
Press kit

Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

-
Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina



ART IN THE AUDITORIUM II SALAS 1 / 2 ENERO - MARZO 2010

Ursula Mayer, *Interiors*, 2006
Cortesía del artista & MONITOR
Gallery, Roma

● Material en CD

La exhibición / Textos
curatoriales / Imágenes de
las obras y créditos

PROA

 
Tenaris TECHINT

Departamento de Prensa
Andrés Herrera / Laura Jaul
prensa@proa.org
[+54 11] 4104-1044

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca (Caminito)
www.proa.org

Horario

Martes a domingo
de 11 a 19 hs
Lunes cerrado

Admisión

General \$ 10 / Estudiantes \$ 6
Jubilados \$ 3

Fundación PROA cuenta con
el auspicio permanente de:
Tenaris / Organización Techint

Socios fundadores

Zulema Fernández
Paolo Rocca
Adriana Rosenberg

Consejo Directivo

Presidente Adriana Rosenberg
Vicepresidente Amilcar Romeo
Secretario Horacio de las
Carreras
Tesorero Héctor Magariños
Vocal Juan José Cambre

Consejo de Administración

Gerencia Victoria Dotti
Proyectos especiales
Guillermo Goldschmidt
Administración
Mariangeles Garavano / Javier
Varela / Mirta Varela
Departamento de Programación
Aimé Iglesias Lukin / Camila
Jurado / Maia Persico
Departamento de Diseño
Karina Kevorkian / Jorge Lewis
Departamento de Montaje
Sergio Avello / Gisela Korth /
Pablo Zaefferer
Departamento de Educación
Paulina Guarnieri / Margarita
Rocha
Departamento de Prensa y Web
Andrés Herrera / Laura Jaul
Asistentes
Yésica Louzao / Juan Carlos
Ocampo / Anabella Reggiani
Recepción
Manuel Hirt / Florencia
Maisonnave

Art in the Auditorium II

Inauguración

Sábado 23 de enero de 2010, 18 horas

Artistas e instituciones

Patrizio Di Massimo

Presentado por Alessandro Rabottini de
GAMeC, Bergamo

Inci Eviner

Presentado por Inci Eviner y Kutlug
Altman de The Institute for the
Readjustment of Clocks, albergado por
Istanbul Modern

Lars Laumann

Presentado por Caroline Ungelstad de
Henie Onstad Kunstsenter

Ursula Mayer

Presentado por Candy Stobbs y Andrea
Tarsia de Whitechapel Gallery

Charly Nijensohn

Presentado por Rodrigo Alonso de
FUNDACION PROA

Nova Paul

Presentado por Nova Paul y Heather
Galbraith de City Gallery

Aïda Ruilova

Presentado por Alicia Riston de Ballroom
Marfa

Con el auspicio de
Tenaris / Ternium

Coordinación general

Rodrigo Alonso

Organización

Camila Jurado y Departamento de
Programación

Diseño y montaje

FUNDACION PROA

Traducción

Teresa Arijón

Visitas guiadas

educacion@proa.org
[+54 11] 4104-1041

Prensa

prensa@proa.org
[+54 11] 4104-1044

Presentación

● Art_Auditorium_II.doc

En esta nueva edición de **Art in the Auditorium** (sucedánea de la presentada en estas salas en marzo de 2009), **FUNDACION PROA** vuelve a colaborar con instituciones internacionales en la conformación de un panorama de la video creación contemporánea. Los espacios participantes en esta oportunidad son: Whitechapel Gallery (Londres), The Institute for the Readjustment of Clocks albergado por el Istanbul Modern (Estambul), Ballroom Marfa (Texas), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (Bérgamo), City Gallery (Wellington), Henie Onstad Kunstsenter (Oslo) y **FUNDACION PROA** (Buenos Aires).

La propuesta explora diferentes formatos de presentación del videoarte, uno de los medios artísticos más prolíficos y presentes en las grandes exposiciones internacionales. Por su naturaleza

inmaterial, y por la variedad de los dispositivos que permiten exhibirlo (proyectores, televisores, computadoras, pantallas), el video se adecua a múltiples espacios y situaciones, modificando las formas tradicionales de relacionarse con las obras artísticas. Su capacidad para trascender los ámbitos expositivos, se refuerza al extender la muestra más allá de los límites de las salas 1 y 2 (que albergan el cuerpo principal de **Art in the Auditorium II**).

