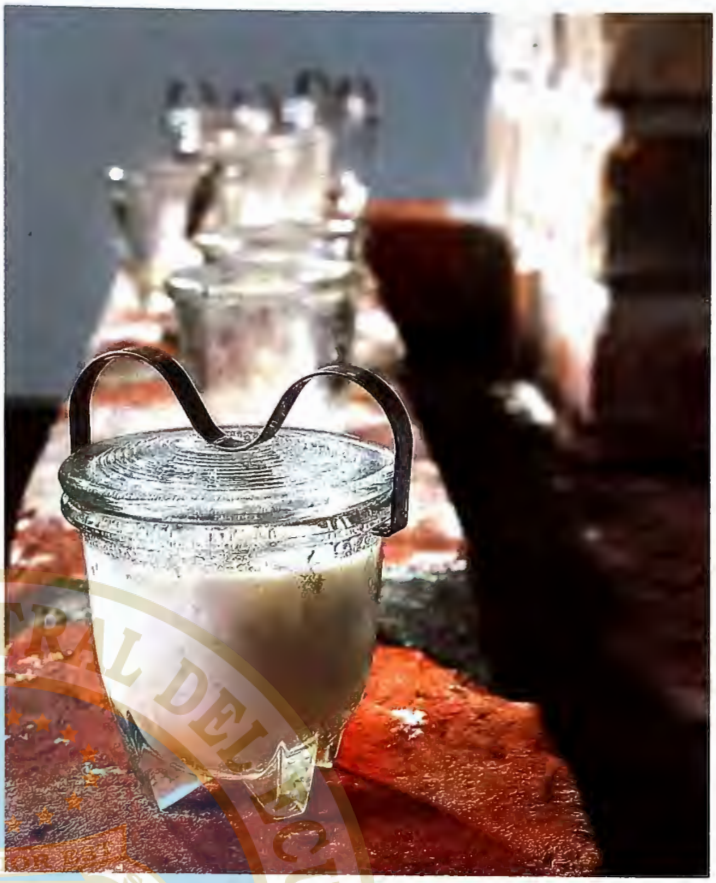
2



3



3



3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Thomas Struth

1954 born in Geldern, lives and works in Düsseldorf, Germany

El paraíso —la idea de un lugar feliz del que fuimos desterrados por nuestra búsqueda de conocimiento— ha sido una fuente de fascinación desde tiempos inmemoriales. Muchos hombres han viajado a la supuesta «tierra prometida» en busca de su propio paraíso. En este sentido, las representaciones visuales han sido lo más duradero y fácil de comprender. En sus últimas fotografías —varias series de paisajes con grandes bosques del mundo y los desiertos del Oeste de Estados Unidos—, Thomas Struth ha incorporado este deseo. Si bien sus primeras fotografías son principalmente edificios, museos y retratos, las fotos tomadas desde 1999, tituladas *Paradise*, nos ofrecen observaciones de la naturaleza no contaminada. En oposición al espacio urbano diferenciado que modela nuestra percepción, la naturaleza y la vida salvaje sólo pueden experimentarse como distancia, en un sentido tanto físico como intelectual. Su interés por la antropología se refleja siempre en sus precisos «retratos de condiciones» (Struth). Lo más asombroso de sus imágenes es su estética sublime, y la magnificencia con la que logra este efecto ambivalente. En contraste con la brusquedad que caracteriza sus primeras fotos —*Unbewußte Orte* (Lugares inconscientes)—, ahora hay una dimensión emocional y metafórica, que podría denominarse «lugares extraordinarios». Las experiencias están organizadas, aunque ni el paraíso ni la secuencia americana ofrecen demasiadas claves; sus detalles oscilan entre la composición sensible y el momento fugaz. Las reminiscencias y la memoria colectiva confieren a la cámara una posición elevada y una visión de futuro en la que brilla la visión retrospectiva de una relación dialéctica entre la ganancia y la pérdida, la naturaleza y la cultura. En definitiva, sus fotografías son siempre recordatorios de actos fallidos.

Il paradiso – l'idea di un luogo di felicità da cui l'uomo è stato cacciato per la sua sete di conoscenza – è da tempi immemorabili fonte di grande fascino. In tanti sono partiti verso presunte «terre promesse» alla ricerca di un proprio paradiso personale. A questo riguardo, sono le rappresentazioni visive ad essersi rivelate le più durature e facili da comprendere. Nelle sue ultime fotografie – diverse serie di scatti a soggetto paesaggistico, in cui appaiono le più grandi foreste del pianeta e i deserti degli Stati Uniti occidentali – Thomas Struth ha lavorato con questo profondo desiderio. Se i suoi primi lavori erano immagini di edifici, musei e ritratti, queste opere realizzate a partire dal 1999 e intitolate *Paradise* sono visioni di una natura incontaminata. In antitesi con lo spazio urbano differenziato che dà forma alla nostra percezione, il mondo naturale e gli spazi deserti possono essere sperimentati solo come distanza, sia intellettuale che fisica. Dai precisi «ritratti di condizioni» (Struth) dell'artista traspare sempre un interesse verso l'antropologia. L'aspetto più sbalorditivo dei suoi quadri è la loro sublime estetica e la sontuosità con cui ottengono un effetto di ambivalenza. Diversamente dai tersi *Unbewußte Orte* (Luoghi inconsci) delle sue prime fotografie, in queste ultime immagini compare un aspetto metaforico ed emotivo, che richiama alla mente la definizione «luoghi ragguardevoli». Struth organizza le esperienze, benché né i paradisi né la sequenza americana, con i loro dettagli in bilico tra una composizione emotiva e la fugacità dell'istante, forniscano molti indizi. Reminescenze e memorie collettive conferiscono alla macchina fotografica in posizione sopraelevata una lungimiranza in cui balugina la visione retrospettiva di un rapporto dialettico tra perdita e guadagno, natura e cultura. In definitiva, le fotografie sono sempre il ricordo di azioni mancate.

O paraíso – o homem é fascinado pela ideia de um lugar feliz de onde foi expulso por ter procurado o conhecimento. Os homens partiram para uma terra «prometida» na esperança de aí encontrar um paraíso. Neste domínio, é a representação visual que se revela mais marcante e mais duradoura. As mais recentes fotografias de Thomas Struth, séries de paisagens de grandes florestas do planeta e dos desertos do oeste americano, trabalham hoje sobre esse mesmo desejo. Embora a obra de Struth tenha sido dominada até aqui por imagens de edifícios, salas de museus e retratos, a série *Paradise*, na qual o artista trabalha desde 1999, propõe observações de uma natureza ainda virgem. A natureza – o estado selvagem como pólo oposto do espaço urbano diferenciado que condiciona o nosso olhar – é sempre vivida sob o signo da distância e portanto de maneira mental e física. O interesse pela antropologia sobressai sempre nos seus «retratos de condições» (Struth). O que é surpreendente nestas imagens, é a estética sublime e a magnificência com que o seu efeito ambiente é obtido. Ao contrário dos lapidares *Unbewußte Orte* (locais inconscientes) que caracterizaram os seus primeiros trabalhos, há agora um aspecto metafórico emocional, que poderíamos designar por «lugares notáveis». As experiências são organizadas, embora nem os paraísos nem a série americana nos forneçam muitas pistas; os seus enquadramentos evoluem entre composição sensível e instante fugaz. São reminiscências, memórias colectivas às quais a posição elevada da máquina fotográfica confere também a sua vastidão, na qual brilha uma visão retrospectiva da relação dialéctica entre perda e ganho, natureza e cultura. As fotografias são sempre evocações de actos falhados. G.



SELECTED EXHIBITIONS →
1999 Centre National de la Photographie, Paris, France; *The Museum as Muse: Artists reflect*, The Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Biennale of Sydney* , Sidney, Australia **2000** *Mein Porträt – Thomas Struth*, Galleri K, Oslo, Norway; National Museum of Modern Art, Tokyo; *How you look at it*, Sprengel Museum, Hanover, Germany; *5ème Biennale de Lyon*, France; *Architecture Hot and Cold*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA; *Vision and Reality*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark **2001** *Instant City*, Museum Pecci, Prato, Milan, Italy; *Open City: Aspects of Street Photography*, Museum of Modern Art, Oxford, UK

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1987 *Unbewußte Orte/Unconscious Places*, Kunsthalle Bern, Berne **1992** *Portraits*, Museum Haus Lange, Krefeld **1995** *Thomas Struth. Straßen. Fotografie 1976 bis 1995*, Kunstmuseum Bonn **1997** *Thomas Struth. Portraits*, Sprengel Museum, Hanover **1998** *Thomas Struth Still*, Carré d'Art, Nîmes **2001** Galerie Max Hetzler Berlin, München



1 **Paradise 22 – São Francisco de Xavier,** 2001, print, 177 x 135 cm
2 **Drammen 1 – Drammen/Oslo,** 2001, print, 130 x 170 cm
3 **Paradise 5 – Daintree/Australien,** 1998, print, 134 x 174 cm

«L'immagine di un paesaggio vuoto si presta al mezzo fotografico nella misura in cui implica sempre il presente, malgrado la sua referenza storica.»

«A imagem de uma paisagem vazia presta-se ao medium da fotografia na medida em que integra também o presente, apesar do referencial histórico.»

«La imagen de un paisaje vacío se adapta al medio de la fotografía en la medida que integra también el presente, a pesar de ser una referencia histórica.»



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Fiona Tan

1966 born in Pekan Baru, Indonesia, lives and works in Berlin, Germany, and Amsterdam, The Netherlands

Fiona Tan trabaja con el vídeo y el cine, con instantes de tiempo y sus resultados. Aunque la reproducción técnica de imágenes está asociada a los medios y al espacio, considera que el contenido también está vinculado al carácter cultural y a la identidad. Trabajando en el contexto de la globalización y la inmigración, dedicó tres años a investigar su identidad en el documental *May You Live In Interesting Times*, 1997. Tan viajó por el mundo para encontrar y visitar miembros de su familia indonesia, que se diseminaron como consecuencia de la agitación política de la década de 1960. Hija de padre chino-indonesio y de madre australiana, creció en Australia y se trasladó a Europa para seguir sus estudios. Su condición social y cultural es la de una transidentidad migratoria: su experiencia está ligada a la compresión de que nuestro conocimiento está modelado por los medios de masas, que no siempre están libres de la sospecha de manipulación. Los documentales de países lejanos, así como el exotismo, son muy importantes para configurar nuestras opiniones y nuestra comprensión del mundo en sentido amplio. Combinando, contrastando y explorando la profundidad espacial, y seleccionando el material que encuentra, Tan alerta al espectador sobre la autenticidad exploratoria de la función de su obra, que es buscar una posición. Manipula conscientemente la narrativa insertando sus propias películas y secuencias de vídeo, garantizando así que la película se perciba como una presencia estructural. Ten ha instalado un cine al aire libre de dos pantallas (*Car Wreck Cinema*, 2000) donde los espectadores pueden mirar sus películas por el parabrisas o el retrovisor. La utilización de la ficción fílmica y de la identidad del ciudadano del mundo puede ser ligera y humorística, pero siempre formará parte del complejo sistema de la realidad social contenida en distintos instrumentos ya sean arte, cultura o cine.

Fiona Tan lavora con video e film, istanti ed effetti. Come la riproducibilità tecnica delle immagini è legata al mezzo e allo spazio, il loro contenuto, secondo l'artista, attiene a questioni di carattere culturale e al problema dell'identità. Per il documentario *May You Live In Interesting Times*, 1997, Tan ha condotto un'indagine di tre anni sulla sua identità nel contesto della globalizzazione e della migrazione. Ha viaggiato ovunque per rintracciare e fare visita ai membri della sua famiglia indonesiana sparsa per il mondo in seguito ai disordini degli anni '60. Di padre cinese-indonesiano e di madre australiana, Fiona Tan è cresciuta in Australia, e ha studiato in Europa. L'esito del suo retroterra sociale e culturale è una «trans-identità» migrante. La sua storia personale è legata alla consapevolezza che la nostra conoscenza del mondo viene plasmata dai mass-media, sui quali gravano non pochi sospetti di mistificazione. I documentari su paesi lontani contribuiscono in maniera rilevante a dare forma alle nostre opinioni e alla comprensione del mondo incluso il gusto per l'esotismo. Combinando, contrastando e scandagliando a livello formale le profondità dello spazio e selezionando materiali pre-esistenti, Tan sollecita l'osservatore a riflettere sull'autenticità della sua indagine esplorativa funzionale alla ricerca di una posizione. La narrazione viene deliberatamente manipolata mediante l'inserimento di sequenze filmiche e video girate dalla stessa Tan, che si assicura così che l'opera sia percepita come presenza strutturale. Utilizzando la carcassa di un'automobile, Tan ha creato un cinema (*Car Wreck Cinema*, 2000) nel quale i visitatori possono vedere i suoi film attraverso il parabrezza o lo specchietto retrovisore. L'utilizzo di una narrazione filmica e di un concetto di identità cosmopolita, pur lieve e divertente, è parte di un complesso sistema di realtà sociali, contenute in utensili e apparecchi – siano essi arte, cultura o cinema.

Fiona Tan trabalha com o vídeo e o cinema, com o instante e o efeito. A reprodução técnica das imagens está ligada aos média, ao espaço e, em termos de conteúdo, estreitamente ligada a questões de carácter cultural e identidade. Trabalhando no contexto da globalização e da migração, dedicou três anos a investigar a sua identidade para o documentário *May You Live in Interesting Times*, 1997. Tan viajou pelo mundo para encontrar e visitar membros da sua família indonésia. Filha de pai sino-indonésio e de mãe australiana, cresceu na Austrália e veio para a Europa estudar. O resultado dos seus antecedentes sociais e culturais é uma trans-identidade migrante. A sua própria história está ligada ao facto de que a nossa ideia e o nosso conhecimento do mundo são modelados pelos meios de comunicação de massa, que nem sempre estão acima de qualquer suspeita de manipulação. Os documentários sobre países longínquos são importantes na formação da nossa opinião e compreensão do vasto mundo – e isto inclui o exotismo. Combinando, comparando e sondando os espaços ao nível formal, mas também seleccionando o material encontrado, Tan alerta o espectador para a autenticidade exploratória daquilo que filmou, cuja função é procurar pontos de referência. Manipula conscientemente a narrativa inserindo sequências dos seus próprios vídeos e filmes, de maneira a garantir que o filme é compreendido como uma presença estrutural. Tan instalou também um cinema ao ar livre numa sucata de automóveis (*Car Wreck Cinema*, 2000), com dois ecrãs onde passavam filmes que os espectadores podiam ver através do pára-brisas e no retrovisor. A utilização de ficção filmada e da identidade de cidadã do mundo pode ser ligeira e humorística, mas continua a fazer parte do sistema complexo da realidade social através das diferentes ferramentas e utensílios, quer estes sejam arte, cultura ou cinema. G. J.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *2nd Johannesburg Biennale*, Johannesburg, South Africa **1998** *Traces of Science In Art*, Het Trippenhuis KNAW, Amsterdam, The Netherlands **1999** *Roll I & II*, Museum De Pont, Tilburg, The Netherlands; *Cradle*, Galerie Paul Andriesse, Amsterdam, The Netherlands; *Life Cycles*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Germany; *Go Away*, Royal College of Art, London, UK **2000** *Scenario*, Kunstverein Hamburg, Germany; *‹hers› Video as a Female Terrain*, Steirischer Herbst, Graz, Austria; *5ème Biennale de Lyon*, Institut d'art contemporain Villeurbanne, France **2001** *Matrix 145*, Wadsworth Atheneum, Hartford (CT), USA; *Yokohama Triennale*, Japan; *49. Biennale di Venezia*, Venice, Italy; *2. berlin biennale*, Berlin, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
2000 *Fiona Tan, Scenario*, Rotterdam

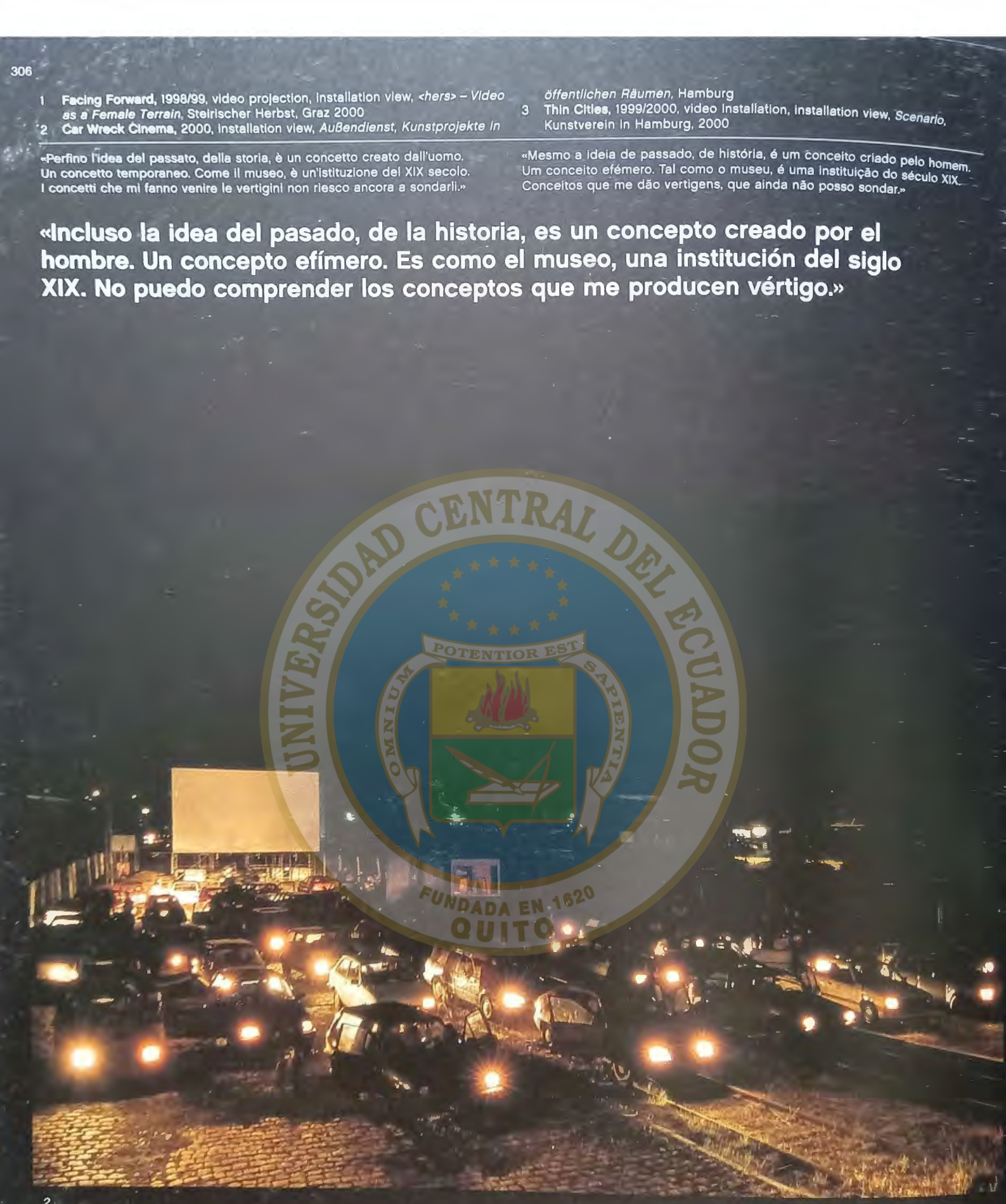

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Facing Forward**, 1998/99, video projection, installation view, *<hers> – Video as a Female Terrain*, Steirischer Herbst, Graz 2000
2 **Car Wreck Cinema**, 2000, installation view, *Außendienst, Kunstprojekte in öffentlichen Räumen*, Hamburg
3 **Thin Cities**, 1999/2000, video installation, installation view, *Scenario*, Kunstverein in Hamburg, 2000

«Perfino l'idea del passato, della storia, è un concetto creato dall'uomo. Un concetto temporaneo. Come il museo, è un'istituzione del XIX secolo. I concetti che mi fanno venire le vertigini non riesco ancora a sondarli.»

