

PRESS KIT
DEPARTAMENTO DE PRENSA

[+54 11] 4104 1044/43
anaclara@proa.org | prensa@proa.org
www.proa.org

Fundación Proa
Av. Pedro de Mendoza 1929, CABA
Buenos Aires, Argentina



Thomas Demand, Hay mirando historias, 2019

**El tartamudeo
de la historia**

**THOMAS
DEMAND**



PROA

Tenaris - Ternium - Tecpetrol



El tartamudeo de la historia

THOMAS DEMAND

INAUGURACIÓN
SÁBADO 22 DE AGOSTO A LAS 15 H, 2026

THOMAS DEMAND. El tartamudeo de la historia
22 DE AGOSTO 2026 - NOVIEMBRE 2026

-
Organiza

Foundation for the Exhibition of Photograph (FEP)
Fundación Proa

-
Curaduría

Douglas Fogle

-
Auspicia

Tenaris - Ternium - Tecpetrol

Cronograma

Jueves 20 de agosto - 14 h

Conferencia de prensa con Thomas Demand y el curador Douglas Fogle

Viernes 21 de agosto - 16 h

Jornada en auditorio con Thomas Demand, Douglas Fogle y Todd Brandow

Sábado 22 de agosto - 15 h

Inauguración "Thomas Demand. El tartamudeo de la historia"

IMÁGENES EN ALTA

Thomas Demand. *Control Room / Sala de control*, 2011
(Detalle)

PRESENTACIÓN

22 de agosto 2026 - noviembre 2026

Organiza: Foundation for the Exhibition of Photography (FEP) - Fundación Proa

Curaduría: Douglas Fogle

Auspicia: Tenaris - Ternium

Foundation for the Exhibition of Photography (FEP) y Fundación Proa presentan "Thomas Demand: El tartamudeo de la historia", la primera gran retrospectiva del artista alemán en la Argentina

Junto con la Foundation for the Exhibition of Photography (FEP), Proa presenta "Thomas Demand: El tartamudeo de la historia", la primera retrospectiva en la Argentina dedicada al reconocido artista alemán. Curada por Douglas Fogle, la exhibición reúne más de sesenta obras -fotografías de gran formato, videos y wallpapers- que recorren tres décadas de una práctica situada entre la escultura, la fotografía y el arte conceptual.

La llegada de Demand a Buenos Aires constituye uno de los acontecimientos más relevantes de la temporada cultural. Luego de su presentación en instituciones como el Jeu de Paume de París y el Museum of Fine Arts de Houston, la exposición desembarca en las salas de Proa con un recorrido que permite acercarse en profundidad a una obra tan única como oportuna.

El artista trabaja con un método muy personal: parte de fotografías publicadas en diarios, revistas, archivos e Internet sobre episodios emblemáticos de la historia para reconstruir esos espacios a escala real utilizando únicamente papel y cartón. La sala de control de Fukushima tras el tsunami de 2011, el refugio de Edward Snowden en Moscú, la oficina de la Stasi en Berlín Oriental, el dormitorio universitario de Bill Gates y el cuarto de hotel donde cenó Whitney Houston por última vez, entre otros, son parte de un inquietante repertorio. Sin mostrar nunca a las personas involucradas, estas arquitecturas vacías conservan las huellas de acontecimientos que permanecen grabados en la memoria colectiva. Una vez terminada la construcción de las maquetas, Demand las fotografía según las tomas originales y luego las destruye. La imagen final es el único vestigio de un proceso que al artista puede tomarle meses de trabajo artesanal.

"Hago esculturas de cartón, las fotografío y luego ya no las necesito. Reflejan algo que quizás hayas visto antes. Se basan en imágenes que conocemos de las noticias, del cine o de la historia. Lo que ves es una copia de una copia, algo familiar pero nunca del todo confiable", explicaba el artista durante su primera visita a Buenos Aires. "Todos conocemos el Despacho Oval o el escondite de Saddam Hussein aunque nunca hayamos estado allí. Compartimos esas imágenes globalmente. La memoria colectiva es como un maravilloso bloque de mármol del que puedo hacer mis esculturas".

En el contexto de un momento histórico atravesado por la circulación incesante de imágenes y el avance de la inteligencia artificial, la obra de Demand adquiere una dimensión clave para reflexionar sobre lo que vemos, cómo procesamos lo que vemos y la veracidad de esas imágenes que moldean nuestro imaginario. "Mi fotografía lleva meses. Esa lentitud le da profundidad y revisión. La pantalla siempre miente; hacer algo con las manos produce una experiencia distinta de la realidad", afirma Demand.