Las piezas dan cuenta de la amplia variedad formal y conceptual de la que es capaz el medio electrónico. Algunas de ellas investigan las posibilidades narrativas del audiovisual de autor, otras trabajan a partir de imágenes de una fuerte carga simbólica, otras se basan en investigaciones históricas o culturales que se aproximan al documental, pero desde una perspectiva singular. En otros casos, existen exploraciones visuales, que mediante técnicas de animación o manipulación digital resaltan los valores estéticos de las imágenes. Así, el relato testimonial (**Di Massimo, Laumann**) coexiste con la reflexión filosófica

(**Mayer, Ruilova**), o el oscuro paraje en el que se manifiesta una metáfora ecologista (**Nijensohn**) entra en contrapunto con la exaltación cromática y plástica (**Paul, Eviner**).

Los artistas incluidos en la exhibición son: **Patrizio Di Massimo** (Jesi, Italia, 1983), **Inci Eviner** (Polatli, Turquía, 1956), **Lars Laumann** (Bronnoysund, Noruega, 1975), **Ursula Mayer** (Upper, Austria, 1970), **Charly Nijensohn** (Buenos Aires, Argentina, 1966), **Nova Paul** (Aotearoa, Nueva Zelanda, 1973) y **Aída Ruilova** (Wheeling, West Virginia, Estados Unidos, 1974).

Rodrigo Alonso

Visitas guiadas

El Departamento Educativo de **FUNDACION PROA** realizará actividades educativas grupales, en castellano y en inglés. Además, se ofrecen visitas para grupos de estudio, corporativos e instituciones. Para más información: educacion@proa.org / [+54-11] 4104 1041



Patrizio Di Massimo, **Oae**, 2009
Cortesía del artista

Artistas y obras

Patrizio Di Massimo

Oae, 2009. 13'17"

Presentado por **Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, GAMEC**, Bergamo, Italia
www.gamec.it

● Patrizio_Di_Massimo.doc



Patrizio Di Massimo, **Oae**, 2009
Cortesía del artista

Oae narra un viaje real y metafórico hacia el pasado colonialista de Italia en Libia y hacia lo que persiste, todavía hoy, de aquellos años oscuros de dominio italiano.

El video, de 13 minutos de duración fue filmado en las calles de la Trípoli actual en el transcurso de un viaje realizado en 2008. **Patrizio Di Massimo** combina magistralmente el material de archivo y los elementos de ficción cinematográfica —inspirados en la presencia del régimen fascista en Libia desde 1911 hasta 1940— en una constante superposición del pasado y el presente, la experiencia individual y la negación colectiva. A la manera de un diario de viaje, **Oae** propone una narrativa plagada de elipsis y ambigüedades, como si el verdadero protagonista no fuese el recuerdo del pasado colonialista sino más bien su negación por ambos bandos. En una trama que conjuga recortes de la vida cotidiana con fragmentos de la película *El león del desierto* (estrenada en 1931 y censurada en Italia por el régimen de Andreotti bajo la acusación de ser “perjudicial para el honor de las fuerzas armadas italianas”), **Oae** pone en escena una ausencia y un tabú, algo que el propio artista define como “una parte de Italia fuera de Italia. La persistencia

de una identidad difícil de resistir, y a la que existir le resulta difícil.” Mientras la cámara barre las calles de Trípoli en busca de restos de esculturas de propaganda italiana o de viejos edificios que representan el Racionalismo Fascista —hoy parcialmente pintados de verde—, una mezcla de idiomas extranjeros mediados por el inglés aporta el audio para las imágenes, a la manera de una orquestación sinfónica de la disparidad cultural permanente y el malentendido mutuo permanente.

El título de la obra proviene de un antiguo nombre fenicio: Oae. En su existencia fantasmal y reprimida, la historia del colonialismo italiano en Libia es evocada —y convocada— por las ruinas de *Leptis Magna* y el teatro de *Sabratha*; por el anillo de oro, símbolo de la resistencia Libia, que aparece al comienzo; y por el viaje en automóvil por la autopista marítima con que concluye el video.

Di Massimo describe así los motivos que lo llevaron a filmar **Oae**: “Con un inmenso respeto por todas las víctimas de la colonización, tanto libias (*mujaheddin* y civiles) como italianas (soldados), traté de crear una realidad autónoma que no utilizara la historia de manera oportunista —cosa que los políticos italianos tienden a hacer cuando hablan de la culpa de nuestros compatriotas en Libia— ni tampoco en un sentido revisionista. Debido a esto, mi presencia en Libia no es el tema central del video. Los temas centrales son la falta de entendimiento, la mezcla de idiomas, las imágenes crudas y poéticas que son al mismo tiempo estereotipadas y verticales.”