«Mesmo a ideia de passado, de história, é um conceito criado pelo homem. Um conceito efémero. Tal como o museu, é uma instituição do século XIX. Conceitos que me dão vertigens, que ainda não posso sondar.»

«Incluso la idea del pasado, de la historia, es un concepto creado por el hombre. Un concepto efímero. Es como el museo, una institución del siglo XIX. No puedo comprender los conceptos que me producen vértigo.»



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Fiona Tan

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

Wolfgang Tillmans

1968 born in Remscheid, Germany, lives and works in London, UK

Las imágenes de Wolfgang Tillmans nos permiten reflexionar sobre la veracidad de las cosas, ya que capta momentos íntimos desde cerca. Las personas que aparecen en sus fotos parecen amigos suyos y trasmiten una franqueza relajada, a veces incluso íntima y divertida, y al mismo tiempo, sus naturalezas muertas de frutas y prendas de ropa son algo más que representaciones puramente objetivas. Mientras que sus temas pornográficos son claramente voyeurísticos, también expresan la frialdad de un apartamento o el aroma del bosque. Las fotos registran cómo la gente se relaciona entre sí y con los objetos. Narran la experiencia personal pero también una especie de deseo sobre un espacio vital ideal, autodeterminado. Muchas de sus fotos presentan una textura sensual, especialmente las que representan pliegues de tela y la nueva serie *Blushes*. Esas copias a color son el resultado de experimentar y jugar con fuentes de luz en el laboratorio. Más conocido desde principios de la década de 1990 por sus retratos *Vintage Fashion People*, su serie *Concorde*, 1997, y las fotos *Total Solar Eclipse*, 1999, el ganador del premio Turner ha entrado en una nueva fase. Las decisiones sobre temas fotográficos clásicos, como la luz, el color, el hecho de «captar el momento preciso», el encuadre y la ampliación, se plantean ahora desde la perspectiva de la obra de arte. Tillmans se mueve con facilidad por dos contextos tan distintos como el arte y los trabajos por encargo para diversas revistas. El carácter inseparable de ambos campos aparece igualmente en la configuración de sus exposiciones, claramente influidas por el diseño de las revistas.

Le fotografie di Wolfgang Tillmans ci convincono della loro veridicità, poiché catturano momenti privati senza frapporvi alcuna distanza. Non solo i soggetti rappresentati ci appaiono subito familiari, ma anche le immagini nel loro complesso trasmettono un senso di rilassata, a volte persino intima e giocosa, apertura. Le sue nature morte di frutta e capi d'abbigliamento sono ugualmente non riducibili a rappresentazioni puramente oggettive. Accanto alla chiara matrice voyeristica, i motivi pornografici di Tillmans ci comunicano la freddezza di un appartamento o l'odore di un bosco. Le sue fotografie registrano attimi delle relazioni tra le persone e tra queste e gli oggetti. Narrano un'esperienza personale, ma anche un senso di vana speranza nei confronti di uno spazio di vita ideale e interamente definito dall'individuo. Molte presentano una grana sensuale, come le immagini che raffigurano le pieghe di un tessuto e quelle della nuova serie *Blushes*. Sono stampe che nascono all'interno della camera oscura dal gioco sperimentale con fonti di luce. Conosciuto soprattutto per i ritratti dell'opera *Vintage Fashion People*, nei primi anni '90 il vincitore dell'edizione 2001 del Turner Prize ha inaugurato una nuova fase. Come mostrano la serie *Concorde*, 1997, e *Total Solar Eclipse*, 1999, ha risolto le problematiche classiche della fotografia – la luce, il colore, la rappresentazione del singolo istante, il montaggio e l'ingrandimento – attraverso il raffinato approccio formale tipico della fotografia artistica. Capace di muoversi con naturalezza tra la produzione di opere d'arte e gli incarichi affidatigli da riviste, Tillmans esprime l'inseparabilità di questi due diversi campi d'azione nell'allestimento delle sue mostre, da lui stesso curate, in cui appare evidente l'influenza della struttura grafica caratteristica delle riviste.

As imagens de Wolfgang Tillmans fazem-nos crer na sua realidade, porque capta momentos privados sem distância. Não só vemos as pessoas retratadas como amigos, como também as imagens nos transmitem um espírito de abertura, de relaxamento por vezes familiar e lúdico. Ao mesmo tempo, as suas naturezas mortas de fruta e peças de vestuário são mais do que representações puramente objectivas. Enquanto os seus motivos pornográficos são claramente *voyeuristas*, comunicam também a frieza de um apartamento ou o odor da floresta. O fotógrafo regista momentos precisos de como as pessoas se relacionam com as outras e com os objectos. Narram experiências pessoais mas também uma espécie de fantasma de um espaço de vida ideal, inteiramente definido pelo indivíduo. Muitas das suas fotografias apresentam uma textura de superfície sensual, como se pode notar muito particularmente na nova série *Blushes*. Estas impressões «c-type» são obtidas em câmara-escura por meio de um jogo experimental sobre as incidências da luz. Com as suas próprias séries *Concorde*, 1997, e *Total Solar Eclipse*, 1999, o vencedor do Prémio Turner de 2001, conhecido sobretudo desde o início dos anos 90 pelos seus retratos dos *Vintage Fashion People*, instaurava uma visão nova isenta de qualquer opção estilística. Tillmans resolve as questões clássicas da fotografia – iluminação, cores, escolha do momento, enquadramento, ampliação – no sentido da fotografia de arte mais perfeccionista. Tillmans está perfeitamente à vontade em contextos tão diferentes como a arte livre e os trabalhos de encomenda feitos para revistas. O carácter indissociável destes diferentes campos surge também na configuração das suas exposições, que ele próprio faz. As disposições são claramente influenciadas pelos *layouts* das revistas.

N. M.



SELECTED EXHIBITIONS →
1999 *Eins ist sicher: Es kommt immer ganz anders als man denkt*, Städtische Galerie Remscheid, Germany; *Soldiers – The Nineties*, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, Germany **2000** *Apocalypse, Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, London, UK; *The Turner Prize Exhibition*, Tate Britain, London, UK **2001** *Aufsicht*, Deichtorhallen, Hamburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 Kunsthalle Zürich, Zurich; Portikus, Frankfurt am Main; *Wolfgang Tillmans*, Cologne **1996** *Wer Liebe wagt lebt morgen*, Kunstmuseum Wolfsburg **1997** *Concorde*, Cologne **1998** *Burg*, Cologne **1999** *Soldiers – The Nineties*, Cologne; Portraits, Cologne **2001** *Aufsicht*, Deichtorhallen, Hamburg


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Blushes #2,** 2000, c-print, unique piece, 61 x 51 cm
2 Installation view, *The Turner Prize Exhibition*, Tate Britain, London, 2000
3 **Blushes #66,** 2000, ink jet print, 304 x 242 cm

«La mia opera mira a creare un mondo in cui desidero vivere e, quindi, riguarda la creazione di ideali con l'aiuto di tecniche realistiche. La mia motivazione più profonda è il desiderio di unità, fusione e senso di comunione.»

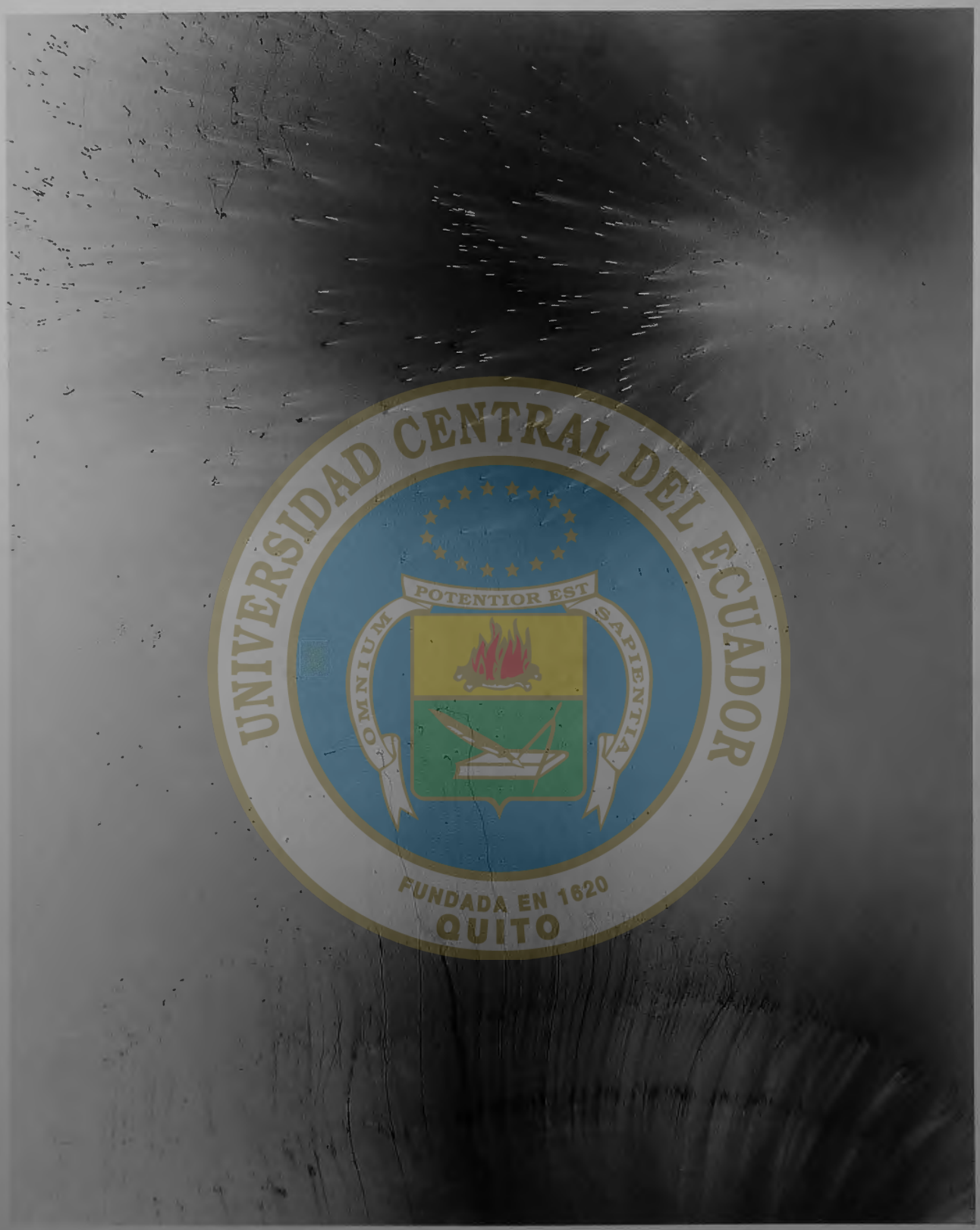
«O meu trabalho tem por objectivo criar um mundo onde eu deseje viver. Assim, trata-se de criar ideais com o auxílio de técnicas realistas. A minha motivação essencial é um desejo de unidade, de fusão e de sentido de comunidade.»

"«Mi obra pretende crear un mundo en el que a mí me gustaría vivir. En consecuencia, se trata de crear ideales con la ayuda de técnicas realistas. Mi motivación esencial es el deseo de unidad, fusión y sentido de la comunidad.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Rirkrit Tiravanija

1961 born in Buenos Aires, Argentina, lives and works in New York (NY), USA, and Berlin, Germany

En la década de 1990, Rirkrit Tiravanija contribuyó a modelar una estética que rompió radicalmente con los métodos clásicos de la pintura y la escultura. En sus actuaciones en vivo ha cocinado para los espectadores de sus exposiciones y ha recreado fielmente su apartamento en una institución abierta al público durante las veinticuatro horas. La relación entre la vida y el arte, practicada por el grupo Fluxus y aplicada al arte conceptual, ha encontrado su sucesor contemporáneo en Tiravanija. El artista, que creció en Argentina, Tailandia y Canadá, asocia la energía comunicativa positiva de sus acciones a temas contemporáneos como la transferencia cultural y la traducción de actos específicos de una esfera económica y geográfica a otra. Los proyectos de cocina de Tiravanija enfrentan a su público entusiasta al estereotipo de la «cocina exótica», que muchas veces es la única forma de encuentro intercultural que experimentamos en nuestra vida diaria y la única expresión de otras culturas que somos capaces de «digerir». En sus últimos proyectos, Tiravanija ha tratado los temas del nomadismo cultural y del arte global exhibiendo sus acciones en directo por Internet. También ha trabajado durante algún tiempo en la idea de una revista de arte en la que se pueda publicar todo tipo de aportaciones sin necesidad de equipo editorial. La revista sería una red casi imposible de comunicación espontánea y democrática, sujeta a las nuevas condiciones intermediáticas. Tiravanija vive en varias partes del mundo y pretende integrar en su pensamiento artístico las condiciones de cada entorno. Su planteamiento artístico es siempre procesual y sus instalaciones son estacionarias y contienen transiciones fluidas para proyectos futuros.

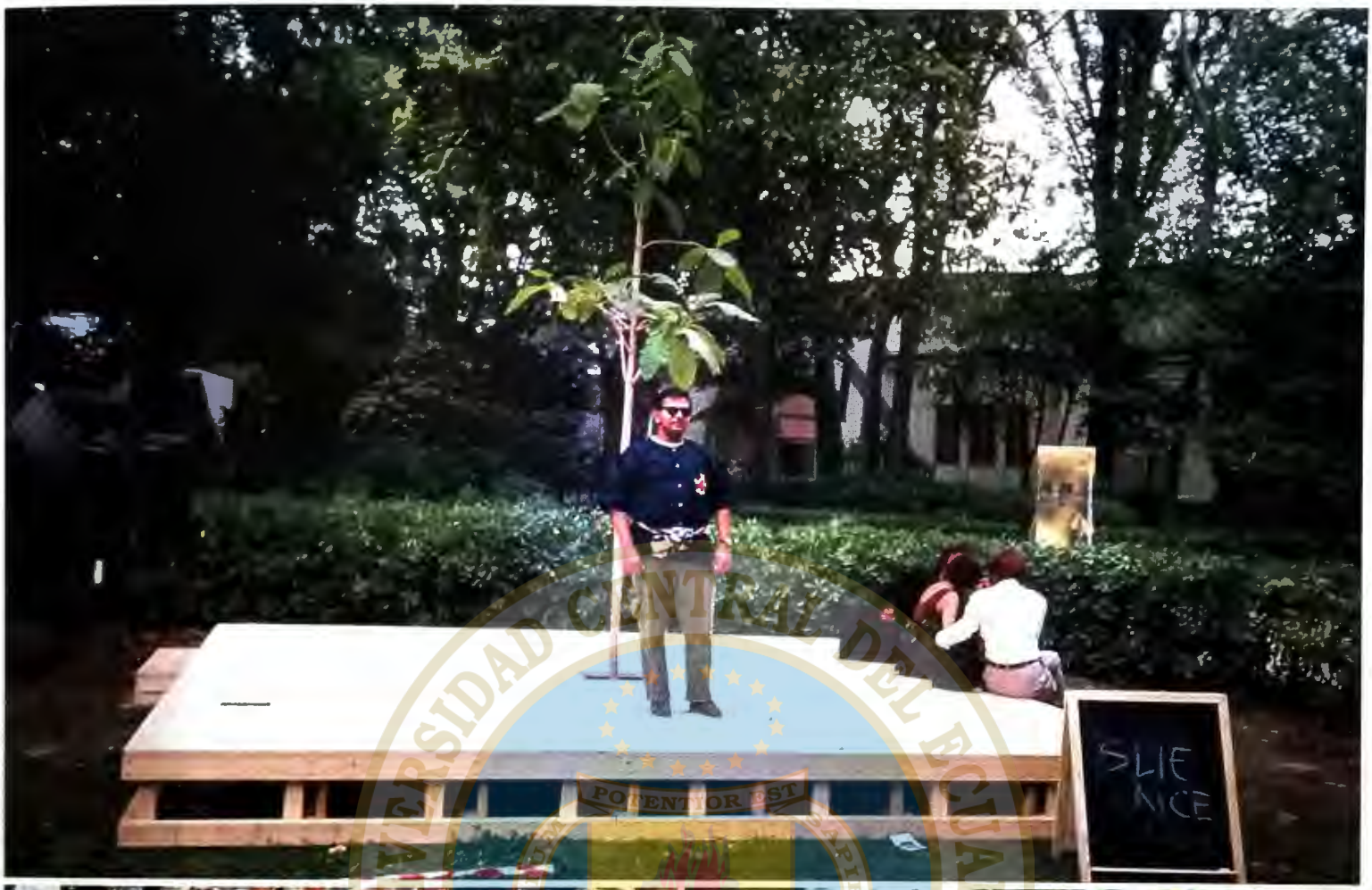
Negli anni '90, Rirkrit Tiravanija ha contribuito a creare un'estetica che rompeva radicalmente con forme d'arte classiche quali la pittura e la scultura. Nelle sue azioni live cucinava per i visitatori della mostra o ricreava fedelmente il proprio appartamento all'interno di un'istituzione e lo apriva al pubblico per 24 ore. La fusione di arte e vita praticata dal gruppo Fluxus e applicata nell'arte concettuale, trova oggi in Tiravanija il suo successore. Cresciuto in Argentina, Tailandia e Canada, l'artista lega l'energia positiva e comunicativa delle sue azioni a problematiche attuali, come il transfer culturale e la traslazione di atti specifici da una sfera geo-economica all'altra. In particolare, i progetti culinari di Tiravanija mettono il loro entusiastico pubblico di fronte al cliché della «cucina esotica», spesso la sola forma di incontro interculturale da molti sperimentata e l'unica espressione di culture diverse che sono in grado di «digerire». Nei suoi ultimi lavori, Tiravanija ha sviluppato i temi del nomadismo culturale e dell'arte globale, mostrando le sue azioni live su internet. Da qualche tempo lavora anche al progetto di una rivista d'arte in cui siano pubblicati, senza alcun intervento editoriale, contributi di qualsiasi tipologia e provenienza geografica. Questa rivista dovrebbe realizzare il sogno di una rete di comunicazione spontanea e democratica nell'ambito delle nuove condizioni mediatiche. L'artista vive in diverse parti del mondo ed è attento a integrare nel suo pensiero gli stimoli che riceve da ognuno di questi ambienti. Pertanto, il suo approccio risulta sempre rivolto al processo e le sue installazioni, pur essendo stazionarie, contengono fluide transizioni verso i progetti futuri.

Nos anos 90, Rirkrit Tiravanija ajudou a formar uma estética que rompia radicalmente com os *media* clássicos da pintura e da escultura. Nos seus *live-acts*, ele cozinhava para os visitantes das suas exposições ou reconstituía fielmente o seu apartamento para o pôr à disposição do público durante 24 horas. Assim, o relacionamento da arte com a vida, tal como foi praticado especialmente no seio do movimento Fluxus e da arte conceptual, encontra hoje o seu sucessor na pessoa de Tiravanija. O artista, que cresceu na Argentina, na Tailândia e no Canadá, combina a energia positiva e comunicativa deste tipo de acções com temas actuais, como a transferência cultural, a transposição da acções específicas de uma zona geográfica e económica para outra. São precisamente os projectos culinários de Tiravanija que confrontam o público entusiasta com o *cliché* de «cozinha exótica» como a única forma de encontro intercultural que muitos vivem no quotidiano e são capazes de «digerir» como expressões de uma outra cultura. Nos seus últimos projectos, Tiravanija persegue o tema do nomadismo cultural e de uma arte global exibindo as suas *actions* ao vivo na Internet. Paralelamente, Tiravanija trabalha desde há algum tempo na ideia de uma revista de arte na qual todos os tipos de contribuições podem ser publicados à escala planetária sem revisão editorial. Esta revista tornar-se-á assim uma rede abundante de comunicação espontânea e democrática em novas condições intermediáticas. Tiravanija vive em vários locais do mundo e põe uma atenção extrema em integrar no seu pensamento as condições de cada ambiente. A sua abordagem artística é sempre processual, as suas instalações são estacionárias com transições fluidas para projectos futuros. A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1996 *Untitled 1996 (Tomorrow is another day)*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany **1997** *Untitled, 1997 (playtime)*, Projects 58, Museum of Modern Art, New York (NY), USA **1998** *Untitled, 1998 (das soziale Kapital)*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland **1999** *Community Cinema for a Quit Intersection (Against Oldenburg)*, The Modern Institute, Glasgow, UK, *Untitled, 1999 (Mobile Home)*, Fundacio „la caixa", Barcelona, Spain **2001** *DemoStation*, Portikus, Frankfurt am Main, Germany; Kunstverein Wolfsburg, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Untitled 1996 (Tomorrow is another day)*, Kölnischer Kunstverein, Cologne; *Real Time*, Institute of Contemporary Arts, London **1997** Biennale of Sydney; *Cities on the Move*, Wiener Secession/ capcMusée d'Art Contemporain, Vienna/Bordeaux **1998** *Untitled, 1998 (das soziale Kapital)*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich. Franz Ackermann/Rirkrit Tiravanija, *RE public*, Grazer Kunstverein **1999** *dAPERTutto, 48. Biennale di Venezia*, Venice; *Untitled 1999 (Mobile Home)*, Fundació „la caixa", Barcelona









UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN
QUITO

1 **Untitled 1999 (Thai Pavilion),** Installation view, dAPERTuttO, *48. Biennale di Venezia*, Venice, 1999
2 **Untitled 1999 (Community for a quiet intersection) (After Oldenburg),** Installation view, The Modern Institute, Glasgow, 1999
3 **Untitled 2001 (DemoStation),** 2001, installation view, Portikus, Frankfurt am Main

«Amo l'ironia costruttiva.
L'ironia può creare nuove metafore e trovo che ciò sia interessante.»