Vistas de la exhibición "El tartamudeo de la historia. Thomas Demand". Jeu de Paume, París. © Jeu de Paume / François Lauginie

Sobre la exhibición

Mediante núcleos temáticos que dan cuenta de los distintos intereses y periodos de su vasta producción, la selección de obras sitúa al visitante frente a escenas extrañas pero familiares a la vez en las que la precisión de la fotografía convive con la fragilidad del papel, poniendo en crisis la idea de documento y la aparente objetividad de la imagen. De manera ineludible, cada una de las imágenes realizadas por Demand induce al espectador a la duda: ¿Qué recordamos realmente de los acontecimientos históricos? ¿Cuánto de esa memoria es alimentada por la experiencia y cuánto de las imágenes que consumimos a través de los medios?

Historias inquietantes

El enfoque principal de esta exposición son las obras fotográficas a gran escala que forman el núcleo de la producción del artista. La selección incluye ejemplos de los primeros momentos de su carrera hasta la actualidad, abarcando una serie de momentos políticos y artísticos significativos en la historia visual: desde obras derivadas de imágenes en apariencia banales hasta episodios importantes pero visualmente inidentificables de la historia del arte y la política, como la sala de control de la central nuclear de Fukushima antes de la fusión parcial de su reactor (*Control Room*, 2011) o la escalera de acceso a un avión (*Gangway*, 2001). Ya sea reconstruyendo una imagen de un estudio de televisión de Alemania Oriental (*Studio*, 1997), una tienda de fotocopias de aspecto genérico (*Copyshop*, 1999) o la sala con baldosas acústicas de un estudio de grabación (*Labor*, 2000), Demand a menudo pone en primer plano el acto de grabación, reproducción y difusión de imágenes y contenido en su trabajo.