Alessandro Rabottini

Patrizio Di Massimo nació en Jesi (Italia) en 1983. Vive y trabaja en Amsterdam y Londres. Su obra fue expuesta en importantes galerías y museos de todo el mundo. Entre sus muestras más recientes se destacan: *Degree Show*, Slade School of Art (Inglaterra) en 2009; *Playlist*, Neon Campobase (Italia) en 2009; *Eppur si muove*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Italia) en 2009, e *Italian Wave*, Artissima (Italia) en 2008.

Inci Eviner

New Citizen, 2009. Loop de 3'
Presentado por **The Institute for the Readjustment of Clocks**, albergado por **The Istanbul Modern**, Estambul, Turquía
www.saatleriayarlamaenstitusu.com

● Inci_Eviner.doc



Inci Eviner, **New Citizen**, 2009
Cortesía del artista

A través de las postales que conseguí en París y en Estambul, he intentado ofrecer a las jóvenes atrapadas en los dibujos una oportunidad de existir y de contar su historia.

La presentación de **New Citizen** (Nueva Ciudadana) en Europa, con sus nuevas asociaciones históricas, ha posibilitado una forma de expresión que trasciende los límites de la tradición de representación europea. A fin de trascenderla, tomé prestadas imágenes estratégicas de los empapelados y mosaicos turcos, que se transformaron en herramientas de deconstrucción operando desde los diseños mismos. Las imágenes coloniales —monos que corren alegremente por todas partes, mujeres chinas absortas en la ceremonia del té—, muchas veces excluidas de la historia del arte, encontraron su lugar multiplicándose infinitamente sobre las superficies de los empapelados y mosaicos, y su atmósfera ya forma parte de la memoria colectiva. Esta transformación ornamental del “Otro” es resultado de una reconciliación decorativa. Sin que nos demos cuenta, las figuras de los empapelados y mosaicos afectan nuestra mirada y la transforman. A diferencia de la mirada intencional, no miramos los empapelados de las paredes: nos rodean como objetos de mirada involuntaria... Además de cobijar pinturas al óleo y reflejar el gusto elitista del

propietario de la casa, los empapelados conforman un reino de imágenes siniestras que se van acumulando en el inconciente, más allá de la atmósfera mística.

Interviene la postal hallada en un museo de París para revelar el deseo soterrado en las imágenes de la mujer china y el niño. La mujer china se sorprende ante la súbita aparición del falo y el niño se vuelve narcisista contra la islamofobia europea: se tapa y se acaricia. El conocimiento colonial, orientalista o producto de algún otro discurso ideológico no solamente crea al “Otro” sino que lo transforma en imagen. Para salvar esa “diferencia” —que no puede ser rehabilitada ni domesticada desde esos discursos— he conferido gestualidad a las imágenes.

El diseño Çintemani, a menudo empleado como imagen turística de Turquía, fue sacado de contexto y puesto a circular como una representación cultural. La violencia inherente a este diseño —que no es sino un reflejo populista del consumo y la destrucción culturales— ofrece una posibilidad de resistencia a través de las vertiginosas y furibundas acciones de las jóvenes. Para crear un espacio de existencia para la Nueva Ciudadana, tuve que liberarla de las definiciones que le habían sido impuestas y del mundo de significados limitados y limitantes de todas las miradas ideológicas. Para poder reflexionar sobre las diferencias culturales reprimidas y/o excluidas de las fronteras políticas de Europa —y ocultas en los inocentes dibujos del ornamento—, les otorgué el derecho a moverse. La tecnología del video me ha permitido liberar a esas imágenes, hasta entonces congeladas a perpetuidad.

Inci Eviner y Kutlug Altman

Inci Eviner nació en Polatli (Turquía) en 1956. Vive y trabaja en Estambul. Estudió en la Academia Estatal de Bellas Artes de Estambul. Fue invitada como artista residente por prestigiosas instituciones como Rockefeller Foundation Bellagio Center (2000); International Studio & Curatorial Program New York (2004), Programa Grupo LEUBE de artistas en

residencia en Salzburgo (2005) y la Cité Internationale des Arts en París (2008). Expuso su trabajo individualmente en varias oportunidades en la Galerías Nev (Turquía); Galería Monique Goldstrom (EEUU); Galería Mizuma (Japón); en el Deutsche Guggenheim (Alemania); y las Bienales de Shanghai, Estambul y Venecia.