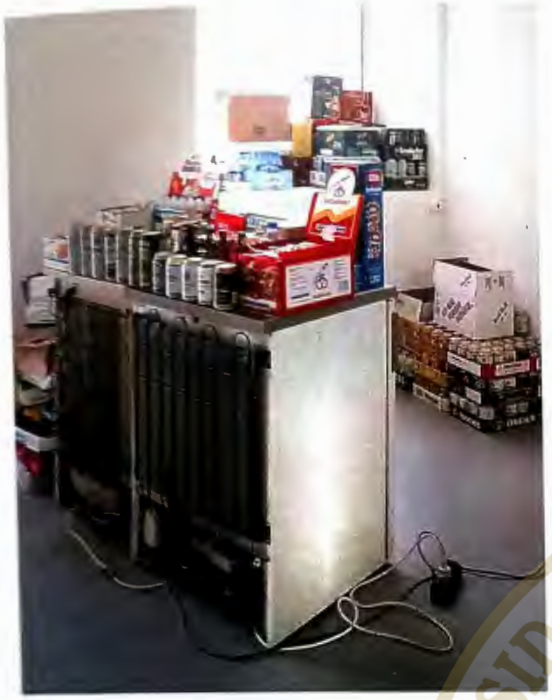
«Gosto da ironia positiva.
A ironia pode gerar novas metáforas e eu acho isso interessante.»

«Me gusta la ironía positiva.
La ironía puede crear nuevas metáforas, y eso me parece interesante.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDA
QUITO



3



3

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Luc Tuymans

1958 born in Mortsel, lives and works in Antwerp, Belgium

La indiferencia, la ansiedad y una atmósfera de violencia contenida se filtran en los pequeños e inquietantes cuadros de Luc Tuymans. Extrae sus imágenes de otras pinturas o películas, y considera que la única forma posible de originalidad es lograr una «falsificación auténtica». Utiliza una paleta insustancial de grises sucios y amarillos que recuerda a las fotos descoloridas o a los recortes amarillentos de los periódicos. Las pinturas parecen antiguas desde el principio, y crean una distancia temporal entre la obra y su creador, a la vez que estimulan la memoria del espectador. La memoria, o su fracaso, es una de las principales preocupaciones del artista, ya sean recuerdos infantiles de miedo y enfermedad, o el trauma colectivo de los episodios más terribles de la historia reciente. Las pinturas de su exposición de 1992, *Disenchantment*, aluden a los campos de concentración nazi, aunque el horror específico de algunas imágenes, como las paredes planas de un sótano, sólo se hace explícito en su título, *Gas Chamber*. Sus temas son a menudo neutros o evasivos: un retrato pintado con los ojos cerrados (*Secrets*, 1990); un detalle de un cuerpo tan ampliado que resulta irreconocible (*Nose*, 1993); o una serie de pinturas de sombras. Esta ausencia aparente significa el fracaso de la imagen pintada para representar adecuadamente el horror o la culpa histórica, o la complejidad de la identidad personal. Una serie de obras recientes, *Mwana Kitoko*, 2000, trata de los últimos días del colonialismo belga en el Congo. Esas imágenes aparentemente inconexas —el retrato de un revolucionario asesinado, un bloque de apartamentos con las banderas belga y congoleña, una iglesia blanca anónima que parece un búnker— tejen una narración fragmentaria que refleja la complejidad del tema y a la vez sugiere la naturaleza selectiva de la memoria de su país.

Indifferenza, ansia e un'atmosfera di soffocata violenza filtrano dalle piccole ed evocative tele di Luc Tuymans. Considerando «la contraffazione autentica» l'unica forma possibile di originalità, Tuymans trae il suo repertorio figurativo da altri quadri o film, oltre a usare un'anemica gamma di grigi e gialli sporchi che ricordano fotografie decolorate e ritagli di giornale scoloriti. Sono opere che danno l'impressione di essere datate, creando una distanza temporale rispetto al loro produttore e stimolando nel contempo la memoria dell'osservatore. La memoria, o il suo fallimento, è una delle preoccupazioni centrali dell'artista, sia nella forma di ricordi di paure e malattie infantili, che di traumi collettivi legati ad alcuni dei più terribili episodi della storia recente. I quadri esposti nella mostra *Disenchantment* (1992), rinviano ai campi di concentramento nazisti, sebbene l'orrore specifico di immagini quali lo scialbo interno di uno scantinato sia reso esplicito solo dal titolo dell'opera, *Gas Chamber*. I soggetti di Tuymans sono spesso neutri o evasivi: un ritratto dipinto a occhi chiusi (*Secrets*, 1990), il particolare di un corpo così ingrandito da essere irriconoscibile (*Nose*, 1993), una serie di quadri di ombre. Questa apparente incompletezza esprime l'incapacità dell'immagine dipinta di rappresentare adeguatamente l'orrore, le colpe della storia e la complessità dell'identità umana. Un gruppo recente di lavori, *Mwana Kitoko*, 2000, tratta dell'oscura fine del colonialismo belga in Congo. Una serie di immagini all'apparenza sconnesse (il ritratto di un rivoluzionario assassinato, un blocco di appartamenti da cui sventolano le bandiere belga e congolese, un'anonima chiesa bianca simile a un bunker) compongono una narrazione frammentaria che riflette la complessità del tema e allude nel contempo alla natura selettiva della memoria del paese di origine dell'artista.

A indiferença, a angústia e uma atmosfera de violência reprimida emanam dos pequenos quadros perturbadores de Luc Tuymans. Ele vai buscar a sua iconografia a outros quadros ou filmes, considerando que a única forma de originalidade possível é «a falsificação autêntica» e usa uma paleta anémica de cinzentos e amarelos-sujos que fazem lembrar fotografias descoradas ou recortes de jornais amarelecidos. Os seus quadros parecem velhos logo à partida, criando uma distância temporal entre a obra e o seu criador, simulando a memória do espectador. A memória ou a sua falta, é uma preocupação central do artista, quer se trate de recordações de infância marcadas pelo medo e pela doença, ou de traumatismos colectivos dos episódios mais monstruosos da nossa história recente. Os quadros da sua exposição de 1992, *Disenchantment*, remetem para os campos de concentração nazis, embora o horror específico de imagens como as paredes descoradas de uma cave só seja explícito pelo título do quadro, *Gas Chamber*. Os seus temas são neutros e evasivos: um rosto de olhos fechados (*Secrets*, 1990), o pormenor de um corpo aumentado a ponto de se tornar irreconhecível (*Nose*, 1993), ou uma série de pinturas de sombras. Esta ausência aparente de acabamento significa a incapacidade de a imagem pintada representar adequadamente o horror ou a culpabilidade da história, ou ainda a complexidade da identidade pessoal. Um grupo de obras recentes, *Mwana Kitoko*, 2000, trata dos últimos dias lúgubres do colonialismo belga no Congo. As imagens aparentemente desligadas – o retrato de um revolucionário assassinado, uma torre de apartamentos onde estão penduradas as bandeiras belga e congolesa, uma igreja branca anónima que parece um *bunker* – tecem uma narrativa fragmentária que reflecte a complexidade do tema sugerindo a natureza selectiva da memória colectiva belga. K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1997 *John Currin, Elizabeth Peyton, Luc Tuymans*, Museum of Modern Art, New York (NY), USA **1999** *The Passion*, Douglas Hyde Gallery, Dublin, Ireland; *The Purge, Paintings 1991–1998*, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** *Luc Tuymans Sincerely*, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo, Japan; *Biennale of Sydney*, Australia; *Apocalypse*, Royal Academy of Arts, London, UK **2001** Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, Germany; Belgian Pavilion, *49. Biennale di Venezia, Venice*, Italy; *The Beauty of Intimacy*, Gemeentemuseum Den Haag, The Netherlands

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1996 *Luc Tuymans*, London **1999** *The Purge*, Kunstmuseum Wolfsburg; Bonnefantenmuseum, Maastricht **2001** *Signal*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin **2002** *Luc Tuymans: Mwana Kitoko (Beautiful White Man)*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Der Architekt,** 1997, oil on canvas, 113 x 145 cm
2 **Himmler,** 1998, oil on canvas, 52 x 36 cm
3 **Soldier,** 1999, oil on canvas, 60 x 50 cm
4 Installation view, Belgian Pavilion, *49. Biennale di Venezia,* Venice, 2001

«C'è una sorta di indifferenza nei miei quadri che li rende più violenti, perché non c'è oggetto che non sia come cancellato, annullato.»

«Há nos meus quadros uma espécie de indiferença que os torna mais violentos, porque todos os objectos representados estão como se tivessem sido apagados, anulados.»

«Existe una especie de indiferencia en mis pinturas que las convierte en más violentas, porque cualquier objeto representado está como borrado, suprimido.»



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Luc Tuymans



3

4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Jeff Wall

1946 born in Vancouver, lives and works in Vancouver, Canada

Aunque el medio de Jeff Wall es la fotografía, sus diapositivas de gran formato en cajas de luz fluorescentes recuerdan más a las tradiciones de la pintura histórica narrativa que a la fotografía clásica. Aunque algunas de sus obras, como *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, se refieren directamente a pinturas existentes, a Wall le interesan especialmente las cualidades formales asociadas a la pintura: el sentido de la escala con relación al cuerpo humano, el proceso de componer una imagen elemento a elemento y el uso del color. Wall contrarresta la espontaneidad fundamental de la fotografía planificando cada imagen con precisión, construyendo elaborados decorados en su estudio y tomando múltiples instantáneas para que sus fotos reflejen el mismo momento aislado una y otra vez. En obras como *The Flooded Grave*, 1998–2000, fotografía cada elemento por separado y utiliza un ordenador para realizar el montaje. Una tumba recién excavada ocupa el segundo plano de este cementerio de apariencia corriente, pero en vez de un simple agujero vacío, la tumba acoge un océano retenido entre las rocas, lleno de peces de vivos colores, erizos de mar y anémonas. Para que la imagen fuera lo más creíble posible, Well estuvo dos años investigando cada detalle, desde la topografía del cementerio, el suelo y la luz hasta las formaciones rocosas y las criaturas marinas de la zona. La simplicidad documental de la imagen final choca con el gran artificio empleado en su elaboración. En toda su obra, Wall intenta borrar las huellas de la causa y el efecto, saturando cada imagen con pistas de su posible significado alegórico y sociopolítico.

Sebbene Jeff Wall si occupi di fotografia, le sue diapositive poste all'interno di scatole fluorescenti ci parlano più delle tradizioni della pittura narrativa storica che della fotografia classica. Alcune opere quali *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, citano dipinti esistenti, ma il vero interesse di Wall risiede nelle qualità formali della pittura: il senso delle proporzioni in rapporto al corpo umano, il processo della composizione di un'immagine elemento per elemento e l'uso del colore. Di contro alla spontaneità propria della fotografia, Wall pianifica ogni singola immagine nei minimi dettagli, costruendo elaborati apparati scenici nel proprio studio ed effettuando innumerevoli scatti mentre il suo cast continua a recitare. Per opere come *The Flooded Grave*, 1998–2000, l'artista ha fotografato ogni elemento separatamente, per poi «montare», con l'ausilio del computer, le varie immagini in un'unica fotografia. Sullo sfondo di un anonimo cimitero appare una tomba appena scavata che, invece di una cavità vuota, contiene un braccio di mare racchiuso da rocce, con stelle marine colorate, ricci e anemoni di mare. Al fine di rendere l'immagine il più verosimile possibile, l'artista ha studiato ogni dettaglio – topografia, terreno e luce del cimitero, ma anche le specifiche formazioni rocciose e creature marine della zona ritratta – per ben due anni. L'immediatezza documentaristica dell'immagine finale collide con l'immenso artificio alla base della sua produzione. Tutta l'opera di Wall è un tentativo di rimuovere ogni traccia del rapporto di causa-effetto mediante una profusione di riferimenti a possibili significati allegorici e socio-politici.

Embora o *medium* de Jaff Wall seja a fotografia, os seus diapositivos de grande formato em caixas de luz fluorescente lembram mais as tradições da pintura narrativa histórica do que as da fotografia clássica. Contudo, embora algumas obras como *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, remetam directamente para quadros existentes, sobretudo as qualidades formais da pintura que interessam a Wall: o seu sentido de escala em relação ao corpo humano, a composição de uma imagem elemento por elemento e a utilização da cor. Ele contrapõe a espontaneidade fundamental da fotografia planificando cada imagem minuciosamente, construindo cenários sofisticados e tirando múltiplas fotografias enquanto os seus actores repetem vezes sem conta os mesmos momentos isolados. Para obras como *The Flooded Grave* (1998–2000), fotografou cada elemento separadamente e depois usou um computador para as juntar de maneira invisível. Uma sepultura recentemente cavada ocupa o primeiro plano de um cemitério aparentemente banal mas, em vez de um simples buraco vazio, a sepultura contém um charco de água rodeado de rochedos à beira de um oceano, cheio de estrelas-do-mar, ouriços-do-mar e anémonas. Para tornar a imagem o mais plausível possível, Wall passou dois anos a estudar os mínimos detalhes: da topografia, do solo e da luz do cemitério, às formações rochosas exactas e à fauna marinha local. A simplicidade documental da imagem final choca com o imenso artifício implicado na sua elaboração. No conjunto das suas obras, Wall procura apagar os vestígios de causalidades saturando cada imagem de indícios que conduzam a significados alegóricos sócio-políticos.

K. B.



SELECTED EXHIBITIONS →
1990 *The Carnegie Museum of Art*, Pittsburgh (PA), USA **1995** *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, Paris, France, *Whitney Biennial*, The Whitney Museum of American Art, New York (NY), USA **1996** Whitechapel Art Gallery, London, UK **1997** *documenta X*, Kassel, Germany **1999** *Œuvres 1990–1998*, Musée d'Art Contemporain, Montreal, Canada; *Carnegie International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (PA), USA **2000** *Biennale of Sydney*, Australia **2001** *Elusive Paradise*, National Gallery of Canada, Ottawa, Canada

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1995 *Jeff Wall*, The Museum of Contemporary Art, Chicago (IL) **1996** *Jeff Wall: Landscapes and Other Pictures*, Kunstmuseum Wolfsburg; *Jeff Wall*, London **1997** *Jeff Wall*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA) **1999** Burkhard Riemschneider Uta Grosenick (eds.), *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne. *Jeff Wall: Œuvres 1990–1998*, Musée d'Art Contemporain de Montreal

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **The Flooded Grave,** 1998–2000, transparency in lightbox, 246 x 299 cm

2 **Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona,** 1999, transparency in lightbox, 187 x 352 cm

3 **Tattoos and Shadows,** 2000, transparency in lightbox, 196 x 255 cm

«Una fotografia è qualcosa che rende invisibile il suo prima e il suo dopo.»

«Uma imagem é uma coisa que torna invisível o seu antes e o seu depois.»

«Una imagen es algo que convierte en invisible su antes y su después.»



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Franz West

1947 born in Vienna, lives and works in Vienna, Austria

¿Las formas simbólicas de interpretación preceden necesariamente a las físicas y materiales? En la obra de Franz West, no se puede estar seguro de la primacía del intelecto sobre los desafíos de una comprensión visceral de los objetos y los entornos. La noción de escultura de West es táctil y sensual, y posee asimismo relaciones metafóricas con el cuerpo del espectador. Cuando el espectador se instala en un mueble de West debe adoptar posiciones que hasta entonces le eran desconocidas, tomando así posesión de la pieza y, hasta cierto punto, convirtiéndose en coautor de la obra. Sus *Passstücke* (Piezas acopladas), por ejemplo, son objetos abultados que el espectador debe coger y transportar en el espacio de la galería; debe inventar un uso para ellos, como si fueran prótesis del espacio negativo. Las obras de West son híbridos entre la forma pura y la función pura, arte-objeto y uso-objeto. La forma en que usamos nuestro cuerpo en el mundo debe ser reelaborada y reinventada, como si el propio cuerpo fuera la reinterpretación de un sueño enigmático narrado en el sofá del psicoanalista. La rusticidad de las superficies y la materialidad bruta de la obra de West, que conserva todas las huellas de su fabricación, sugieren cómo el trabajo de contemplación se abre al espacio. West es a la vez materialidad bruta y poesía efímera; carnalidad, espiritualidad y sociabilidad. Las amorfas formulaciones plásticas de West son una especie de bufonada escultural idealista que utiliza y abre la obra de arte a su propia referencialidad. Un West es exactamente eso: un Franz West con su propia e indeleble destreza y su «estado de objeto» único. Pero al mismo tiempo lanza una invitación a los acontecimientos que se desarrollan en el espacio fuera de sí mismo.

Le forme di interpretazione simbolica precedono necessariamente quelle fisiche e materiali? Nell'opera di Franz West, il primato dell'intelletto nei confronti della sfida rappresentata da una comprensione viscerale degli oggetti e dell'ambiente appare tutt'altro che scontato. La nozione di scultura promossa da West è tattile e sensuale, oltre ad avere relazioni metaforiche con il corpo dell'osservatore. Quando questi si accomoda su uno dei mobili dell'artista, è costretto ad assumere posizioni singolari, prendendo così possesso dell'oggetto e diventandone in un certo senso co-autore. I *Passstücke* di West, per esempio, sono oggetti ingombranti che il pubblico è tenuto a trasportare nello spazio espositivo e per i quali deve inventare un possibile uso, come se fossero protesi di uno spazio negativo. Tutti i lavori di West sono ibridi di pura forma e pura funzione, opere d'arte e oggetti d'uso. Il modo in cui utilizziamo il nostro corpo nel mondo è qualcosa che deve essere elaborato e re-inventato, come se il corpo stesso fosse l'interpretazione di un sogno criptico confessato sul lettino dello psicanalista. Le superfici invecchiate e la cruda materialità delle opere di West, che conservano tutte le tracce della lavorazione, suggeriscono quanto il lavoro contemplativo sia estroverso nello spazio. L'artista è allo stesso tempo grezza materialità ed effimera poesia – carnalità, spiritualità e socievolezza. Le sue amorfe formulazioni plastiche sono una sorta di sculture comiche idealistiche, in cui utilizza ed esibisce l'autoreferenzialità dell'opera d'arte. Un West è un West per la sua indelebile perfezione e la sua originale materialità. Ma allo stesso tempo esso formula un invito aperto agli eventi che si svolgono nello spazio attorno a sé.