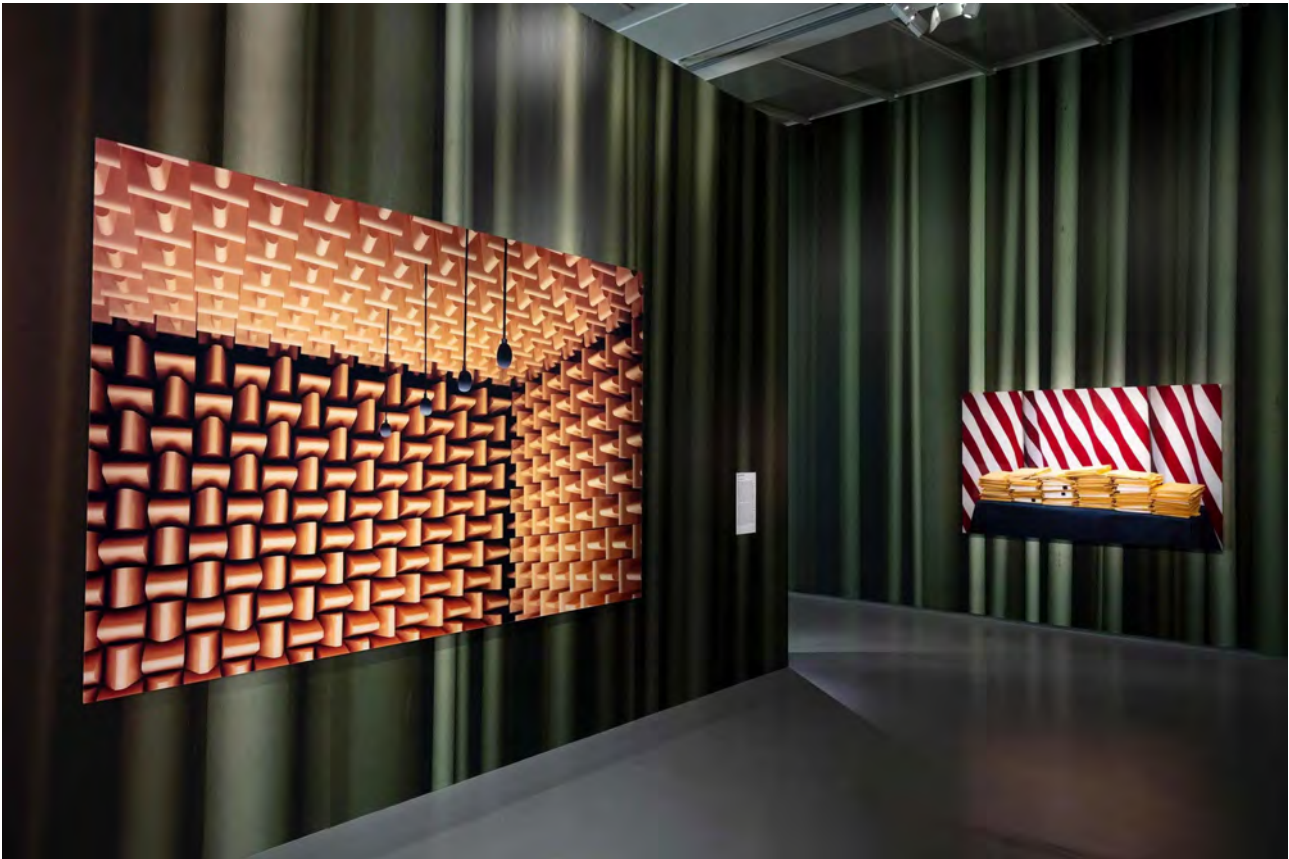
Los misterios de la vida cotidiana

La exposición también presenta la serie en curso de Demand, los *Dailies* (Diarios), que ha sido una revelación por su material de origen, medio y escala. De tamaño doméstico e impresas con un proceso *dye transfer*, se enmarcan en la línea de las obras fotográficas tradicionales, aunque pasan por el mismo proceso creativo de transformación de imagen a escultura de papel y a imagen. La otra diferencia significativa dentro de la producción de Demand son sus imágenes de origen. Se basan en fotografías del mundo que lo rodea tomadas con su iPhone y van desde imágenes de broches de la ropa adheridas a un tendedero al aire libre contra un cielo azul, un envase de yogur helado vacío tirado en un estante, una pastilla de jabón balanceándose en el borde de un lavabo y tazas de café suspendidas en los agujeros de una cerca de alambre. Los *Dailies* encapsulan la visión personal de Demand sobre la historia, que está constituida tanto por las imágenes menores y aleatorias que encontramos en la vida cotidiana como por los acontecimientos mundiales. Su delicadeza e intimidad se contraponen creativamente a la escala monumental y a los

temas de mayor hondura. En la producción de Demand, los *Dailies* constituyen una especie de autobiografía silenciosa de su cotidianidad visual.

El impulso arquitectónico

Demand estudió con el escultor Fritz Schwegler en la Kunstakademie de Düsseldorf, quien lo animó a investigar las posibilidades de las maquetas arquitectónicas. En sus exploraciones del mundo visual, Demand comenzó a emplear wallpaper para dar a su práctica fotográfica y escultórica una dimensión espacial y arquitectónica. Una muestra reciente en la Matthew Marks Gallery en Nueva York empleó una serie de wallpapers que se instalaron de piso a techo con una de las imágenes recreadas por Demand de los casilleros de una escuela, sobre los que colgó un grupo de fotografías de la serie *Dailies*. Esta exposición incluye una serie de sus proyectos anteriores que se despliegan como intervenciones arquitectónicas sobre las que cuelga sus obras fotográficas. Además, su serie *Model Studies* (Estudios de modelos, 2011), fotografías directas de elementos abstraídos de maquetas de conocidos arquitectos y diseñadores, añade una capa de lectura adicional a la presentación que hace “El tartamudeo de la historia” tanto del contenido como de la forma de su práctica y su mirada subyacente del entorno construido.



Vistas de la exhibición “El tartamudeo de la historia. Thomas Demand”. Jeu de Paume, París. © Jeu de Paume / François Lauginie

Imágenes en movimiento

Las animaciones cinematográficas han sido una parte importante de la práctica de Demand desde su recreación del túnel en el que murió la princesa Diana en la obra *Tunnel* (1999). Hace poco, creó una obra de animación stop motion con su película *Pacific Sun* (2012), en la que el artista recreó minuciosamente un video de YouTube del interior de un crucero atravesando una turbulencia extrema. Volviendo a la grabación de momentos espectaculares de la vida cotidiana que ahora circulan sin cesar en Internet, esta obra reúne todos los temas que interesan a Demand y será una pieza central de la exhibición en Proa. Al reunir más de 60 obras de estas cuatro áreas principales de su producción, “Thomas Demand: El tartamudeo de la historia” ofrece una visión general de la forma de ver el mundo del artista y una lección sobre cómo abordar la avalancha de eventos históricos que consumimos a través del mundo de las imágenes.