Lars Laumann

Berlinmuren, 2008. 23'56"

Presentado por **Henie Onstad Kunstcenter**, Hovikodden, Noruega
www.hok.no

● [Lars_Laumann.doc](#)



Lars Laumann, *Berlinmuren*, 2008
Cortesía de Maureen Paley, Londres

A menos que usted le haya dado la espalda al mundo, probablemente estará rodeado por una industria cultural global donde el arte es un producto como cualquier otro e Internet es omnipresente. Ante esta realidad tenemos dos opciones: suspirar con hartazgo o enamorarnos de las posibilidades del libre intercambio de información. El videasta noruego **Lars Laumann** se ha enamorado.

Varios de sus trabajos en video se inspiran en Internet. En las salas de chateo, el culto a los ídolos y ciertas oscuras páginas Web, sitios donde la información no se censura y suele ser apasionante. Casi hasta el punto de la obsesión. Una de las primeras películas de Laumann, *Morrissey Fortelling the Death of Diana* (Morrissey predice la muerte de Diana), 2006 se ocupa de las teorías conspirativas que circulan en Internet. Más específicamente, gira en torno a una pregunta imposible de responder: cómo el cantante Morrissey, de la banda The Smiths, pudo prever la muerte de la princesa Diana en el álbum *The Queen is Dead* once años antes de que

ocurriera. ¿Cómo fue posible? *Morrissey Fortelling the Death of Diana* es un montaje de video compuesto por material filmico de películas ya rodadas. Una voz en off —cuya presencia es continua— analiza meticulosamente las relaciones entre la canción de Morrissey, el video y el material de apoyo, por un lado, y la muerte de Diana por el otro. El resultado es intenso, absurdo y claustrofóbico. El último video de **Laumann** —*Shut up Child! This ain't Bingo* (¡Cállate, nena! Esto no es bingo), 2009— también enfoca una historia oscura, aunque en este caso la realidad parece estar, en cierto modo, al alcance de la mano. **Laumann** nos presenta a su colega, la artista noruega Kjersti Andvig, quien ha mantenido una relación con un condenado a muerte: Carlton A. Turner, ejecutado en Texas el 10 de julio de 2008. Por medio de una serie de entrevistas llegamos a conocer la relación amorosa, la desesperación y —en última instancia— las fantasías religiosas y sobrenaturales a las que recurrió Andvig en esa situación límite, durante los días inmediatamente anteriores a la ejecución. Pero también penetramos en el aspecto bizarro y autodestructivo del vínculo de Andvig con Turner, lo que vuelve mucho más absorbente el material utilizado por **Laumann**. *Shut up Child!* no es un manifiesto político sobre la pena de muerte ni tampoco el retrato de una pura y simple historia de amor; es, ante todo, una mirada sobre la obsesión y las convicciones —o la manía— que suelen acompañarla, en este caso reforzadas por la creencia cada vez más profunda de Andvig en el renacimiento de Turner. “Cuando salí de la cárcel tuve la poderosa sensación de que realmente, *realmente*, necesitaba que Carlton me amara”, dice Andvig en un determinado momento del video. “Pero no sé si fue porque yo necesitaba amor o porque él necesitaba alguien a quien amar”.

La obra elegida por Henie Onstad para la segunda serie de Art in the Auditorium, **Berlinmuren** (El Muro de Berlín), 2008, fue merecidamente aclamada en la Bial de Berlín del año pasado. Del voluminoso archivo de historias bizarras y marginales del mundo cultural reunido por **Laumann**, esta es probablemente la más bizarra. **Berlinmuren** narra la relación entre

la sueca Eija-Riitta Berliner-Mauer y el Muro de Berlín. En otras palabras, no es una historia de amor común y corriente. **Laumann** se enteró del caso en la página Web de Berliner-Mauer, donde ella misma describe cómo se sintió atraída por el Muro debido a su particular percepción de la sexualidad de los objetos, cómo se casó con “él” en 1979, y cómo —comprensiblemente— experimentó “su” caída en 1989 como un acontecimiento traumático. “Llevamos juntos muchos años, espiritual aunque no físicamente. Hemos tenido nuestros altibajos, como cualquier matrimonio. Incluso pudimos superar el terrible desastre del 9 de noviembre de 1989, cuando mi esposo tuvo que padecer el frenético ataque de la multitud. Quizás el nuestro no sea un matrimonio convencional, pero a ninguno de los dos nos importan las convenciones. Nuestra historia es la de dos seres que se aman, cuyas almas estarán juntas por toda la eternidad,” dice. En la película de **Laumann**, Berliner-Mauer también describe su atracción emocional y sexual hacia los objetos. A su entender, los objetos tienen sentimientos e inteligencia y pueden comunicarse casi de la misma manera que las personas y los animales. Durante buena parte del video, **Laumann** deja que Berliner-Mauer se explaye acerca de su historia y su orientación en términos francos y serios. De esta manera nos expone a una de las historias más marginales del submundo de Internet, de la que la cultura hegemónica se apropia por un instante.