As formas simbólicas da interpretação precedem necessariamente as formas físicas a materiais? Na obra de Franz West, nunca podemos estar seguros acerca do primado do intelectual sobre os desafios de uma compreensão visceral dos objectos e dos ambientes. Em West, a noção de escultura é táctil e sensual. Está metaforicamente ligada ao corpo do espectador. Quando este se instala numa peça de mobiliário de West, tem muitas vezes de adoptar posições que lhe eram até aí desconhecidas, ao mesmo tempo que toma posse do móvel e, num certo sentido, se torna co-autor. Os seus *Passstücke* (Peças que se encaixam), por exemplo, são objectos incómodos que é suposto o espectador segurar e transportar no espaço da galeria. É obrigado a inventar uma utilização para eles, como se se tratasse de próteses de um espaço negativo. Os trabalhos de West são híbridos, entre a forma pura e a função pura, entre objectos-arte e objectos-utilização. O modo como utilizamos o nosso corpo no mundo deve ser trabalhada e reinventada, como se o próprio corpo fosse a interpretação de um sonho enigmático atirado para o sofá de um psicanalista. As superfícies envelhecidas e a materialidade grosseira das obras de West, com todas as marcas de fabrico, sugerem como o trabalho de contemplação é extrovertido no espaço. West é ao mesmo tempo materialidade bruta e poesia efémera; corporalidade, espiritualidade e sociabilidade. As suas formulações plásticas amorfas são uma espécie de burlesco escultural idealista que explora e alarga a auto-referenciabilidade da obra de arte. Um West é exactamente isso: um Franz West, com a sua destreza indelével e o seu «estado de objecto» único. Mas paralelamente, lança um convite a acontecimentos que se desenrolam no espaço fora dele próprio.

L. B. L.



SELECTED EXHIBITIONS →

1997 *Skulptur Projekte*, Munster, Germany; *documenta X*, Kassel, Germany **1998** *Sao Paulo Biennale*, São Paulo, Brazil **1999** Rooseum Center for Contemporary Art, Malmo, Sweden **2000** The Renaissance Society, Chicago (IL), USA, *Biennale of Sydney*, Australia, *In Between*, EXPO 2000, Hanover, Germany **2001** Wexner Centre of the Arts, Columbus (OH), USA, Museum fur Angewandte Kunst, Vienna, Austria; *Yokohama Triennial*, Yokohama, Japan

SELECTED BIBLIOGRAPHY →

1998 *Franz West*, Rooseum, Malmo **1999** *Limited, Franz West* London **2000** *Franz West – In & Out*, Museum fur Neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe *Franz West* Fundaçao de Serralves, Oporto



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Pouf,** 2000, metal, foam material, linen, cotton piqué, 220 x 150 x 80 cm, poster designs, installation view, *Plakatentwürfe,* Galerie Gisela Capitain, Cologne
2 **Oh Oklahoma,** 1999, wall piece: wood, plastic, paint, 80 x 206 x 15 cm, sculpture: papier maché, 77 x 30 x 30 cm, pedestal: wood, 241 x 34 x 28 cm
3 **3 Sitzwuste,** 2000, aluminium, painted, each c. 484 x 55 x 75 cm, installation view, Schlosspark Ambras, Innsbruck, 2000
4 In collaboration with Helmo Zobernig:
Auto Sex, 1999, 2 chairs, metal, wood, foam material, cotton, each 45 x 54 x 84 cm, transparent reflector foil, 150 x 150 cm, rubber floor covering, 141 x 320 cm
5 **Blickle,** 1999, Passstück: epoxy resin, emulsion paint, metal, 46 x 44 x 25 cm, plinth: wood, emulsion paint, video monitor, video
6 **Vorschein und Alltag (Pre-Semblance and the Everyday)** (detail), 1999/2000, installation with 15 sculptures on plinths, 2 divans, 2 club armchairs and 11 collages, installation view, Renaissance Society, Chicago (IL), 2000

«Prendete una sedia dallo scaffale, usatela per ciò per cui è stata costruita e poi rimettetela a posto.»

«Tomad una silla del estante, utilizadla para lo que ha sido concebida y volvedla a dejar en su sitio.»

«Tire uma cadeira da prateleira, utilize-a para aquilo que ela foi concebida e volte a colocá-la no seu lugar.»

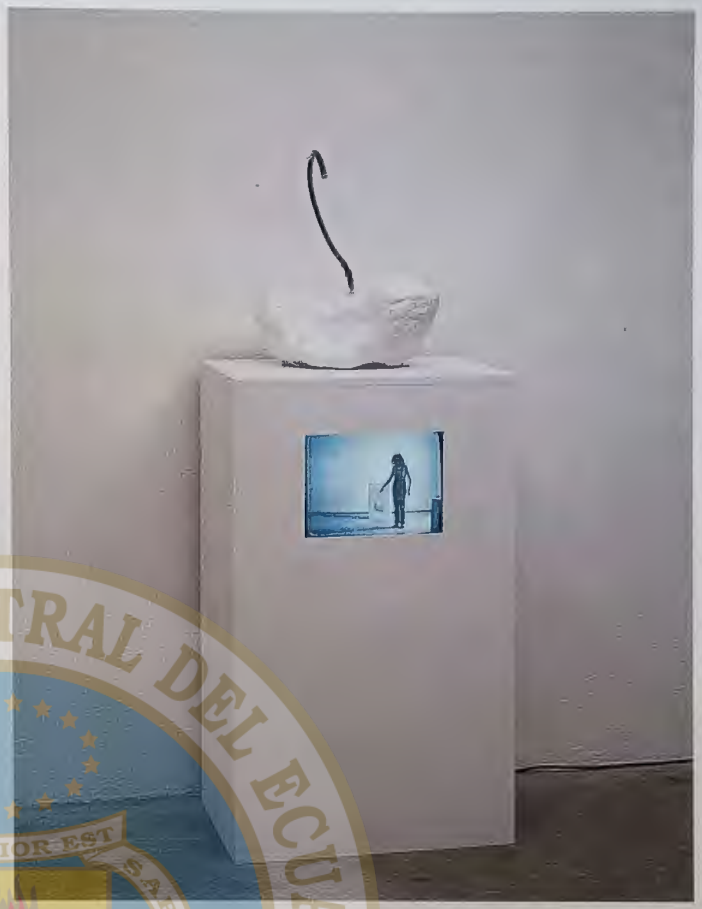
3



4



5



6



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Pae White

1963 born in Pasadena (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

La artista californiana Pae White trabaja en la frontera entre el arte, el diseño y el grafismo. Aunque trabaja en numerosos proyectos de publicidad, con colegas como Jorge Pardo, ha desarrollado un estilo propio, que podría describirse como «manierismo moderno». Las esculturas de White comparten la misma fragilidad y sentido del color que sus diseños gráficos. Crea móviles con finos recortes de papel e hilo de nilón, formando una densa red ornamental y brillante. Algunas veces elabora delicadas composiciones con masas sólidas, como en *Birds and Ships*, 2000, con capas de plexiglás opaco de color naranja dispuesto sobre el suelo. El pegamento laminado, aplicado desigualmente entre las distintas capas de material, crea huellas visibles y da la impresión de solidez y movimiento fluido. *Clocks*, 2000, es una serie de doce relojes de cartón de distintos colores, elaborados con la simple técnica de recortar y doblar. Los relojes no marcan las horas de un modo corriente, sino que poseen su propio mecanismo absurdo, y cada uno representa un signo del zodíaco. Esos objetos poseen el encanto de los fetiches privados, pero su forma no tiene nada que ver, e incluso se opone abiertamente, a lo surrealista. Las elaboradas construcciones abstractas de West, que no tienen ninguna función concreta, no pueden clasificarse como «diseño». Pero también prescinden de los preceptos ideológicos y teóricos del minimalismo clásico y son relativamente autosuficientes e independientes del contexto en el que aparecen. Su poder comunicativo reside en el efecto alucinador de sus impenetrables superficies. Los diseños de White son un reflejo de la tradición decorativa típicamente californiana, con una interrelación permanente entre la belleza y el hermetismo.

L'artista californiana Pae White lavora sui confini tra l'arte, il design e la grafica. Collaborando a numerosi progetti pubblicitari insieme ad artisti quali Jorge Pardo, White ha sviluppato un personale stile di presentazione grafica, che potrebbe essere definito «manierismo modernista». Le sculture di White hanno la stessa fragilità e qualità cromatica delle sue opere di *graphic design*. Sono *mobile* composti da sottili strisce di carta attaccate a fili di nylon, che creano un'articolata e luccicante composizione ornamentale. A volte queste delicate combinazioni sono controbilanciate da masse solide, come in *Birds and Ships*, 2000, e strati di plexiglas opaco di colore arancione disposti sul pavimento. La sostanza adesiva applicata ai vari strati dà vita a veri e propri motivi figurativi, che creano un'impressione di solidità e di fluido movimento allo stesso tempo. *Clocks*, 2000, è una serie di dodici orologi da muro in diversi colori, realizzata con una tecnica elementare, ossia tagliando e piegando pezzi di cartone. Simboli dei segni dello zodiaco, gli orologi non segnano le ore in maniera usuale, ma presentano un originale meccanismo. Benché siano simili a feticci privati con un fascino naïf, questi oggetti si situano quasi agli antipodi del surreale. Prive di qualsiasi funzione pratica, le costruzioni astratte realizzate da White con cura artigianale non possono classificarsi come oggetti di «design». Sono estranee ai precetti ideologici e teorici del minimalismo classico, nonché relativamente autonome e indipendenti dal contesto in cui appaiono. Il loro potere comunicativo risiede nell'effetto allucinatorio delle loro impenetrabili superfici. I motivi grafici di White riflettono la tradizione californiana della decorazione, nel suo costante gioco tra bellezza e imperscrutabilità.

A artista californiana Pae White trabalha na fronteira entre a arte, o *design* e o grafismo. Em numerosos projectos gráficos, nomeadamente com Jorge Pardo, desenvolveu um estilo muito pessoal de *layout*, que poderia ser descrito como «maneirismo modernista». As esculturas de White contêm a mesma fragilidade e o cromatismo dos seus trabalhos gráficos. Ela cria *mobiles* com finas tiras de papel presas por fios de *nylon*, formando uma rede densa e brilhante de carácter ornamental. A delicadeza destes objectos é por vezes contrariada por contrapontos esculturais, como a sua escultura *Birds and Ships*, 2000, realizada a partir de placas de Plexiglas e cuja cor laranja opaca desenha motivos resultantes das marcas de colagem entre as camadas do material, produzindo o conjunto uma impressão tão fluida quanto sólida. Um ciclo de 12 objectos murais, os *Clocks* (Relógios), 2000, é constituído por cartões modelados de cores diferentes. Os relógios não indicam a hora no sentido convencional, mas apresentam um mecanismo absurdo. Cada um está ligado a um signo astrológico. Estes objectos têm o *charme* ingénuo do *fétiche* privado, mas o seu aspecto surrealista confere-lhes ao mesmo tempo um carácter distanciado e rebarbativo. As construções abstractas de White, totalmente desprovidas de função, não podem ser classificadas como *design*. Também não possuem os postulados ideológicos e teóricos do minimalismo clássico e são relativamente autónomos e independentes do contexto em que surgem. O seu poder de comunicação reside no efeito alucinatório das suas impenetráveis superfícies. Os *designs* de White reflectem a tipicamente californiana tradição da decoração como um jogo permanente entre beleza e impenetrabilidade. A. K.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 *Hawaii* (with Jorge Pardo), Friedrich Petzel Gallery, New York (NY), USA **1998** *greengrass*, London, UK; *Abstract Painting, Once Removed*, Contemporary Arts Museum, Houston (TX), USA **2000** China Art Objects Galleries, Los Angeles (CA), USA; *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden, *Against Design*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia (PA), USA, *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900–2000*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA), USA **2001** neugerriemschneider, Berlin, Germany

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1994 *Plane Structures*, The Renaissance Society, Chicago (IL)' Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh (PA) **2000** *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900–2000*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA) **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

1 **Tawny + Scatter,** 1997, film gels, adhesive, thread
2 **Web sampler 2000 (#69),** 2001, spiderweb on perfect paper, 59 x 44 cm
3 **Web sampler 2000 (#63),** 2001, spiderweb on perfect paper, 59 x 44 cm
4 Installation view, *Birds and Ships,* neugerriemschneider, Berlin, 2001

«L'arte che preferisco è quella che non comprendo.»

«A minha arte preferida é a arte que eu não compreendo.»

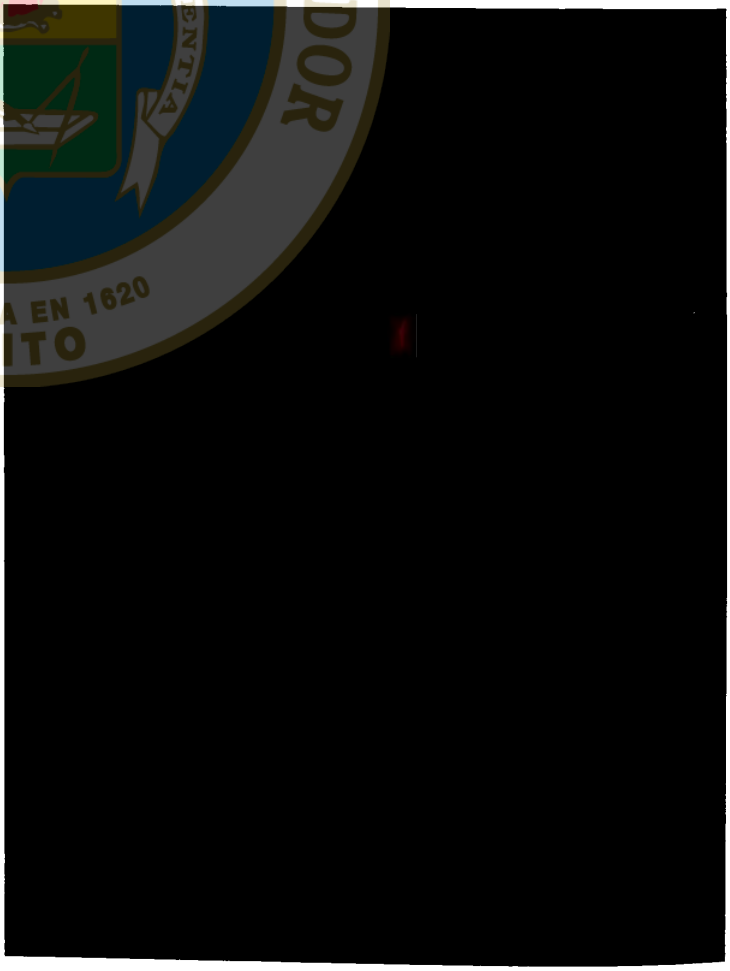
«Mi arte preferido es el que no entiendo.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

2



3





Andrea Zittel

1965 born in Escondido (CA), lives and works in New York (NY) and Altadena (CA), USA

Desde 1992, Andrea Zittel ha realizado productos domésticos con el nombre comercial de «A-Z Administrative Services». Ha diseñado unidades habitables plegables, *Living Units*, 1993–1994, estructuras integradas que contienen espacios para cocinar, comer, lavar y dormir, y también ha creado prendas de vestir, alimentos y otros objetos de uso personal para racionalizar la vida cotidiana de sus usuarios. Las *A-Z Comfort Units*, 1994, que permiten efectuar tareas sin salir de la cama, y la *A-Z Ottoman Furniture*, 1994, que combina soluciones para guardar objetos y superficies flexibles para sentarse y dormir, demuestran la naturaleza dual de la obra de Zittel, idealista y a la vez práctica. La inspiración de Zittel es auténticamente americana. Le interesa la producción en serie de su país, y, quizá paradójicamente, la demanda creciente de productos a gusto del consumidor. Los *A-Z Escape Vehicles*, 1996, y las *A-Z Travel Trailer Units*, 1995, demuestran su capacidad para realizar productos únicos: sus «vehículos de escapada» y «tráilers de viaje» en forma de vaina, que parecen vehículos recreativos, poseen un exterior metálico uniforme, pero Zittel incita a sus propietarios a adaptar el interior a sus necesidades y estilos personales. Ambos proyectos subrayan la cualidad nómada de la obra de Zittel, tanto si se trata de una evasión dentro del hermético entorno de los «Escape Vehicles» como de un viaje por el paisaje en las «Travel Trailer Units». Recientemente, Zittel se ha diversificado para crear una nueva línea de productos bajo la etiqueta «Raugh», que pretende acomodar más que controlar las actividades diarias. Esos productos, que incluyen grandes sillones de espuma que parecen formaciones rocosas, pretenden ser confortables y prácticos y envejecer sin problemas.

Dal 1992 Andrea Zittel realizza articoli domestici con il marchio di fabbrica «A-Z Administrative Services». Ha disegnato unità abitabili pieghevoli (*Living Units*, 1993/4), strutture integrate provviste di spazi per cucinare, mangiare, lavare e dormire, oltre a creare capi d'abbigliamento, cibi ed altri oggetti personali comuni e di agevole utilizzo. Le *A-Z Comfort Units*, 1994, che permettono di svolgere attività diverse rimanendo a letto, e gli *A-Z Ottoman Furniture*, 1994, una combinazione di contenitori, sedie flessibili e superfici su cui dormire, dimostrano l'ambivalente natura della sua opera, idealistica quanto pratica. Zittel si ispira a una tradizione genuinamente americana. È interessata alla produzione di massa del suo paese e, forse paradossalmente, alla crescente domanda di prodotti realizzati su misura. Le opere *A-Z Escape Vehicles*, 1996, «veicoli d'evasione» dalla forma di baccelli, e *A-Z Travel Trailer Units*, 1995, che ricordano dei caravan, rivelano la sua volontà di creare prodotti unici. Entrambi hanno gli stessi esterni in metallo, ma Zittel incoraggia gli acquirenti a modificare gli interni sulla base di esigenze specifiche e gusti individuali. Sono progetti che sottolineano la qualità nomadica di tutta la sua opera, sia che si tratti di una fuga nell'ambiente ermetico dei «veicoli d'evasione», che di un viaggio nella natura con le sue creazioni simili a caravan. Recentemente Zittel ha diversificato la sua produzione creando una nuova linea denominata «Raugh», volta ad agevolare, più che controllare, le attività quotidiane. Questi oggetti, tra cui figurano enormi sedie in materiale espanso simili a formazioni rocciose, sono concepiti per essere pratici e comodi e per limitare i danni dell'usura.