Ya se trate de un cantante que predice la muerte de la princesa Diana, de la relación entre una artista y un condenado a muerte, o de una mujer sueca casada con el Muro de Berlín, es indudable que **Laumann** tiene buen ojo para las historias bizarras y talento para contarlas. Desvela lo excéntrico, aquello que podría parecer inaceptable, y al mismo tiempo propicia que los espectadores se dejen llevar por su fascinación *nerd* hacia esos fenómenos. Sus videos más recientes son documentales “de investigación”, en parte porque apelan al recurso de presentar a los personajes como entrevistados. De este modo, **Laumann** pone a prueba los límites entre lo privado (las historias de Berliner-Mauer y Andvig son inusualmente personales) y la investigación documental. Al mismo

tiempo, sabe mantener a distancia la mirada de su cámara: el resultado nunca es complaciente.

En *Shut up Child!* Andvig alude al concepto de “suspensión de la incredulidad”. El mundo de ficción presupone que creamos en premisas que de ningún modo aceptaríamos en la realidad. En el *fantasy* y la ciencia ficción ocurren cosas que no creeríamos si aparecieran publicadas en los diarios o nos fueran presentadas como hechos comunes y corrientes. Para poder disfrutar de esos géneros, el público debe aceptar la “suspensión de la incredulidad”. Más o menos concientemente, ignoramos todo aquello que no resulta creíble y, mientras dura la película, aceptamos las premisas de la historia como verdaderas. Siempre y cuando insistan en su veracidad y no transgredan demasiado los límites. Como videasta y narrador de historias comprometido con su arte, **Laumann** se sumerge en las pasiones humanas más oscuras y regresa a la superficie con historias peculiares acerca de un aspecto del mundo: aquí y ahora. El hecho de que nosotros creamos lo que cuentan las películas de **Laumann** ratifica su método de comunicación y su verosimilitud inherente.

Caroline Ungelstad

Lars Laumann nació en Bronnoysund (Noruega) en 1975. Vive y trabaja en su país de origen. Estudió en la Academia Estatal Noruega en Oslo y en la Escuela de Cine y Arte del Norte de Noruega en Kabelvåg. Expuso en forma individual en la galería Maureen Paley (Inglaterra) en 2008 y 2009. Proyectó sus videos en White Columns Gallery (EEUU), Galería Galuzin (Noruega) y Le Commissariat (Francia), entre otras. Sus trabajos se presentaron en muestras grupales como *As Long As It Lasts* en la galería Marian Goodman (EEUU) en 2009; *Back to the Future* en COMA (Alemania) en 2009; *Jours lounges et nuit lumineuses* en Bergen Kunsthall (Noruega); y en la Bial de Berlín (Alemania) en 2008.

Ursula Mayer

Interiors, 2006. 3'10"

Presentada por **Whitechapel Gallery**, Londres, Inglaterra
www.whitechapel.org

Ursula_Mayer.doc



Ursula Mayer, *Interiors*, 2006
Cortesía del artista & MONITOR Gallery

La artista austriaca **Ursula Mayer** crea coreografías con protagonistas femeninas, contra un fondo de arquitectura icónica y claves tomadas de la historia cultural. Entre la monocromía y el color, el movimiento erótico y la pose estatuaría, las películas de **Mayer** proponen una sutil conjugación de espacio y tiempo.

Interiors (Interiores) está ambientada en la casa del arquitecto y *émigré* húngaro Erno Goldfinger y su esposa, heredera y artista, Ursula Blackwell. Su famoso departamento modernista en Hampstead, Londres —que alberga esculturas de Barbara Hepworth y Max Ernst—, es escenificado por dos mujeres que, como camaleones, toman el aspecto de distintas obras de la vanguardia cinematográfica y artística del siglo xx. Las protagonistas jamás se encuentran en su fluir continuo, bajan y suben constantemente por una escalera de caracol y ocupan las habitaciones de la casa a través del movimiento y el tacto. El punto central donde todo converge es una escultura giratoria de Barbara Hepworth, obra que deviene en faro que orienta la comunicación muda entre dos generaciones.

Candy Stobbs y Andrea Tarsia

Ursula Mayer nació en Upper (Austria) en 1979. Vive y trabaja en Londres. Obtuvo una licenciatura en la Academy of Fine Arts de Viena en 1996 y luego continuó sus estudios en el Royal College

of Art de Londres. Sus exhibiciones más recientes son *Nought to Sixty*, Institute of Contemporary Arts (Inglaterra) en 2008 y *The Crystals of Time*, Lentos Museum of Modern Art (Austria) en 2007. Formó parte de varias exhibiciones grupales en reconocidas instituciones internacionales: RCM Art Museum (China), Museum of Modern Art de Viena (Austria) y Ursula Blicke Foundation (Alemania), entre otras. En el 2009 recibió el Federal Ministry Award for Fine Arts en Viena.

Charly Nijensohn

Dead Forest (Storm), 2009. 4'48"

Presentado por FUNDACIÓN PROA, Buenos Aires, Argentina
www.proa.org

● Charly_Nijensohn.doc



Charly Nijensohn, *Dead Forest (Storm)*, 2009
Argentina/Brasil, 2009
Cortesía del Artista.

Los videos de **Charly Nijensohn** interpelan al espectador con una intensidad provocadora. Aun cuando no se basan en una narrativa evidente ni plantean un sentido unívoco, la fuerza de sus imágenes y de su tratamiento sonoro genera un impacto hipnótico al que es imposible ser indiferente.

El punto de partida suele ser siempre el mismo: un acto performático, duracional, que ubica a un individuo en un ambiente natural majestuoso pero amenazante. La relación entre la figura humana y el espacio circundante establece un conflicto que es al mismo tiempo real y existencial. El entorno se presenta inhóspito, por momentos engañosamente estable y por momentos letal, pero el personaje persiste en su empresa de sobrellevar la adversidad. Nunca sabemos por qué o para qué lo hace, pero intuimos la fuerza de una necesidad que nos lleva a identificarnos con el protagonista, a sentir y resistir con él.

Mediante un trabajo de síntesis expresiva notable, **Nijensohn** erige una poderosa construcción audiovisual que plantea la incesante tensión entre naturaleza y humanidad. Su horizonte semántico encuentra resonancias en el concepto de lo sublime, esa compleja y contradictoria mixtura de admiración y terror que sacude y paraliza el alma. Sin embargo, y como podría esperarse, no se trata aquí de las versiones postmodernas de Lyotard o Jameson, que traducen más bien la experiencia aniquiladora de la vida urbana contemporánea, sino de una formulación cercana a la original romántica, fundamento de la estética kantiana. Kant recurre con frecuencia a ejemplos de la potencia destructora de la naturaleza para caracterizar el concepto, derivando de ella el tipo de intensidad emocional que se manifiesta en la experiencia de lo sublime.

Aunque los datos contextuales son escasos, la obra recurre al conocimiento del espectador y a la capacidad simbólica del lugar donde se emplaza. La cuenca del río Amazonas es uno de los recursos naturales indispensables de la humanidad, pero también uno de los más inestables y amenazados. La transformación de su ecosistema y su deforestación indiscriminada son razones reconocidas del cambio climático que afecta a la Tierra en su conjunto. La intervención en este sitio específico funciona, de esta forma, como un hecho de alcance extendido: el conflicto local propaga sus ecos en el imaginario global de un mundo que se sabe desequilibrado.

Por otra parte, la pieza se proyecta a diferentes niveles metafóricos. La omnipresencia del agua, que ataca y al mismo tiempo sustenta al protagonista de la acción, forma un universo líquido y fluido, en el que podemos captar otra representación de la vida contemporánea. Pero la que se destaca con mayor intensidad es, sin lugar a dudas, la metáfora de la resistencia, una imagen recurrente en las obras de **Charly Nijensohn**, que en el contexto argentino posee unas connotaciones políticas elocuentes, y que en alguna medida traduce la propia experiencia del artista en un medio hostil a la producción no comercial del que finalmente tuviera que emigrar.

Sólo desde esta perspectiva es posible comprender el trabajo de **Nijensohn**

en toda su magnitud. Porque su poética es la manifestación sensible de una ética existencial que se alimenta de un tránsito vital por el mundo. Aunque los personajes de sus videos siempre están solos, la sociedad es un horizonte y la persistencia el principio de una esperanza que se expande a través de las vibraciones que la obra suscita en el corazón de cada espectador.

Rodrigo Alonso

Charly Nijensohn nació en Buenos Aires en 1966. Vive y trabaja en Berlín. Presentó su obra en la Bienal de Venecia 2003 (Italia), Valencia 2001 (España), ARCO 2001 (España), Bienal del Mercosur 2000 (Brasil), Museo Reina Sofía (España), Media City Festival (Canadá), Armory Show New York (EEUU), Bienal de Buenos Aires 2000 (Argentina) e Interferences (Francia). Fue premiado por diversas instituciones culturales: ArteBA, Konex, Fundación Antorchas, Asociación de Críticos y el festival francés Interferences.