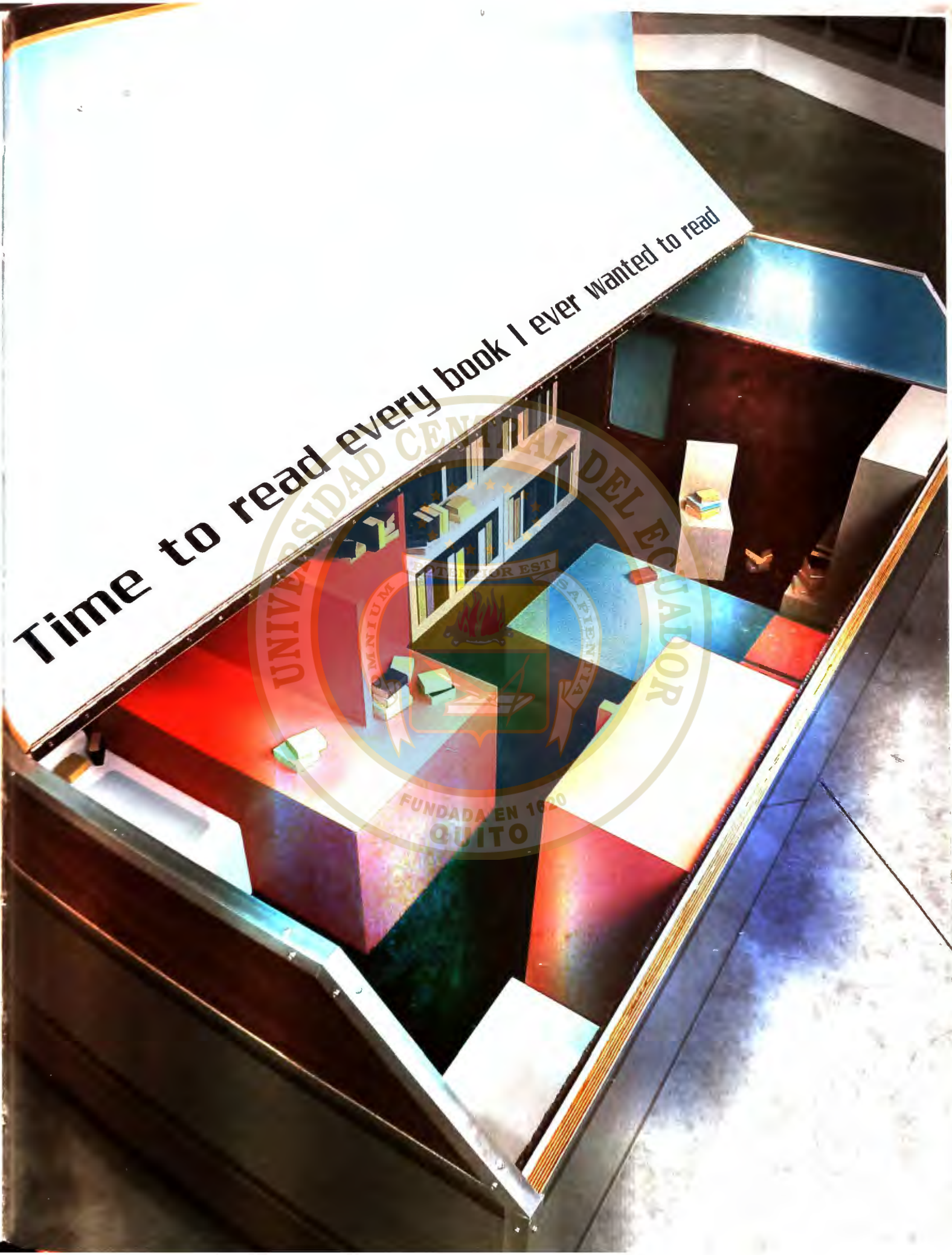
Desde 1992, Andrea Zittel fabrica produtos domésticos sob o nome da empresa «A-Z Administrative Services». Ela concebeu *Living Units* (Unidades habitáveis), 1993/1994, dobráveis, estruturas integradas com espaços para cozinhar, comer, lavar e dormir. Criou também vestuário, alimentos e artigos pessoais para racionalizar a vida quotidiana do utilizador. As *A-Z Confort Units*, 1994, que permitem efectuar tarefas sem sair da cama, e as *A-Z Ottoman Furniture*, 1994, que combinam soluções de arrumação com assentos flexíveis e superfícies para dormir, demonstram a dualidade do trabalho de Zittel, idealista mas prático. A sua inspiração é profundamente americana. Interessa-se pela produção em massa americana e, talvez paradoxalmente, pelo desejo crescente de personalização. Os *A-Z Escape Vehicles*, 1996, e as *A-Z Travel Units*, 1995, demonstram este apego a produtos únicos: os «Escape Vehicles» e os «Travel Trailers» em forma de vagem, que parecem veículos de recreio, têm exteriores metálicos uniformes, mas Zittel encoraja os seus possuidores a decorar o seu interior de modo a reflectir as suas necessidades pessoais e os seus estilos individuais. Estes dois projectos sublinham a qualidade nómada do trabalho de Zittel, quer se trate de uma fuga no interior do ambiente hermético dos «Escape Vehicles» quer de uma viagem na paisagem com os «Travel Trailers Units». Recentemente, Zittel diversificou-se para criar uma nova linha de produtos sob a marca «Raugh», que visam acomodar, mais do que controlar, as actividades quotidianas. Estes produtos, que incluem grandes assentos em espuma que parecem rochedos, destinam-se a ser confortáveis e práticos no uso e a durarem muito.

Ro. S.



SELECTED EXHIBITIONS →
1995 San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (CA), USA **1996** Museum für Gegenwartskunst, Basel, Basle, Switzerland **1997** *documenta X*, Kassel, Germany; *Skulptur. Projekte*, Münster, Germany **1999** Deichtorhallen, Hamburg, Germany **2000** *Made in California*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (CA), USA; *Against Design*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia (PA), USA **2001** *What if*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden **2001** IKON Gallery, Birmingham, UK; *International Communities*, Rooseum, Malmö, Sweden

SELECTED BIBLIOGRAPHY →
1997 Klaus Bußmann/Kasper König/Florian Matzner (eds.), *Skulptur. Projekte*, Münster **1999** *Andrea Zittel*, Deichtorhallen, Hamburg **2001** Uta Grosenick (ed.), *Women Artists*, Cologne


Time to read every book I ever wanted to read

1 **A–Z Time Tunnel: Time To Read Every Book I Ever Wanted to Read,** 2000, aluminium, walnut wood, steel, carpet, paint, vinyl, adhesive, MDF, electrical lighting, sound machine, 119 x 123 x 239 cm (open with ladder), installation view, Andrea Rosen Gallery, New York (NY)

2 **A–Z Cellular Compartment Units,** 2001, stainless steel, plywood, glass, mixed media, 10 Units, each 244 x 122 x 122 cm, installation view, IKON Gallery, Birmingham

3 **A–Z 2001 Homestead Unit** (detail), 2001, steel, wood, glass, objects, 305 x 396 x 305 cm, installation view, Sadie Coles HQ, London

«Avevo pensato di fare la designer, ma i designer hanno il compito di realizzare prodotti che servano il più alto numero di persone possibile, e non penso che questo sia così liberatorio.»

«Pensei tornar-me *designer*, mas o *designer* tem a responsabilidade de conceber objectos que sirvam o maior número de pessoas, e eu penso que isso não é muito libertador.»

«Quería ser diseñadora, pero los diseñadores son responsables de hacer productos que sirvan al mayor número de personas y no creo que esto sea demasiado liberador.»

2



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI FACTA PATRONITA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Glosario

ACCIONISMO VIENÉS → Forma artística basada en happenings de naturaleza ritual y manifestaciones sangrientas y aparentemente dolorosas. Los artistas pertenecientes a este movimiento realizaban acciones sadomasoquistas y orgías para atacar sistemáticamente la moral aparente y la hipocresía religiosa de la sociedad austríaca de principios de la década de 1960.
ANIMACIÓN POR ORDENADOR → Modelos de apariencia tridimensional realizados por ordenador, que pueden ser «recorridos» o vistos desde distintas perspectivas por el usuario; figuras virtuales que se desplazan por la pantalla.
ANIME → Dibujos animados japoneses, cuyas figuras de trazos simples y argumentos sencillos se basan en los cómics manga. En la década de 1990, estas películas y sus elaboradas bandas sonoras se dieron a conocer más allá de las fronteras japonesas.
ARTE AUTOREFERENCIAL → Arte que se refiere exclusivamente a sus cualidades formales y rechaza la idea de retrato.
ARTE CONCEPTUAL → El arte conceptual, que surgió en la década de 1960, da primacía a la idea básica del contenido de la obra, que a menudo sólo se presenta mediante textos o notas. La ejecución concreta de una obra se considera secundaria y puede eludirse completamente.
ARTE CONTEXTUAL → Critica el mercado del arte y sus instituciones. Se cuestionan las estructuras de poder y se exploran los mecanismos de difusión y las formas de exhibición por su función política. Para presentar esta crítica, se adoptan varios medios artísticos de expresión, como performances, instalaciones y arte objeto.
ARTE DE APROPIACIÓN → Los objetos, imágenes y textos se extraen de su contexto cultural para situarse en un nuevo contexto, donde adoptan un nuevo significado.
ARTE DIGITAL → Arte que utiliza los nuevos medios digitales, como ordenadores e Internet.
ARTE FOLK O ARTE POPULAR → Estética artesanal y popular vinculada a determinadas regiones, especialmente zonas rurales, o modos de vida, que permanecen relativamente inmunes a los cambios de estilo.
ARTE INTERACTIVO → Obras de arte que buscan la participación directa del espectador. En general, la participación se consigue mediante la tecnología informática.
ARTE MINIMALISTA → Tendencia artística de la década de 1960 que reduce las esculturas y las pinturas a formas geométricas claramente definidas y las sitúa en una relación concreta con el espacio y el espectador.
ARTE NEOCONCRETO → Movimiento en la tradición del arte concreto. Al igual que el arte abstracto, desde la década de 1950, el arte concreto subraya las cualidades materiales «concretas» de los medios estéticos.
ARTE OBJETO → Todas las obras de arte que contienen o están enteramente compuestas por objetos o materiales ya existentes (véase *ready-made*).
ARTE POVERA → Movimiento artístico nacido en Italia en la década de 1960. Los artistas utilizaban materiales «pobres» y principios de creación simples para reducir las obras de arte a sus cualidades esenciales.
AURA → Brillo que emite una persona u obra de arte digna de admiración. Las personas u obras de arte dotadas de aura son a la vez distantes y accesibles, y fascinan por su incomparable singularidad.
AUTONOMÍA → Condición de autonomía e independencia. En arte, la autonomía significa la libertad respecto a cualquier finalidad no artística.

BODY ART → Arte que toma el cuerpo como tema y lo convierte en objeto central de performances, esculturas o vídeos.

CAMP → Personas u objetos de aspecto exageradamente estilizado. La admiración que producen se basa en un culto de lo artificial a la vez irónico y emocional.
CATÁLOGO RAZONADO → Catálogo comentado de la obra de un artista, realizado tras una investigación exhaustiva.
CIBACHROME → Copia en papel de una diapositiva (normalmente de gran formato).
CÓDIGO → Sistema de signos que proporciona la base para comunicar y transmitir información.
COLLAGE → Obra de arte realizada con una serie de objetos o partes de objetos yuxtapuestos que no han sido creados por el artista.
COMISARIO → El comisario de una exposición decide el contenido de una muestra y selecciona a los artistas participantes.
CONSTRUCTIVISMO → Movimiento artístico de principios del siglo XX que forjó un lenguaje formal principalmente abstracto y aplicó el arte a la vida cotidiana.
CORRECCIÓN POLÍTICA → Actitud sociopolítica particularmente influyente en Estados Unidos. El objetivo de la corrección política es cambiar el lenguaje público. Su principal reivindicación es referirse a las «minorías» sociales de un modo más justo e igualitario.
CORRIENTE DOMINANTE → Tendencia predominante que refleja el gusto del público general.
C-PRINT → Copia en color de un negativo fotográfico.
CROSSOVER → Se refiere a la permeabilidad de los límites entre el arte y la cultura popular y entre diferentes culturas. La música, el diseño, el folklore, etc. se integran en el trabajo artístico.

CUBO BLANCO → Término que designa la sala de exposición neutra y blanca que en el arte moderno sustituye a otras formas anteriores de presentación, como pinturas yuxtapuestas sobre papel pintado. Se supone que el cubo blanco facilita la percepción concentrada y tranquila de la obra de arte.
CULTURA DE CLUB → La cultura de club de la década de 1990 está fuertemente marcada por la estética de la música tecno. Sin embargo, no se limita al baile en las discotecas sino que encuentra su expresión en un estilo de vida, e influencia la moda, el diseño y la tipografía.
CULTURA POP → La cultura pop encuentra su expresión en la circulación masiva de artículos de ámbitos como la música, el deporte y el cine. El mundo de la cultura pop se introdujo en el arte a principios de la década de 1960 a través del Pop Art.

DADAÍSMO → Movimiento de arte revolucionario que tuvo su momento álgido en la década de 1920 y cuyos collages, performances y lecturas públicas de poesía sin sentido cuestionaban los valores existentes.
DECONSTRUCCIÓN → Modo de interpretación que no considera la obra como una entidad cerrada sino como un sistema abierto de elementos formales y contenidos de gran variedad. Esos elementos, sus funciones y contradicciones, se revelan mediante la deconstrucción.

ECLECTICISMO → Recurso habitual de la posmodernidad, caracterizado por las referencias a estilos históricos y obras de otros artistas.
ENSAMBLAJE → Pintura tridimensional realizada con distintos materiales, en general de uso cotidiano.
ENTORNO → Espacio exterior o interior enteramente realizado por el artista que integra al espectador en la experiencia estética.
ENTROPÍA → Concepto derivado de la teoría de la termodinámica que designa el nivel de desorden de los sistemas cerrados. Se llega a la entropía total cuando un sistema se desintegra en el caos. Por analogía, entropía indica el valor informativo de una noticia. En este caso, la entropía total sería un ruido de fondo carente de sentido.
ESCENARIO → Entorno existente o creado específicamente por el artista que se inserta en la composición de una obra.
ESTEREOTIPO → Imagen no individual estandarizada que ha llegado a ser aceptada universalmente.
ESTRUCTURALISMO → El estructuralismo analiza sistemáticamente el significado de los signos. Su objetivo es explorar las reglas de diferentes sistemas de signos. El estructuralismo interpreta el lenguaje e incluso las conexiones culturales como un sistema de signos.
ESTUDIOS CULTURALES → Nueva tendencia de las ciencias humanas anglosajonas que examina la cultura popular. Los estudios culturales prestan una atención especial a la influencia de los factores raciales, de clase o género en la expresión cultural.

FENOMENOLOGÍA → Rama de la filosofía que estudia la manera cómo la realidad externa aparece al hombre.
FICCIÓN → Una imagen o narración es una ficción cuando se basa en la libre invención.
FLUXUS → Movimiento artístico radical y experimental que adoptó una gran variedad de formas, como happenings, poesía, música y artes plásticas, cuya naturaleza efímera alejó al arte de su contexto museístico aceptado.
FOTO DE RODAJE → Foto de la escena de una película o de sus protagonistas, tomada por un fotógrafo especializado durante el rodaje, con fines publicitarios o documentales.
FOTO DE VÍDEO → Imagen fija obtenida en la pantalla al parar o escanear una cinta de vídeo.
FOTORREALISMO → Pintura y escultura hiperrealistas que adoptan una mirada crítica sobre fragmentos de la realidad a través de una amplificación extrema de los detalles fotográficos.
FUTURISMO → Fundado en Italia hacia 1910 por un grupo de escritores y artistas, el movimiento futurista rompió radicalmente con el pasado, promoviendo un arte que reflejaba las condiciones de vida modernas, caracterizadas por la simultaneidad, el dinamismo y la velocidad.

GENDER SURFING → Juego desconcertante sobre el papel de los sexos y cuya pretensión es combinarlos para producir un efecto irónico.
GENERADO POR ORDENADOR → Realizado con ordenador.
GLOBALIZACIÓN → La globalización se refiere al hecho de que los procesos económicos y culturales tienen cada vez más repercusiones a escala mundial.

HAPPENING → Acción artística ante un público que normalmente participa en lo que ocurre.
HETEROGENEIDAD → Diferencia básica de clase o especie.
HÍBRIDO → Multiforme, mixto, incapaz de una clasificación única.
HIGH AND LOW CULTURE (HI'N'LO) → Conjunto de temas relacionados con la influencia de la cultura banal (Low Art) en el arte moderno (High Art). El concepto fue acuñado en una exposición organizada por Kirk Varnedoe en 1990 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

ICONO → Imagen o persona venerada por un culto.

Glosario

ICONOGRAFÍA → El lenguaje de imágenes o formas característico de un contexto cultural determinado; por ejemplo, la iconografía de la publicidad.
ICONOLOGÍA → Interpretación del contenido de una obra de arte, basada en su iconografía.
INSTALACIÓN → Obra de arte que integra el espacio de exposición como un componente estético.

MANGA → Dibujos animados y tiras cómicas; la literatura más popular de Japón, donde el manga se produce y consume en grandes cantidades.
MEDIOS MIXTOS → Combinación de distintas técnicas, medios y materiales en la producción de una obra de arte.
MEMENTO MORI → Acto u objeto que recuerda a la muerte.
MICROPOLÍTICA → Estrategia política basada en intervenciones de pequeños grupos más que en un cambio social global.
MONTAJE → Acoplamiento de elementos visuales o secuencias en fotografía, cine y vídeo.
MÚLTIPLE → En la década de 1960, el concepto clásico de obra de arte se puso en entredicho: en vez de obras de arte únicas y originales se empezaron a realizar piezas con series más extensas (es decir, como «múltiples»). La idea era sacar al arte de los museos y galerías y hacerlo más accesible.

NARRACIÓN → Explicar una historia en arte, cine o literatura.
NEO-GEO → Estilo pictórico de la década de 1980 que adopta una forma extremadamente objetiva con dibujos geométricos y composiciones de colores.
NEW AGE → Forma de cultura alternativa que cree en el inicio de una nueva era.

OBRA DE CARÁCTER SOCIAL → En este caso el arte se entiende como un servicio que acepta deliberadamente funciones sociopolíticas.
OP ART → Tipo de arte abstracto de la década de 1960 que juega con los efectos ópticos.

PERFORMANCE → Obra artística representada en público como una acción (cuasiteatral). Las primeras performances tuvieron lugar durante la década de 1960 en el contexto del movimiento Fluxus, que intentó ampliar el concepto de arte.
POP ART → Estrategia artística de la década de 1960 que transformó la iconografía popular del cine, la música y el comercio en arte.
POSCONCEPTUALISMO → Tendencia estética que, como el arte conceptual de la década de 1960, se centra más en la idea y el concepto del arte que en su forma visual y perceptible.
POSESTRUCTURALISMO → Mientras que el estructuralismo considera que los sistemas de signos son sistemas cerrados, el posestructuralismo asume que son siempre dinámicos y están abiertos al cambio.
POSMINIMALISMO → Derivado del arte minimalista, el arte posminimalista utiliza formas y estructuras simples dentro de condiciones definidas con precisión.
POSMODERNIDAD → A diferencia de la modernidad, la posmodernidad parte de la base de que las grandes utopías son imposibles. Acepta que la realidad está fragmentada y que la identidad personal es un valor inestable transmitido por una gran diversidad de factores culturales. La posmodernidad defiende un tratamiento irreverente y lúdico de la identidad propia, y una sociedad liberal.
POST HUMAN → Conjunto de temas referidos a la influencia de las nuevas tecnologías (ordenadores, ingeniería genética, etc.) y a la influencia de la sociedad mediática en el cuerpo humano. «Post Human» fue el título de la una exposición realizada por Jeffrey Deitch en 1992.
PROCESS ART → Desde la década de 1960, el Process Art ha sustituido el concepto de obra como entidad definitiva y autocontenida por las ideas de mutabilidad de la forma, colaboración y provisionalidad del proceso creativo.

READYMADE → Un *readymade* es un objeto cotidiano que el artista declara como obra de arte y expone sin modificaciones sustanciales. La idea procede del artista francés Marcel Duchamp, que expuso sus primeros *readymades* en 1913 en Nueva York: p. e., un orinal (*Fountain*) y un botellero.
REALIDAD VIRTUAL → Mundo artificial creado mediante ordenador (véase generado por ordenador, animación por ordenador).

SAMPLING → Disposición de un material visual o auditivo existente con la intención principal de jugar con sus características formales. Más que hacer referencia a este material, cuyas fuentes son a menudo inciertas, el *sampling* pretende reformularlo.
SCATTER ART → (Arte disperso). Arte de la instalación en la que los objetos cotidianos, a menudo artículos encontrados o residuos, se disponen de manera caótica en el espacio de exposición.
SEMÁNTICA → Estudio del significado de los signos lingüísticos, es decir, del significado de las palabras.

SIMULACRO → Imagen ilusoria que es tan seductora que puede llegar a suplantar la realidad.
SITUACIÓN → Lugar donde se realiza un acto o exposición, etc.
SITUACIONISMO → A mediados de la década de 1920, el grupo de artistas de la Internacional Situacionista introdujeron el concepto de «situación». El situacionismo significa construir situaciones temporales y transformarlas para obtener un mayor grado de intensidad pasional.
STRUCTURAL FILM → Término utilizado habitualmente en Estados Unidos desde la década de 1960 para describir las películas experimentales que revelan la composición material y los procesos físicos del cine.
SURREALISMO → Movimiento artístico formado en la década de 1920 en torno al escritor André Breton y sus seguidores, cuyo principal interés era el automatismo o la suspensión del control consciente en la creación artística.

TRASCENDENCIA → En filosofía y religión, la trascendencia es lo que se encuentra más allá de la percepción humana. Por lo tanto, en la extraordinaria experiencia de la trascendencia se sobrepasan los límites de la consciencia.
TRASH → El término estadounidense para designar «basura» pretende llegar a un grado inferior de las normas estéticas y cualitativas convencionales, con intención irónica.

URBANISMO → El tema de la construcción de ciudades y la vida urbana.

WORK-IN-PROGRESS → Obra que el artista no tiene intención de acabar y que se centra, en cambio, en el proceso creativo.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Grupo de jóvenes artistas británicos que, desde principios de la década de 1990, han causado sensación con su arte videográfico y arte objeto inspirado en la cultura pop.