Nova Paul

Pink and White Terraces, 2006. 8'33"

Presentada por **City Gallery**, Wellington, Nueva Zelanda
www.citygallery.org.nz

● Nova_Paul.doc



Nova Paul, *Pink and White Terraces*, 2006
Cortesía del artista.

Somos quienes somos

Pink and White Terraces (Las Terrazas Rosa y Blanca), película en 16mm de **Nova Paul**, reflexiona sobre la delicada construcción del ámbito doméstico y el espacio público en los paisajes urbanos de Tamaki Makaurau y Manukau, en Aotearoa, Nueva Zelanda.

Mediante la técnica óptica de “separación de tres colores”, vuelve visibles varios momentos de manera simultánea. En estratos rojos, verdes y azules, las auras codificadas en color registran el paso del tiempo tal como ocurre con los estratos geológicos. La política y la poética del lugar se despliegan a medida que los actores y el medioambiente entran en foco o se desdibujan y el tiempo cinematográfico se vuelve palpable.

Las ciudades son entidades vivas. La densidad de la vida comunitaria en el espacio urbano requiere actos creativos que, mediante procesos de individualización y configuración, convierten a nuestro medioambiente en un hogar que no sólo nos refleja a nosotros, sino también a nuestra familia y nuestra red de amigos. Como el agua, las personas encontramos la ruta que nos permite llevar una vida autodeterminada a través de los canales más complejos y oblicuos. La decoración que elegimos para nuestras casas, nuestra manera de trabajar o de hacer negocios y de pasar el tiempo libre son parte de este proceso. Dentro de una ciudad, los puntos de contacto con otros varían desde el más fugaz de los encuentros hasta las amistades de toda la vida. ¿Cómo se representa esa miríada de redes, cómo se las vuelve tangibles? ¿Qué nos revelan sobre el aspecto y los cambios de nuestras ciudades? ¿Cómo influye lo doméstico sobre lo cívico?

Pink and White Terraces está compuesta por una serie de tomas estáticas: **Paul** registra tres veces el mismo lugar o acción para dejar en claro que ningún lugar es estático, que las personas se mueven en el espacio, y que las cualidades de la luz y el clima se modifican constantemente. La película retrata momentos fugaces: desde unos árboles desnudos de follaje bajo la luz de la tarde invernal hasta un caluroso día de verano en el jardín de la casa con amigos, desde lavar los platos por las noches o vestirse para salir o ir de compras a un mercado atestado un domingo cualquiera, hasta ir a beber algo al bar de la esquina (en Aotearoa lo llaman “lechería”).

El título **Pink and White Terraces** hace referencia a un área de formación geotermal que se hallaba a orillas del Lago Rotomahana, cerca de Rotorua,

en la parte central de la Isla Norte de Aotearoa. Estas extrañas y fantásticas formaciones geotermales fueron una gran atracción turística en la década de 1880 —época en que la idea de “turismo” estaba intrínsecamente vinculada al ferviente estímulo a la inmigración europea por parte del nuevo gobierno colonial—. En la región de Rotorua y Taupo vivían los Te Arawa, una *iwi* (tribu) maorí que se había establecido allí desde tiempo inmemorial.

Las Terrazas se formaron por una inundación provocada por el agua de los géiseres, rica en sílice, que bajó en cascada por la ladera de una montaña. Así se acumularon depósitos de sílice blanco, formando grandes piletas de aguas termales a manera de terrazas escalonadas. Existen formaciones similares en las áreas geotermales del Parque Nacional Yellowstone (Estados Unidos) y en Pamukkale (Turquía). La Terraza Blanca (*Te Tarata*: la roca tatuada), la más extensa de las dos formaciones, abarcaba tres hectáreas y tenía más de treinta metros de altura. La Terraza Rosa (*Otukupuarangi*: fuente del cielo neblado) tenía un mejor balneario y se decía que sus aguas poseían propiedades curativas. El vecino Monte Tarawera entró en erupción el 10 de junio 1886, asolando la región. Varias poblaciones quedaron enterradas —entre ellas la de los Te Wairoa— y murieron más de 150 personas. Un cráter de más de 100m de profundidad ocupó el lugar de las terrazas. Con el correr del tiempo se formó un nuevo Lago Rotomahana —mucho más extenso que el anterior— y las terrazas desaparecieron para siempre bajo sus aguas.

Pink and White Terraces es parte fundamental de la memoria cultural de Aotearoa, sobre todo gracias a las fotografías, láminas y representaciones pictóricas de la época que han sobrevivido hasta nuestros días. Las terrazas representan esencialmente una gran pérdida: de vida, de poblaciones que fueron destruidas, y de una increíble y errática formación natural. También cabe señalar que, entre 1845 y 1872, el país se vio afectado por una serie de brutales conflictos armados entre las tropas coloniales y los maoríes —enfrentamientos que hoy conocemos como ‘las guerras de la tierra’—. Si bien el

territorio de Aotearoa abunda en volcanes activos y tiene un tumultuoso carácter geotermal, ha debido soportar numerosas batallas —que continúan hasta hoy— por la tierra, la soberanía y el idioma.

La manera en que esas aguas geotermales ricas en minerales crearon un hábitat de belleza espectacular —a causa de su ubicación geográfica, pero también a pesar de ella—, es una metáfora perfecta de la manera en que los seres humanos crean su propio lugar en ámbitos urbanos densamente poblados. En **Pink and White Terraces**, **Paul** se concentra en las escenas íntimas y la modesta arquitectura doméstica. Los espacios que parecen “públicos” son una mezcla de espacio privado o comercial (por ejemplo el área de almacenamiento de *containers* del Puerto de Auckland, el Wah Lees Emporium, el Good Morning Dairy) y zonas cívicas donde la gente tiene libertad de tránsito, intersecciones de calles, centros urbanos como la Plaza Aotea en el CBD (distrito financiero) de Tamaki Makaurau, Auckland. **Paul** prefiere evitar los hitos oficiales y aquellos lugares considerados ‘importantes’ o de alto estatus. Y siempre trata a sus objetos con delicadeza y afinada percepción, ya se trate de una pescadería o de una manifestación callejera.

La banda sonora de Rachel Shearer emplea sonidos del medioambiente grabados durante el rodaje. Mezclados con una paleta sonora derivada de la presencia del color en la pantalla, unen lo abstracto con lo figurativo. **Pink and White Terraces** rastrea los pequeños acontecimientos, aquellas cosas que hacemos sin reconocer su “importancia”, pero que revelan a las claras quiénes somos individual y colectivamente.

Nova Paul y Heather Galbraith

Nova Paul nació en Aotearoa (Nueva Zelanda) en 1973. En su trabajo cinematográfico, **Paul** utiliza el proceso óptico de separación de tres colores, una conocida técnica que empleó por primera vez en **Pink and White Terraces**, 2006. La película fue exhibida en el Telecom 2006 New Zealand International Film Festival y en numerosas galerías y muestras, entre las que se destacan:

Bandung Institute of Technology Architecture Gallery (Indonesia) en 2006; *Telecom Prospect 2007: New Art New Zealand*, City Gallery Wellington (Nueva Zelanda), The Physics Room, Christchurch, 2007; Lismore Regional Gallery (Australia), 2007, y Project Space, Melbourne (Australia), en 2008.

Realizó exhibiciones individuales en New Zealand Film Archive, 2001 y 2008; Gow Langsford Gallery (Nueva Zelanda) en 2007, y Ramp Gallery (Nueva Zelanda) en 2002. Entre sus exhibiciones grupales, cabe mencionar *Martini Shot: New Artists Show*, Artspace (Nueva Zelanda) en 2007, y *The Buzzing Confusion of Things*, St Paul Street Gallery (Nueva Zelanda) en 2008.

como *Sympathy for the Devil* en el Museum of Contemporary Art Chicago (EEUU) en 2008; *Uncertain States of America* en el Museo Astrup Fearnley de Oslo (Noruega) en 2005, y las bienales de Whitney (2004), Berlín (2006), y Venecia (2003).

Aïda Ruilova

Two-timers, 2008. 2'40"

Presentado por **Ballroom Marfa**, Texas, Estados Unidos

www.ballroommarfa.org

● [Aida_Ruilova.doc](#)



Aïda Ruilova, *Two-timers*, 2008
Cortesía del artista

Aïda Ruilova nació en Wheeling, West Virginia (Estados Unidos) en 1974. Vive y trabaja en Nueva York. Obtuvo una licenciatura en Bellas Artes de la Universidad de South Florida (EEUU) y un master de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York. Formó parte del programa de residencia para artistas del Hammer Museum (EEUU), donde también expuso su obra. Expuso individualmente en The Kitchen (EEUU); The Moore Space (EEUU) y el Center for Curatorial Studies at Bard College (EEUU); y, de forma itinerante, con la muestra *Aïda Ruilova: The Singles, 1999–Now*, coorganizada por el Aspen Art Museum y el Contemporary Art Museum St.Louis (EEUU). Su trabajo fue incluido en importantes exposiciones internacionales