Ariane Beyn y Raimar Stange

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Glossario

AMBIENTE → Spazio interno o esterno interamente strutturato dall'artista che integra l'osservatore in un'esperienza estetica.
ANIMAZIONE AL COMPUTER → Modello apparentemente tridimensionale, realizzato con un computer, che l'osservatore può percorrere o vedere da prospettive diverse; o ancora figure virtuali che si muovono sullo schermo.
ANIME → Cartone animato giapponese, le cui semplici figure e i cui intrecci elementari sono basati sui fumetti manga. Nel corso degli anni '90 le anime e le loro stravaganti colonne sonore sono diventate famose anche fuori dal Giappone.
APPROPRIATION ART → Nell'*appropriation art*, oggetti, immagini e testi sono sradicati dal loro contesto culturale e trapiantati in un altro caricandosi in questo modo di nuovi significati.
ARTE AUTO-REFERENZIALE → Arte che fa riferimento esclusivamente alle proprie qualità formali, rigettando in tal modo qualsiasi forma di rappresentatività.
ARTE CONCETTUALE → L'arte concettuale, nata negli anni '60, privilegia la concezione dell'opera rispetto al prodotto finale. Spesso è presentata esclusivamente attraverso testi e note. L'esecuzione concreta dell'opera d'arte è considerata secondaria e può essere totalmente elusa.
ARTE DIGITALE → Forma artistica che si serve di nuove tecnologie digitali quali il computer e Internet.
ARTE INTERATTIVA → Opere d'arte che prevedono la partecipazione diretta del pubblico, resa possibile, generalmente, dall'uso della tecnologia informatica.
ARTE MINIMALISTA → Tendenza artistica degli anni '60 che riporta la scultura e la pittura a chiare forme essenziali e lineari rapportandole con lo spazio e con l'osservatore.
ARTE NEOCONCRETA → Movimento artistico che rimanda all'arte concreta. Fin dagli anni '50 l'arte concreta, come l'arte astratta, ha enfatizzato le qualità materiali «concrete» dei mezzi espressivi.
ARTE OGGETTIVA → L'espressione «arte oggettiva» si riferisce a tutte le opere d'arte che contengono oggetti o materiali preesistenti, ovvero ne sono interamente composte (cfr. ready made).
ARTE POVERA → Movimento artistico, nato in Italia negli anni '60, i cui esponenti utilizzavano materiali «umili» e principi di creazione semplici per ridurre le opere d'arte alla loro nuda essenzialità.
ASSEMBLAGE → Immagine tridimensionale realizzata con diversi materiali, il più delle volte di uso comune.
AURA → Radiosità che emana da una persona o da un'opera e la rende oggetto di venerazione. Persone e opere che posseggono un'aura sono al contempo distanti e inaccessibili. Affascinano con la loro preziosa unicità.
AUTONOMIA → Indipendenza e autosufficienza. Nell'arte corrisponde all'assenza di condizionamenti non legati alla sfera artistica.
AZIONISMO VIENNESE → Forma artistica basata su happening violenti e dolorosi dal forte carattere rituale, le cui azioni e orge, spesso di natura sadomasochistica, attaccavano in modo sistematico il bigottismo morale e religiosa della società austriaca all'inizio degli anni '60.

BODY ART → Arte che utilizza il corpo come mezzo espressivo e ne fa l'oggetto di performance, sculture e video.

C-PRINT → stampa a colori a partire da un negativo.
CAMP → Persone o oggetti il cui aspetto è esageratamente stilizzato. L'ammirazione nei loro confronti dà vita a un culto dell'artificio a un tempo ironico e carico di emotività.
CATALOGO RAGIONATO → Catalogo esaustivo e fornito di note delle opere di un artista.
CIBACHROME → Stampa a colori (quasi sempre di grande formato) realizzata a partire da una diapositiva.
CLUB CULTURE → Movimento degli anni '90 che affonda le sue radici estetiche nella musica techno, la *club culture* non è rimasta confinata all'interno del *dance floor*, ma ha generato anche uno stile di vita influenzando la moda, il design e la grafica.
CODICE → Sistema di segni su cui si basano la comunicazione e la trasmissione di informazioni.
COLLAGE → Opera d'arte costituita dalla giustapposizione di materiali o frammenti di materiali diversi, che non sono stati creati dall'artista.
CONTEXT ART → L'arte contestuale critica il mercato dell'arte e le sue istituzioni, smascherando le strutture del potere e mettendo in discussione la funzione politica dei meccanismi di distribuzione e delle forme espositive. Per dare voce a questa critica, gli esponenti del movimento adottano mezzi espressivi diversi, quali performance, installazioni, arte oggettiva.
CORRENTE DOMINANTE → Stile predominante che riflette il gusto della massa.
COSTRUTTIVISMO → Movimento artistico nato all'inizio del XX secolo che, sulla scorta della tecnica moderna, mirava all'elaborazione di un linguaggio formale prevalentemente astratto e all'applicazione dell'arte moderna nella vita quotidiana.
CROSSOVER → Il termine *crossover* si riferisce al superamento della distinzione tra arte e cultura popolare e tra culture diverse. Si riferisce anche all'inclusione di musica, design e folklore nel lavoro artistico.
CUBO BIANCO → L'espressione «cubo bianco» indica lo spazio espositivo bianco e neutro che nell'epoca moderna si è sostituito alle vecchie forme di presentazione delle opere d'arte, che prevedevano, per esempio, la disposizione dei quadri uno accanto all'altro sullo sfondo di una carta da parati colorata. Il cubo bianco dovrebbe facilitare la percezione concentrata e indisturbata dell'opera d'arte.

CULTURAL STUDIES → Nuova tendenza delle scienze umane anglo americane che studia la cultura popolare. I *cultural studies* dedicano una particolare attenzione all'influenza dei fattori razziali, di classe o di genere, sull'espressione culturale.
CULTURA POP → L'espressione «cultura pop» trae origine dalla circolazione di massa di beni appartenenti ad aree quali moda, musica, sport e cinema. Il mondo della cultura pop è entrato a far parte dell'arte negli anni '60, grazie alla pop art.
CURATORE → Il curatore stabilisce il contenuto di una mostra e sceglie gli artisti che dovranno prendervi parte.

DADA → Movimento artistico d'avanguardia degli anni '20 i cui collage, performance e *nonsense* hanno messo in discussione l'insieme dei valori culturali del tempo.
DECOSTRUZIONE → Strumento interpretativo che analizza un opera non come entità chiusa e unitaria ma come sistema aperto e stratificato, costituito da elementi formali e contenutistici diversi. Le funzioni e le contraddizioni di questi elementi sono esplorate ed esibite attraverso la decostruzione.

ECLETTISMO → Procedimento largamente diffuso nell'arte postmoderna, che consiste nell'uso cospicuo della citazione dell'opera e dello stile di altri artisti.
ENTROPIA → Concetto derivato dalla termodinamica che indica il grado di disordine di un sistema chiuso. Si raggiunge l'entropia totale nel momento in cui un sistema precipita nel caos. Per analogia, l'entropia indica il valore documentario di una notizia. Il termine ultimo in questo caso sarebbe un rumore di sottofondo privo di significato.
ETEROGENEITÀ → Varietà

FENOMENOLOGIA → Settore della filosofia che esamina il modo in cui la realtà esterna si manifesta all'uomo.
FICTION → Un dipinto o una storia possono essere definiti *fiction* quando sono basati sulla libera inventiva dell'artista.
FILM STRUTTURALE → Espressione molto usata negli anni '60, negli Stati Uniti, per descrivere i film che esprimono la natura materiale del prodotto cinematografico e le condizioni in cui esso viene percepito.
FLUXUS → Movimento artistico radicale e sperimentale che utilizza forme espressive diverse, tra cui happening, poesie, musica e arti plastiche. La natura effimera delle sue azioni ha sostituito l'aura della musealità.
FOLK ART → Estetica artigianale e folklorica, legata a particolari regioni – soprattutto aree rurali – o stili di vita, che non ha subito grandi evoluzioni stilistiche.
FOTOREALISMO → Pittura e scultura iperrealiste che rappresentano in modo critico e nei minimi dettagli la realtà, utilizzando la nitidezza fotografica.
FUTURISMO → Fondato in Italia negli anni '10 da un gruppo di scrittori e artisti, il movimento futurista ha determinato una reale rottura con il passato, promuovendo un'arte che rifletteva le caratteristiche della vita moderna: sincronismo, dinamismo e velocità.

GENDER SURFING → Ambiguo gioco che coinvolge i ruoli sessuali e mira a una voluttuosa trasgressione dei loro limiti.
GENERATO AL COMPUTER → Prodotto con il computer.
GLOBALIZZAZIONE → Il termine globalizzazione rimanda a quei processi economici e culturali che hanno implicazioni su scala mondiale.

HAPPENING → Azione artistica messa in scena di fronte a un pubblico che, il più delle volte, è coinvolto nell'avvenimento.
HIGH AND LOW CULTURE (HI 'N' LO) → Complesso di tematiche concernenti l'influenza della cultura popolare (*low art*) sull'arte moderna (*high art*). Il concetto deriva da una mostra allestita nel 1990 da Kirk Varnedoe al Museum of Modern Art di New York.

IBRIDO → Multiforme, composito, difficile da classificare.
ICONA → Immagine o persona considerata oggetto di culto.
ICONOGRAFIA → Complesso di immagini e forme caratteristico di un determinato contesto culturale. Per esempio, l'iconografia della pubblicità, del western, dell'architettura postmoderna, ecc.
ICONOLOGIA → Interpretazione del contenuto di un'opera d'arte, basata sulla sua iconografia.
INSTALLAZIONE → Opera d'arte che utilizza lo spazio espositivo come elemento costitutivo.

LAVORO SOCIALE → L'arte intesa come servizio che consapevolmente si carica di una funzione socio-politica.
LOCATION → Luogo in cui si svolge un evento o una mostra.

Glossario

MANGA → Fumetti e cartoni animati che in Giappone costituiscono la forma più diffusa di letteratura popolare e sono prodotti e consumati in grande quantità.
MEMENTO MORI → Avvenimento o oggetto che ricorda la morte.
MICROPOLITICA → Strategia politica che, piuttosto che a cambiamenti sociali globali, mira a interventi che coinvolgano piccoli gruppi o realtà più ristrette.
MIXED MEDIA → Uso combinato di mezzi espressivi, materiali e tecniche diverse nella produzione di un'opera d'arte.
MONTAGGIO → Composizione di materiali pittorici o sequenze in fotografie, film e video.
MULTIPLO → Negli anni '60 l'idea classica di opera d'arte viene messa in discussione. Invece di un unico originale, le opere d'arte sono prodotte in tirature più elevate – multipli – con l'intento di portare l'arte fuori dal museo e dalle gallerie e renderla più accessibile.

NARRAZIONE → Racconto nell'arte, nel cinema o nella letteratura.
NEO-GEO → Tendenza pittorica degli anni '80 che opera in modo estremamente concreto con motivi geometrici e composizioni cromatiche.
NEW AGE → Movimento esoterico che crede nell'avvento di una nuova era.

OP ART → Corrente artistica degli anni '60, i cui esponenti lavorano sugli effetti visivi prodotti attraverso l'accostamento di linee, superfici e colori. Questi artisti compongono motivi che mirano a produrre effetti ottici.

PERFORMANCE → Opera artistica rappresentata di fronte a un pubblico sotto forma di evento semiteatrale. Le prime performance hanno avuto luogo negli anni '60, nel contesto del movimento Fluxus, che cercava di ampliare il concetto di arte.
POLITICAL CORRECTNESS → Atteggiamento socio-politico particolarmente diffuso negli Stati Uniti. L'intento della political correctness è quello di modificare il linguaggio pubblico. La rivendicazione principale è un trattamento più equo delle minoranze sociali.
POP ART → Strategia artistica degli anni '60 che ha trasformato in arte l'iconografia cinematografica, musicale e commerciale.
POST HUMAN → Approccio tematico che pone al centro dell'arte l'apporto delle tecnologie – informatica, manipolazione genetica, ecc. – e della società mediatica sul corpo umano. «Post human» era il titolo di una mostra allestita da Jeffrey Deitch nel 1992.
POST-CONCETTUALISMO → Approccio estetico che, come l'arte concettuale degli anni '60, si fonda più sull'idea e il concetto che sono all'origine dell'oggetto artistico che sulla forma visiva percepibile.
POST-MINIMALISMO → Rifacendosi all'arte minimalista, il post-minimalismo utilizza forme e strutture semplici, che funzionano all'interno di limiti chiaramente definiti.
POSTMODERNISMO → A differenza del modernismo, il postmodernismo parte dall'assunto che le grandi utopie sono irrealizzabili. Esso accetta l'idea di una realtà frammentata e di un'identità personale intesa come realtà instabile trasmessa da un'estrema varietà di fattori culturali. Il postmodernismo propone un irriverente, umoristico trattamento della propria identità e della società liberale.
POST-STRUTTURALISMO → Laddove lo strutturalismo prendeva in considerazione sistemi semantici chiusi, il post-strutturalismo parte dall'assunto che i sistemi semantici sono sempre dinamici e aperti al cambiamento (cfr. strutturalismo).
PROCESS ART → A partire dagli anni '60 la *process art* ha sostituito al concetto di opera come entità definita e autonoma le idee di modificabilità della forma, collaborazione e incompletezza del processo creativo.
PRODUCTION STILL → Foto di scena di un film o di un attore durante le riprese, scattata sul set da un fotografo professionista e utilizzata per scopi documentari o pubblicitari.

READY MADE → Un ready made è un oggetto di uso quotidiano che l'artista considera come un'opera d'arte, esponendolo senza ulteriori alterazioni. L'idea deriva dall'artista francese Marcel Duchamp, che ha esposto a New York, nel 1913, i primi ready made, tra i quali figuravano un comune orinatoio («Fountain») e un portabottiglie.

SAMPLING → Allestimento di materiale visivo o musicale preesistente che risponde alla finalità di giocare con le caratteristiche formali dei materiali utilizzati. Il sampling, le cui fonti sono il più delle volte poco chiare, non intende tanto richiamare una serie di materiali, quanto riformularli.
SCATTER ART → Installazione artistica composta da oggetti di uso quotidiano, tra i quali figurano anche oggetti trovati per caso e rifiuti, disseminati in modo apparentemente casuale nello spazio espositivo.
SCENARIO → Ambiente preesistente o ricostruito in cui si inserisce un'opera d'arte.
SEMANTICA → Studio del significato dei segni linguistici, ad esempio delle parole.
SIMULACRO → Immagine illusionistica tanto seducente da potersi sostituire alla realtà.

SITUAZIONISMO → Verso la metà del XX secolo il gruppo di artisti noto come Internazionale Situazionista ha introdotto nell'arte il concetto di «situazione». I rappresentanti di questo gruppo ricostruivano temporaneamente determinate situazioni e le trasformavano producendo un alto grado di intensità emozionale.

STEREOTIPO → Immagine collettiva, standardizzata e comunemente accettata.

STRUTTURALISMO → Lo strutturalismo esamina in modo sistematico il significato dei segni. Il suo intento è l'analisi delle regole che strutturano i diversi sistemi semantici. I linguaggi e le connessioni culturali sono considerati e interpretati dallo strutturalismo come sistemi di segni.

SURREALISMO → Movimento artistico nato negli anni '20 intorno allo scrittore André Breton e ai suoi seguaci, il cui interesse principale era l'automatismo, ovvero la sospensione del controllo cosciente nella creazione artistica.

TRASCENDENZA → Nella filosofia e nella religione, si intende ciò che si trova al di là delle percezioni umane. Nella straordinaria esperienza della trascendenza, allora, l'uomo può superare i confini della propria coscienza.

TRASH → Il termine «trash», utilizzato negli Stati Uniti per indicare l'immondizia, indica l'abbassamento ironico dei riferimenti estetici e qualitativi.

URBANISMO → Riflessione sui criteri di costruzione di una città e sulla vita urbana.

VIDEO STILL → Immagine di un film, ottenuta fermando il nastro di una videocassetta sullo schermo o calcolata a partire dalle linee di una banda video.

WORK IN PROGRESS → Opera che l'artista non tenta di portare a termine e che si concentra sul processo creativo in atto.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Gruppo di giovani artisti inglesi che, a partire dall'inizio degli anni '90, hanno fatto parlare di sé con le loro opere e i loro video ispirati alla cultura pop.

Ariane Beyn e Raimar Stange

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Glossário

ACCIONISMO VIENENSE → Forma de arte baseada em *happenings* de carácter ritual, sangrento e aparentemente doloroso. Os «accionistas» usaram muitas vezes o sado-masoquismo e as orgias para atacarem sistematicamente a hipocrisia moral e religiosa da sociedade austríaca no princípio dos anos 60.
AMBIENTE → Espaço interior ou exterior totalmente formado pelo artista e que integra o espectador na experiência estética.
ANIMAÇÃO COMPUTADORIZADA → Modelos aparentemente tridimensionais produzidos por computador, que podem ser «percorridos» pelo espectador ou vistos de diferentes perspectivas pelo utilizador; figuras virtuais que se movem num ecrã.
ANIME → Desenhos animados japoneses em que o grafismo simples das figuras e a acção sóbria se baseiam nos manga, as bandas desenhadas japonesas. Nos anos 90, estes filmes e as suas bandas sonoras muito elaboradas tornaram-se famosas fora do Japão.
APPROPRIATION ART → Na Appropriation Art, objectos, imagens e textos são retirados do seu contexto cultural e colocados sem alteração num novo contexto, onde tomam então um novo significado.
ARTE AUTO-REFERENCIAL → Arte que se refere exclusivamente às suas próprias qualidades formais e que regista assim qualquer carácter representativo.
ARTE CONCEPTUAL → A arte conceptual surgiu nos anos 60. Dá a primazia à ideia básica do conteúdo da obra. Esta é frequentemente revelada apenas pela linguagem através de textos ou notas. A realização concreta da obra é considerada secundária e pode estar totalmente ausente.
ARTE CONTEXTUAL → Critica o mercado da arte e as suas instituições. As estruturas do poder são reveladas, os mecanismos de distribuição e as formas de exibição são investigados pela sua função política. Vários meios artísticos de expressão são adoptados para apresentar esta crítica, tais como *performances*, instalações e Arte do Objcto.
ARTE DIGITAL → Arte que utiliza os meios oferecidos pelos novos meios de comunicação, como computadores ou a Internet.
ARTE DO OBJECTO → Todas as obras de arte que contêm ou materiais já existentes ou que são totalmente compostos por eles (Cf. Readymade).
ARTE INTERACTIVA → Arte que prevê uma intervenção directa do espectador na obra. Normalmente esta participação torna-se possível por meio de técnicas informáticas.
ARTE NEO-CONCRETA → Corrente artística na tradição da «Arte Concreta». A partir dos anos 50, a Arte Concreta, tal como a Arte Abstracta, sublinha as qualidades materiais, «concretas», dos meios estéticos.
ARTE POVERA → Movimento artístico nascido em Itália nos anos 60. Os artistas utilizavam materiais «pobres», e os mais simples princípios do *design* para reduzir as obras de arte às suas qualidades intrínsecas.
ASSEMBLAGE → Imagem em três dimensões feita de diferentes materiais, normalmente provenientes da vida corrente.
AURA → O esplendor que torna uma pessoa ou uma obra de arte digna de veneração. As pessoas ou as obras de arte dotadas de uma aura são ao mesmo tempo distantes e acessíveis. Fascinam pela sua incomparável singularidade.
AUTONOMIA → Estado de independência. Na arte, a autonomia significa liberdade em relação a qualquer condicionamento por propósitos não-artísticos.

BODY-ART → Arte que toma o corpo por tema e o torna objecto de *performances*, esculturas ou vídeos.

CAMP → Pessoas ou objectos cuja aparência é exageradamente estilizada. A admiração por eles provoca um culto da artificialidade irónico e ao mesmo tempo carregado de emoção.
CATÁLOGO COMENTADO → Catálogo anotado do trabalho de um artista, que procura ser exaustivo.
CIBACHROME → Impressão a cores em papel (geralmente de grande formato), feita a partir de um diapositivo.
CLUB CULTURE → A *clubculture* dos anos 90 foi fortemente marcada pela estética da música *techno*. Contudo, ela não se limita à dança no *dancefloor*, mas traduz também um estilo de vida global, influenciando a moda, o *design* e a tipografia.
CÓDIGO → Sistema de signos que fornecem a base para a comunicação e a transmissão de informações.
COLAGEM → Obra de arte feita de objectos ou partes de objectos que não são criações do artista.
CURADOR → O curador de uma exposição decide o conteúdo de uma exibição e selecciona os artistas participantes.
CONSTRUTIVISMO → Corrente artística do início do século XX que criou uma linguagem formal frequentemente abstracta e que visava a aplicação da arte na vida quotidiana.
C-PRINT → «Colour Print» – Impressão a cores a partir de um negativo.
CROSSOVER → No *Crossover*, os limites entre a arte e a cultura popular, assim como entre as diferentes culturas, são permeáveis. A música, o *design*, o folclore, etc., são integrados no trabalho artístico.
CULTURA *POP* → A cultura *pop* encontra a sua expressão na circulação em massa de produtos provenientes da moda, da música, do desporto e do cinema. O mundo da cultura pop entrou na arte no início dos anos 60, através da Pop Art.

CULTURAL STUDIES → Corrente recente nas ciências humanas anglo-saxónicas, que estuda a cultura popular. Os *Cultural Studies* prestam particular atenção à influência dos factores raciais, de classe ou de sexo na expressão cultural.

DADA → Movimento artístico revolucionário dos anos 20 do século XX cujas colagens, *performances* e leituras públicas de poesia *non-sense* puseram em questão todos os valores culturais existentes.
DESCONSTRUÇÃO → Modo de interpretação que vê a obra como uma entidade não acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos em forma e conteúdo. Estes elementos, as suas funções e contradições são reveladas pela desconstrução.

ECLECTISMO → Processo corrente no pós-modernismo caracterizado pela citação generosa de estilos históricos e de trabalhos de outros artistas.
ENTROPIA → Conceito retirado da termodinâmica, onde designa o estado de desordem nos sistemas fechados. A entropia total seria assim alcançada quando um sistema se desfaz em caos. Por analogia, a entropia indica o valor informativo das notícias. A entropia total seria alcançada por um ruído de fundo vazio de sentido.
ESTEREÓTIPO → Ideia normalizada que é aceite pela maior parte das pessoas.
ESTRUTURALISMO → O Estruturalismo estuda sistematicamente o significado dos signos. O objectivo do Estruturalismo é explorar as leis que regem os diferentes sistemas de signos. As línguas, mas também os contextos sociais são vistos e interpretados pelo Estruturalismo como sistemas de signos.

FENOMENOLOGIA → Ramo da filosofia que estuda a maneira como a realidade externa aparece no homem.
FICÇÃO → Uma imagem ou uma história é uma ficção quando se baseia na invenção livre.
FLUXUS → Movimento artístico experimental e radical que reúne diferentes formas de arte, incluindo *happenings*, poesia, música e as artes plásticas, cuja natureza efémera retira a arte do seu contexto museológico aceite.
FOLK ART → Estética artesanal e folclórica ligada a determinadas regiões – especialmente zonas rurais – ou profissões, que permanece relativamente afastada das alterações de estilo.
FOTO-REALISMO → Pintura e escultura hiper-realista que faz incidir um olhar crítico sobre pedaços de realidade através de uma ampliação extrema da visão fotográfica.
FUTURISMO → Fundado em Itália por volta de 1910 por um grupo de escritores e artistas, o movimento futurista fez uma ruptura radical com o passado. Promoveu um tipo de arte que reflectisse a vida na idade moderna, caracterizada por simultaneidade, dinâmica e velocidade.

GENDER SURFING → Jogo perturbante sobre os papéis dos sexos, cujo objecto é misturá-los para obter um efeito humorístico.
GLOBALIZAÇÃO → A globalização significa que alguns processos económicos ou culturais têm cada vez mais frequentemente repercussões a nível mundial.

HAPPENING → Acção artística realizada em frente de um público que normalmente é envolvido no que acontece.
HETEROGENEIDADE → Diferença básica em género ou espécie.
HÍBRIDO → Multiforme, misto, que não pode ser classificado claramente.
HIGH AND LOW CULTURE (HI «N» LO) → Complexo temático respeitante à influência da cultura trivial (Low Art) na arte moderna (High Art). Este conceito remonta a uma exposição organizada por Kirk Varnedoe em 1990 no Museum of Modern Art de Nova Iorque.

ÍCONE → Imagem ou pessoa venerada por um culto.
ICONOGRAFIA → Linguagem das imagens ou formas que é típica de um contexto cultural determinado; por exemplo, a iconografia da publicidade, do *western*, da arquitectura pós-moderna, etc.
ICONOLOGIA → Interpretação do conteúdo de uma obra de arte, baseada na sua iconografia.
INSTALAÇÃO → Obra de arte que integra o espaço de exposições como uma componente estética.

LOCAL → Lugar onde se realiza um acontecimento ou exposição.

MAINSTREAM (CORRENTE DOMINANTE) → Tendência estilística predominante que reflecte o gosto do público em geral.
MANGA → Bandas desenhadas e desenhos animados, o mais popular tipo de leitura no Japão, onde são produzidas e consumidas em grandes quantidades.

Glossário

MEMENTO MORI → Acontecimento ou objecto que evoca a morte.
MICROPOLÍTICA → Estratégia política baseada em intervenções que envolvem pequenos grupos sociais e não em alterações sociais globais.
MINIMAL ART (MINIMALISMO) → Corrente artística dos anos 60, que reduz as esculturas e os quadros a formas geométricas claramente definidas e que os coloca numa relação concreta com o espaço e o espectador.
MIXED MEDIA → Combinação de diferentes *media*, materiais e técnicas na produção de uma obra de arte.
MONTAGEM → Arranjo de elementos visuais de sequências de imagens na fotografia, no cinema e no vídeo.
MÚLTIPLO → Nos anos 60, surgiu uma atitude crítica em relação à noção clássica de obra: em vez de um original único, as obras de arte foram produzidas em tiragens mais elevadas, isto é, como «múltiplas». A ideia era tirar a arte dos museus e galerias e torná-la mais acessível.

NARRAÇÃO → Contar uma história na arte, no cinema e na literatura.
NEO-GEO → Estilo de pintura dos anos 80 que operava bastante objectivamente com padrões geométricos e composições cromáticas.
NEW-AGE → Forma de cultura alternativa que acredita no início de uma nova era.

OP ART → Tipo de Arte Abstracta dos anos 60, que jogava com efeitos ópticos.

PERFORMANCE → Trabalho artístico apresentado ao público como uma (quase teatral) acção. As primeiras *performances* realizaram-se nos anos 60 no contexto do movimento Fluxus, que visava alargar o conceito de arte.
POLITICAMENTE CORRECTO → Atitude sócio-política particularmente influente nos Estados Unidos. O seu objectivo é alterar a linguagem pública. A principal exigência é referir-se a «minorias sociais» de uma maneira mais justa.
POP ART → Estratégia artística dos anos 60 que transformou a iconografia popular do cinema, da música e do comércio em arte.
PÓS-CONCEPTUALISMO → Abordagem estética que à semelhança da Arte Conceptual dos anos 60 assenta mais na ideia e conceito da arte do que na sua forma visual e perceptiva.
PÓS-ESTRUTURALISMO → Enquanto o Estruturalismo considera os sistemas de signos como sistemas fechados, o Pós-Estruturalismo supõe que os sistemas de signos são sempre dinâmicos e abertos à modificação (Cf. Estruturalismo).
PÓS-HUMANO → Complexo temático no qual a influência das novas tecnologias – informática, manipulação genética, etc. – e da sociedade mediática no corpo humano está no centro do propósito artístico. Este conceito remonta ao título de uma exposição organizada em 1992 por Jeffrey Deitch.
PÓS-MINIMALISMO → Na senda da Minimal Art, a arte pós-minimalista usa formas e estruturas simples, funcionando dentro de limites claramente definidos.
PÓS-MODERNISMO → Ao contrário do Modernismo, o Pós-Modernismo parte do princípio da impossibilidade das grandes utopias. Aceita que a realidade é fragmentária e que a identidade pessoal é um valor instável transmitido por variados factores culturais. O Pós-Modernismo advoga um tratamento irónico e lúdico da identidade pessoal e uma sociedade liberal.
PROCESS ART → Nos anos 60, a Process Art substituiu o conceito de uma obra como uma entidade definitiva e autocontida por conceitos de modificabilidade da forma, da colaboração e do inacabamento no processo.
PRODUCTION STILL (FOTOGRAFIA DE CENA) → Fotografia de uma cena de um filme ou de um actor num filme, tirada durante a rodagem por um fotógrafo profissional para fins publicitários ou documentais.

READYMADE → Objecto de uso diário declarado obra de arte pelo artista e exposto como tal sem alterações notórias. A ideia remonta ao artista francês Marcel Duchamp, que apresentou os primeiros *readymades* em Nova Iorque em 1913 – um vulgar urinol («Fountain») ou um secador de garrafas.
REALIDADE VIRTUAL → Mundo artificial criado por computador (Cf. Animação computorizada).

SAMPLING → Combinação de materiais visuais ou sonoros existentes, com a intenção de jogar com as características formais dos materiais. Ao contrário da citação a partir do material, cujas fontes são frequentemente pouco claras, o *sampling* visa formulações novas.
SCATTER ART → Instalações de arte constituídas por objectos vulgares, incluindo objectos encontrados e *trash*, espalhados aparentemente ao acaso no espaço da exposição.
SEMÂNTICA → Estudo do significado dos signos linguísticos, ou seja, do significado das palavras.
SETTING → Ambiente existente ou especialmente criado que rodeia uma obra de arte.
SIMULACRO → Imagem ilusória que é tão sedutora que pode suplantar a realidade.
SITUACIONISMO – Os Situacionistas Internacionais são um grupo de artistas que introduziram o conceito de «situação» em arte em meados

do século XX. Segundo os seus praticantes, o situacionismo significa construção de situações temporárias e transformação delas para produzir um nível mais elevado de intensidade apaixonada.
STRUCTURAL FILM → Expressão correntemente usada desde os anos 60 nos Estados Unidos para descrever filmes experimentais que revelam a composição material e o processo físico de fazer cinema.
SURREALISMO → Movimento artístico formado nos anos 20 em torno do escritor André Breton e seus seguidores, cujo principal interesse era o Automatismo, ou a suspensão do controlo consciente na criação artística.

TRABALHO SOCIAL → A arte é aqui entendida como um serviço que deliberadamente aceita tarefas sócio-políticas.
TRANSCENDÊNCIA → Em filosofia e religião, a Transcendência é aquilo que está para lá na percepção humana normal. Na extraordinária experiência da Transcendência, os limites da consciência são portanto ultrapassados.
TRASH → Palavra americana para lixo; é o nível abaixo das normas estéticas e qualitativas, com uma intenção irónica.

URBANISMO → Reflexões sobre a construção das cidades e sobre a vida urbana.

VIDEO STILL → Imagem (fixa) obtida no ecrã por paragem de uma fita de vídeo ou calculada a partir das linhas de uma fita de vídeo.

WHITE CUBE → Termo que designa a sala de exposição branca, neutra, que na arte moderna substituiu formas mais antigas de apresentação, por exemplo, a apresentação densa de quadros pendurados sobre papéis de parede estampados. O White Cube propõe uma percepção concentrada e não perturbada da obra de arte.
WORK-IN-PROGRESS → Obra que o artista não pretende acabar, sublinhando pelo contrário o seu processo criativo.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Grupo de jovens artistas ingleses que, desde o princípio dos anos 90, deu que falar com a sua arte do objecto e arte vídeo inspiradas na Pop Art.

Ariane Beyn e Raimar Stange

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Créditos fotográficos — Crediti fotografici

Damos las gracias a todas aquellas personas, galerías e instituciones que han puesto a nuestra disposición material de documentación fotográfico y de archivo para la obra ART NOW.
Esprimiamo la nostra più profonda gratitudine a tutti i privati, le gallerie e istituzioni che hanno gentilmente concesso l'uso del loro materiale fotografico e informativo per la pubblicazione di ART NOW.
O nosso agradecimento a todas as pessoas, galerias e instituições que, generosamente, disponibilizaram imagens e informações para o ART NOW.

A MENOS QUE SE INDIQUE LO CONTRARIO, EL COPYRIGHT DE LAS OBRAS REPRODUCIDAS PERTENECE A LOS ARTISTAS RESPECTIVOS. — QUANDO NON DIVERSAMENTE SPECIFICATO, IL COPYRIGHT DELLE OPERE RIPRODOTTE È DETENUTO DAI RISPETTIVI ARTISTI. — OS DIREITOS DAS OBRAS REPRODUZIDAS PERTENCEM AOS RESPECTIVOS ARTISTAS, EXCEPTO QUANDO DEVIDAMENTE ESPECIFICADO.

ACKERMANN, FRANZ → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / Portrait © Photo Jens Rathmann **AITKEN, DOUG** → 1 – 2 Courtesy 303 Gallery, New York (NY) **ALMOND, DARREN** → 1 Courtesy Jay Jopling/White Cube, London / 2, 4 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / 3, 5 Courtesy Matthew Marks Gallery, New York (NY) / 1, 3 © Photos Stephen White / Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **ALTHOFF, KAI** → 1 – 4 Courtesy Galerie Christian Nagel, Cologne / 2, 3 © Photos Simon Vogel **BARNEY, MATTHEW** → 1 – 5 Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York (NY) / 2 © Photo Bill Jacobson / 3 © Photo Larry Lame / 4, 5 Photos © Michael James O'Brien / Portrait © Photo Lina Bertucci **BOCK, JOHN** → 1 – 3 Courtesy Klosterfelde, Berlin and Anton Kern, New York (NY) / 1 © Photos Knut Klaßen and Jens Ziehe / 3 Portrait © Photo Knut Klaßen **BONIN, COSIMA VON** → 1 – 6 Courtesy Galerie Christian Nagel, Cologne / 1 © Photo Jens Rathmann / 4, 6 © Photos Fred Dott **BREITZ, CANDICE** → 1 – 4 Courtesy Johnen + Schöttle, Cologne / 5 Courtesy Art & Public, Geneva / 1, 5 © Photo Jason Mandella **BROWN, GLENN** → 1, 2, 4, 5 Courtesy Patrick Painter, Inc., Santa Monica (CA) / 3 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / 2 © Photo Laurent Lecat / Portrait © Photo Alan Smithee **BULLOCH, ANGELA** → 1 Courtesy Kokerei Zollverein / 2 Courtesy Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich / 3 Courtesy Schipper & Krome, Berlin / 1 © Photo Roman Mensing / 2 © Photo A. Burger / 3 © Photo Carsten Eisfeld **CARDIFF, JANET** → 1 – 4 Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin, and Luhring Augustine, New York (NY) / Portrait © Photo Roman Mensing **CARPENTER, MERLIN** → 1, 2 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / 3 Courtesy Galerie Christian Nagel, Cologne / 3 © Photo Simon Vogel **CATTELAN, MAURIZIO** → 1, 2 Courtesy Marian Goodman Gallery, New York (NY), 3 Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris / 1 © Photo Attilio Maranzano / 3 © Photo Christian Vogt / Portrait © Photo Pierpaolo Ferrari **CHAPMAN, JAKE & DINOS** → 1 – 6 Courtesy Jay Jopling/White Cube, London / 1, 3 – 5 Photos © Stephen White / 2 © Photo Norbert Schoerner / Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **CREED, MARTIN** → 1, 2, 4 Courtesy Gavin Brown's enterprise, New York (NY) / 3 Courtesy Johnen + Schöttle, Cologne / Portrait © Photo Ingrid Swenson **CURRIN, JOHN** → 1 – 5 Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York (NY) / 6 Courtesy Monika Sprüth Galerie, Cologne / 1, 5 © Photos Fred Scruton / 2 © Photo Oren Slor / 3, 4 © Photos Andy Keate **DEAN, TACITA** → 1 – 3 Courtesy Marian Goodman Gallery, New York (NY) / 4 Courtesy Frith Street Gallery, London, and Marian Goodman Gallery, New York (NY) / Portrait © Photo Martin Bühler **DEMAND, THOMAS** → 1, 5 Courtesy Schipper & Krome, Berlin / 3, 4 Courtesy Victoria Miro Gallery, London **DIJKSTRA, RINEKE** → 1 – 6 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin **DOIG, PETER** → 1, 4 Courtesy Gavin Brown's enterprise, New York (NY) / 2, 3 Courtesy Victoria Miro Gallery, London **EDMIER, KEITH** → 1 – 3 Courtesy Friedrich Petzel Gallery, New York (NY) / 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / 1, 3 © Photos Lamay Photo / 2 © Photo Peter Foe/Fotoworks **ELIASSON, OLAFUR** → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / 3 © Photo Hans Wilschut **EMIN, TRACEY** → 1 – 4 Courtesy Jay Jopling/White Cube, London / 1 – 4 © Photo Stephen White / Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **FLEURY, SYLVIE** → 1 Courtesy Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich. and Galerie Philomene Magers, Munich / 2, 5 Courtesy Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich / 3 Courtesy Art & Public, Geneva, and chouakri brahms, Berlin / 4 Courtesy Art & Public, Geneva, and Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich / 2, 5 Photos © A. Burger / 4 © Photo Barbora Gerny-Vojtechovà / Portrait © Photo Wolfgang Mustain **GALLAGHER, ELLEN** → 1, 2 Courtesy Anthony d'Offay Gallery, London **GILLICK, LIAM** → 1 Courtesy Air de Paris, Paris / 2 Courtesy Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich / 3 – 5 Courtesy Schipper & Krome, Berlin / 2 © Photo Christian Schwager **GONZALEZ-TORRES, FELIX** → 1 Courtesy Serpentine Gallery, London, and Andrea Rosen Gallery, New York (NY), in representation of The Estate of Felix Gonzalez-Torres / 2, 3 Andrea Rosen Gallery, New York (NY), in representation of The Estate of Felix Gonzalez-Torres / 1 © Photo Stephen White / 2, 3 © Photos Orcutt & Van Der Putten / Portrait © Photo David Seidner **GORDON, DOUGLAS** → 1 – 3 Courtesy Lisson Gallery, London / 4 Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen / 2 © Photo Dave Morgan / Portrait © Photo Martijn van Nieuwenhuyzen **GURSKY, ANDREAS** → 1 – 3 Courtesy Monika Sprüth Galerie, Cologne **HIRSCHHORN, THOMAS** → 1 – 3 Courtesy Arndt & Partner, Berlin **HIRST, DAMIEN** → 1 – 4 Courtesy Gagosian Gallery, New York (NY) / 1 – 4 © Photos Rob McKeever, Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **HÖLLER, CARSTEN** → 1 Courtesy Fondazione Prada, Milan / 2 – 5 Courtesy Schipper & Krome, Berlin / 1, 5 Photos © Attilio Maranzano **HUME, GARY** → 1 – 5 Courtesy Jay Jopling/White Cube, London / 1 © Photo Stephen White / Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **KELLEY, MIKE** → 1 – 4 Courtesy Metro Pictures, New York (NY) / 1 © Photo R. Marossi / Portrait © Photo Fredrik Nilson **KHEDOORI, RACHEL** → 1 – 5 Courtesy the artist; Galerie Hauser & Wirth, Zurich; David Zwirner, New York (NY); Galerie Gisela Capitain, Cologne / 2 – 4 Photos © F. Bodmer/B. Mancia **KIPPENBERGER, MARTIN** → 1 – 6 Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne, In representation of The Estate of Martin Kippenberger / Portrait © Photo Elfi Semotan **KOONS, JEFF** → 1 – 5 Courtesy Jeff Koons Studio, New York (NY) **LEONARD, ZOE** → 1 – 3 Courtesy Paula Cooper Gallery, New York (NY) / Portrait © Photo Jack Louth **LIESHOUT, ATELIER VAN** → 1 – 4 Courtesy Atelier van Lieshout / 1, 2, 4 © Photos D. J. Wooldrik / 3 © Photos Peter Mauss/AVL **LIM, WON JU** → 1 – 4 Courtesy Patrick Painter Inc., Santa Monica (CA) **LOCKHART, SHARON** → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin **LUCAS, SARAH** → 1 – 4 Courtesy Sadie Coles HQ, London / Portrait © Photo Johnnie Shand-Kydd **MAJERUS, MICHEL** → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / Portrait © Photo Heike Föll **MCCARTHY, PAUL** → 2, 3 Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich / 1, Portrait © Photo Roman Mensing / 2, 3 © Photo A. Burger **MEESE, JONATHAN** → 1, 2 Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin / Portrait © Photo Erwin Kneihsl **MORI, MARIKO** → 1 Courtesy Fondazione Prada, Milan / 2 – 4 Courtesy Deitch Projects, New York (NY) / Portrait © Photo David Sims **MORRIS, SARAH** → 1 – 3 Courtesy Jay Jopling/White Cube, London / 4 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / 1, 3 Photos © Stephen White / Portrait © Photo Vukovits **MUÑIZ, VIK** → 1 Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo / 2 – 3 Courtesy Brent Sikkema, New York (NY) **MURAKAMI, TAKASHI** → 1 – 4 Courtesy Blum & Poe, Santa Monica (CA) / 2, 3, Portrait Photos © Joshua White **NARA, YOSHITOMO** → 1 Courtesy Marianne Boesky Gallery, New York (NY) / 2 Courtesy Tomio Koyama Gallery, Tokyo / 3 – 5 Courtesy Blum & Poe, Santa Monica (CA) / 1 © Photo Jean Vong / 2 © Photo Allstair Overbruck **NESHAT, SHIRIN** → 1, 3 Courtesy Galerie Thomas Rehbein, Cologne / 2, 4 Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York (NY) / 2 © Photo Larry Barns / Portrait © Photo Cynthia Preston **NETO, ERNESTO** → 1, 3 Courtesy Tanya Bonakdar Gallery, New York (NY), and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo / 2, 4 Courtesy Tanya Bonakdar Gallery, New York (NY) / 1 © Photo Hester & Hardaway / 3 © Photo Eduardo Orteca **OCAMPO, MANUEL** → 1 Courtesy Jack Shainman Gallery, New York (NY) / 2, 3 Courtesy Galerie Michael Neff, Frankfurt am Main / 2, 3 Photos © Wolfgang Günzel **OEHLEN, ALBERT** → 1 Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne / 3, 4 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / 1 © Photo Roman Mensing / 2 © Photo Eric Laignel &

Patricia Parinejad **OFILI, CHRIS** → 1 – 3 Courtesy Victoria Miro Gallery, London, and Gavin Brown's enterprise, New York (NY) **OROZCO, GABRIEL** → 1 – 4 Courtesy Marian Goodman Gallery, New York (NY) / Portrait © Photo Roman Mensing **OWENS, LAURA** → 1 – 4 Courtesy Gavin Brown's enterprise, New York (NY) **PARDO, JORGE** → 1 Courtesy Dia Center for the Arts, New York (NY) / 2 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / 3 Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (CA) / 1 © Photo Cathy Carver / 2 © Photo Christian Vogt / 3 © Photos Alex Slade **PERNICE, MANFRED** → 1 – 4 Courtesy Galerie Neu, Berlin / 1 – 3 © Photos Alexander Troehler / 4 © Photo Jens Ziehe **PEYTON, ELIZABETH** → 1 – 3 Courtesy Gavin Brown's enterprise, New York (NY) **PHILLIPS, RICHARD** → 1 – 4 Courtesy Friedrich Petzel Gallery, New York (NY) / 1, 2, 4 Photos © Lamay Photo / 3 © Photo Alexander Troehler **RAUCH, NEO** → 1 – 4 Courtesy Eigen + Art, Berlin/Leipzig / 1 – 4, Portrait © Photos Uwe Walter **REHBERGER, TOBIAS** → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / 2 © Photo Roman Mensing / portrait © Photo Albrecht Fuchs **RHOADES, JASON** → 1, 3, 5 Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich / 2 Courtesy David Zwirner, New York (NY) / 4 Courtesy Portikus, Frankfurt am Main / 1, 3 Photos © Wolfgang Neeb / 2 © Photo Jens Rathmann / 4 © Photo Wolfgang Günzel / 5 © Photo Jürgen Nogai / portrait © Photo Anders Norrsell **RICHTER, DANIEL** → 1 – 3 Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin portrait © Photo Erwin Kneihsl **RIST, PIPILOTTI** → 1 – 4 Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zurich / 2 – 4 © Photos Alexander Troehler, portrait © Photo Franz Noser **RONDINONE, UGO** → 1 – 4 Courtesy Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich **RUFF, THOMAS** → 1 – 4 Courtesy Johnen + Schöttle, Cologne **SCHNEIDER, GREGOR** – 1 – 3 Courtesy the artist, portrait © Photo Albrecht Fuchs **SHERMAN, CINDY** → 1, 2, 4 – 7 Courtesy Monika Sprüth Galerie, Cologne / 3 Courtesy Metro Pictures, New York (NY) / portrait © Photo David Seidner **SLOMINSKI, ANDREAS** → 1, 2 Courtesy the artist **STARLING, SIMON** → 1 – 3 Courtesy neugerriemschneider, Berlin **STRUTH, THOMAS** → 1 – 3 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / portrait © Photo Raphael Hartmann **TAN, FIONA** → 1 – 3 Courtesy Galerie Paul Andriesse, Amsterdam / 1 © Photo Jens Preusse / 2 © Photo Axel Nordmeier **TANDBERG, VIBEKE** → 1 – 3 Courtesy c/o – Atle Gerhardsen, Berlin **TILLMANS, WOLFGANG** → 1 – 3 Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Cologne **TIRAVANIJA, RIRKRIT** → 1 – 3 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / portrait © Photo Heike Föll **TUYMANS, LUC** → 1 – 4 Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp / 1 – 3 © Photos Felix Tirry / 4 © Photo Andrea Stappert **WALL, JEFF** → 1 – 3 Courtesy Johnen + Schöttle, Cologne **WEST, FRANZ** → 1 Courtesy Galerie Gisela Capitain Cologne / 2 – 6 Courtesy Atelier Franz West / 1 © Photo Albrecht Fuchs / 2 – 4, 6 © Photos Jens Preusse / 5 © Photo A. Burger **WHITE, PAE** → 1 – 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin **ZITTEL, ANDREA** → 1 – 3 Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York (NY) / 1 © Photo Orcutt & Van Der Putten

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
OMNIUM SCIENTIARUM PRINCIPIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Notas biográficas sobre los autores — Note biografiche sugli autori — Notas biográficas dos autores

K. B. – KIRSTY BELL (nacida en 1971)
Estudió literatura e historia del arte en Cambridge (RU). Ha trabajado en varias galerías de Londres y Nueva York, y actualmente vive en Berlín, donde trabaja como escritora y comisaria de exposiciones.
Ha studiato letteratura e storia dell'arte a Cambridge (UK). Ha lavorato in diverse gallerie a Londra e a New York e vive attualmente a Berlino, dove lavora come autore e curatore di mostre.
Estudou Literatura e História de Arte em Cambridge (R. U.). Trabalhou em várias galerias em Londres e Nova Iorque e agora vive em Berlim, como escritora e curadora de exposições.

F. F. –FRANK FRANGENBERG (nacido en 1963)
Vive con sus hijos Jonathan, Konrad y Jesse en Colonia. Escribe sobre arte contemporáneo en varias revistas, como *Kunst-Bulletin, Kunstforum, Parkett, Springerin* y *Starship*. Desde 2001, trabaja en el centro de acogida Motelhanoi.
Vive a Colonia con i figli Jonathan, Konrad e Jesse. Scrive per diverse riviste dedicate all'arte contemporanea, tra cui *Kunst-Bulletin, Kunstforum, Parkett, Springerin* e *Starship*. Dal 2001 lavora per il centro di ospitalità Motelhanoi.
Vive em Colónia com os filhos, Konrad e Jesse. Escreve sobre arte contemporânea em revistas, incluindo *Kunst-Bulletin, Kunstforum, Parkett, springerin* e *starship*. Trabalha desde 2001 para o Centro de Convívio Motelhanoi.

B. H. – BARBARA HESS (nacida en 1964)
Estudió historia del arte y lenguas románicas en Colonia y Florencia. Vive y trabaja en Colonia como autora y traductora independiente, y ha colaborado en numerosas publicaciones de arte moderno y contemporáneo, como *Camera Austria, Flash Art* y *Texte zur Kunst*.
Ha studiato storia dell'arte e lingue romanze a Colonia e a Firenze. Vive e lavora a Colonia come autrice e traduttrice freelance. Ha pubblicato numerosi testi sull'arte moderna e contemporanea e ha collaborato con riviste come *Camera Austria, Flash Art* e *Texte zur Kunst*.
Estudou História de Arte e Línguas Românicas em Colónia e Florença. Vive e trabalha em Colónia como autora e tradutora independente; escreve numerosas publicações sobre arte moderna e arte contemporânea, nomeadamente em *Camera Austria, Flash Art* e *Text zur Kunst*.

G. J. – GREGOR JANSEN (nacido en 1965)
Vive y trabaja en Aachen como historiador del arte, crítico, comisario de exposiciones y profesor de periodismo en la Fachhochschule de Aachen. Actualmente trabaja en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe como comisario de la exposición interdisciplinaria «Iconoclash». Colabora en publicaciones como *Blitzreview, Kunst-Bulletin* y *Springerin*.
Vive e lavora ad Aquisgrana come ricercatore, critico d'arte e curatore. Tiene un corso di teoria della comunicazione presso l'università di Aquisgrana. Attualmente lavora presso il Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe come direttore del progetto per la mostra interdisciplinare «iconoclash». Scrive abitualmente per *Blitzreview, Kunst-Bulletin* e *Springerin*.
Vive e trabalha em Aachen como investigador, crítico de arte, conservador e professor de teoria dos *medias* na Universidade de Ciências Aplicadas de Aachen. Trabalha actualmente no Zentrum für Kunst und Medientechnologie, em Karlsruhe como director do projecto para exposição interdisciplinar «iconoclash». Escreve nomeadamente para as publicações *Blitzreview, Kunst-Bulletin* e *springerin*.

A. K. – ANKE KEMPKES (nacida en 1968)
Historiadora de arte, autora y comisaria de exposiciones independiente. Vive y trabaja en Berlín. Ha publicado en las revistas *frieze, Texte zur Kunst* y *Camera Austria*.
Storica dell'arte, autrice e curatrice, vive e lavora a Berlino. Ha collaborato con le riviste *frieze, Texte zur Kunst* e *Camera Austria*.
Historiadora de arte, autora e comissária de exposições independente. Vive e trabalha em Berlim. Publica especialmente nas revistas *frieze, Texte zur Kunst* e *Camera Austria*.

L. B. L. LARS BANG LARSEN (nacido en 1972)
Crítico de arte y comisario de exposiciones. Vive y trabaja en Copenhague. Escribe en varias revistas de arte y cultura, y actualmente está llevando a cabo una investigación sobre el arte psicodélico desde la década de 1960.
Vive a Copenhagen, dove lavora come scrittore e curatore. Ha scritto articoli sull'arte e la cultura contemporanea per numerose riviste d'arte e sta, attualmente, svolgendo una ricerca sull'arte psichedelica degli anni '60.
Crítico de arte e curador de exposições, vive e trabalha em Copenhaga. Escreve em várias revistas sobre a arte e a cultura dos nossos dias e faz investigação sobre a arte psicadélica dos anos 60.

N. M. – NINA MÖNTMANN (nacida en 1969)
Doctorada en historia del arte por la Universidad de Hamburgo. Vive y trabaja en Hamburgo como autora, crítica de arte y comisaria de exposiciones, entre las que destacan «minimalisms», en la Akademie der Künste, Berlín (1998), «Sound aka Space», en el marco de Außendienst, Hamburgo (2000), y «0413 Town Projects», en Lüneburg (2001).
Ha ottenuto il dottorato in storia dell'arte presso l'università di Amburgo. Vive ad Amburgo, dove lavora come autrice e critico d'arte. Ha curato numerose mostre tra cui «minimalisms», presso l'Akademie der Künste di Berlino (1998), «Sound aka Space», all'interno di «Außerdienst», ad Amburgo (2000) e «04 131 Town Project», a Lüneburg (2001).
Doutorada em História de Arte pela Universidade de Hamburgo, vive e trabalha em Hamburgo como crítica de arte, autora e curadora de exposições, incluindo «minimalisms», Akademie der Künste, Berlim, 1998; «Sound aka Space», parte de «Außendienst», Hamburgo, 2000; «04 131 Tower Projects», espaço urbano de Lüneburg (2001).

R. S. – RAIMAR STANGE (nacido en 1960)
Licenciado en estudios alemanes y filosofía. Vive y trabaja en Berlín como autor y comisario de exposiciones independiente. Publica habitualmente en *Flash Art, Kunst-Bulletin, Frankfurter Rundschau* y *Artist.*
Ha studiato letteratura tedesca e filosofia. Vive e lavora a Berlino come autore e curatore freelance. Collabora regolarmente con *Flash Art, Kunst-Bulletin, Frankfurter Rundschau* e *Artist.*
Tem um curso de estudos Alemães e de Filosofia. Vive e trabalha em Berlim como autora e curadora de exposições independente. Publica regularmente em *Flash Art, Kunst-Bulletin, Frankfurter Rundschau* e *Artist.*

RO. S. – ROCHELLE STEINER (nacido en 1965)
Conservador jefe de la Serpentine Gallery de Londres. Anteriormente, fue comisario adjunto de arte contemporáneo en el Saint Louis Art Museum de St. Louis, Missouri (1996–2001) y estudiante de doctorado del National Endowment of Arts en el Walker Art Center de Minneapolis, Minnesota (1994–1996).
Curatore della Serpentine Gallery di Londra. È stata precedentemente curatore associato per il settore di arte contemporanea presso il Saint Louis Art Museum di St. Louis, Missouri (1996–2001) e National Endowment of Arts Curatorial Intern presso il Walker Center di Minneapolis, Minnesota (1994–96).
Curador-chefe na Serpentine Gallery de Londres. Foi anteriormente curadora-adjunta para a arte contemporânea no Saint Louis Art Museum em St. Louis, Missuri (1996–2001) e National Endowment of Arts Curatorial Intern no Walker Art Center em Mineápolis, Minesota (1994–1996).

A. S. – ADAM SZYMCZYK (nacido en 1970)
Estudió historia del arte en la Universidad de Varsovia. Autor y comisario de exposiciones independiente, vive y trabaja en Varsovia. Cofundador de la Foksal Gallery Foundation en 1997.
Ha studiato storia dell'arte all'università di Varsavia. Vive a Varsavia, dove lavora come curatore e scrittore freelance. Cofondatore della Foksal Gallery Foundation, nel 1997.
Estudos de História de Arte na Universidade de Varsóvia. Curador de exposições e escritor independente. Vive em Varsóvia. Co-fundador da Foksal Gallery Foundation em 1997.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Créditos — Colophon — Ficha Técnica

To stay informed about upcoming TASCHEN titles, please request our magazine at www.taschen.com/magazine or write to TASCHEN, Hohenzollernring 53, D-50672 Cologne, Germany, contact@taschen.com, Fax: +49-221-254919. We will be happy to send you a free copy of our magazine which is filled with information about all of our books.

© 2005 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com

Original edition: © 2002 Benedikt Taschen Verlag GmbH

© for the illustrations by Thomas Demand, Andreas Gursky, Carsten Höller, Neo Rauch, Thomas Ruff, Gregor Schneider: 2005 VG Bild-Kunst, Bonn

Texts by Kirsty Bell, Ariane Beyn, Frank Frangenberg, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kempkes, Lars Bang Larsen, Nina Möntmann, Raimar Stange, Rochelle Steiner, Adam Szymczyk

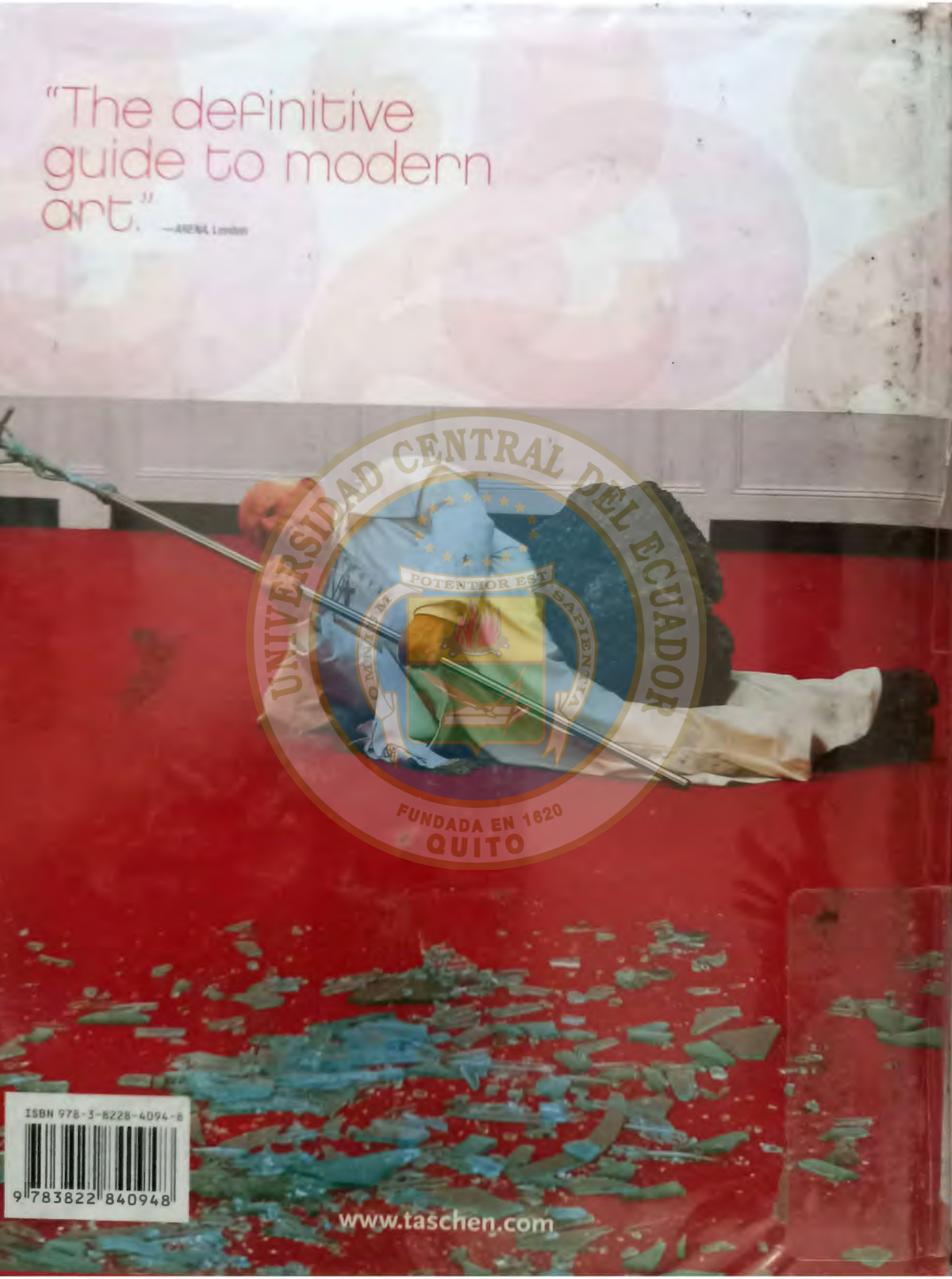
Spanish translation: Glòria Bohigas para Manners, Barcelona
Italian translation: Lorenza Di Lella & Cristina Novelli
Portuguese translation: Maria do Rosário Paiva Boléo, (Vernáculo), Lisbon

Editorial coordination and copy-editing by Uta Grosenick, Sabine Bleßmann, Cologne
Co-editorial coordination by Anne Sauvadet, Cologne
Design by Sense/Net, Andy Disl & Birgit Reber, Cologne
Production by Ute Wachendorf, Cologne

Printed in Singapore
ISBN 978–3–8228–4094–8

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

"The definitive guide to modern art." —ARENA, London



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 978-3-8228-4094-8
9 783822 840948

www.taschen.com