Proa y el compromiso con la fotografía

Esta colaboración con la FEP adquiere una relevancia particular para Proa ya que consolida una línea de trabajo sostenida en torno a la fotografía y a la presentación en Buenos Aires de exhibiciones internacionales de gran escala. A lo largo de su trayectoria, Proa ha desarrollado proyectos dedicados a figuras centrales de la fotografía y la imagen contemporánea, articulando alianzas con instituciones, colecciones, artistas y curadores de distintos países.

A lo largo de tres décadas, la institución ha dedicado muestras a artistas fundamentales como Sebastião Salgado, Edward Burtynsky, Grete Stern, Horacio Coppola y Facundo de Zuviría, además de proyectos de investigación como “Fotografía Argentina 1850–2010: Contradicción y Continuidad”, organizada junto a The J. Paul Getty Museum, y la presentación del prestigioso Premio Pictet. También presentó al público argentino la obra de referentes de la Escuela de Düsseldorf como Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth.

“Thomas Demand: El tartamudeo de la historia” está curada por Douglas Fogle, organizada por Foundation for the Exhibition of Photography (FEP), Minneapolis, París, Lausana y UCCA, Beijing y Fundación Proa.

La exhibición cuenta con el apoyo permanente de nuestro sponsor, Tenaris- Ternium-Tecpetrol.

El proyecto cuenta con el generoso apoyo de Kvadrat.

ENTREVISTA | ADRIANA ROSENBERG

Por el Departamento de Prensa de Proa.

¿Cómo surge el vínculo con la FEP (Foundation for the Exhibition of Photography) y qué otros proyectos han realizado o realizarán en colaboración?

Es la primera vez que trabajamos con la FEP y nos parece una fundación de enorme interés. Al revisar su catálogo de exposiciones, pudimos apreciar un recorrido muy significativo por el arte contemporáneo, a través de algunos de los artistas más notables del siglo XX y de la actualidad. Es un placer para nosotros entrar en contacto con la institución y establecer este vínculo que, creo, abre nuevas posibilidades de exposiciones, intercambios y colaboraciones con destacados artistas internacionales. Esperamos también que, con la llegada de su fundador, Todd Brandow, tenga la oportunidad de conocer más de cerca la producción de los fotógrafos argentinos y el enorme potencial que existe en nuestro país, y que este vínculo pueda contribuir a la difusión internacional de algunos de ellos.



Thomas Demand. *Hanami* / Mirar las flores, 2014



Thomas Demand.
Gangway/ Escalera 2001

¿Qué nueva discusión introduce esta exhibición en el recorrido que Proa viene construyendo en torno a la fotografía, desde las muestras de Grete Stern y Horacio Coppola, pasando por los fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf, hasta la actualidad?

A lo largo de tres décadas hemos puesto en valor a fotógrafos emblemáticos como Christiano Junior, y entre nuestras primeras exposiciones presentamos la obra de Benito Panunzi, autor de uno de los primeros relevamientos fotográficos sistemáticos de la ciudad de Buenos Aires. También colaboramos en el rescate de archivos, en proyectos realizados en su momento con Fundación Antorchas. Hemos incorporado la presencia de artistas y fotógrafos contemporáneos en muchas exposiciones colectivas y también de manera individual, entre ellas la de Sebastião Salgado, una de las más importantes dedicadas a la fotografía. “Espacios Urbanos” exhibió artistas que son antecedentes generacionales de Thomas Demand. La muestra de la Escuela de Düsseldorf tuvo una enorme trascendencia, no solo por su incidencia en la producción fotográfica internacional sino también por sus aportes a la teoría contemporánea sobre la imagen. Hoy, con Demand, continuamos este recorrido ampliando y aportando nuevas miradas.

En Demand, la fotografía que vemos es el resultado de una escultura que ya no existe: la obra se construye para ser fotografiada y después se destruye. ¿Qué plantea esta operación sobre la idea de la obra de arte como un objeto único, material y permanente?

En realidad, la fotografía no es necesariamente una obra única: por lo general existen pruebas, varias tomas de una misma escena, y una edición. Es decir, la fotografía no responde a la categoría de unicidad o de objeto único. Y, en muchos casos, tampoco la escultura: casi siempre existe un boceto y pueden realizarse distintas ediciones. En ese sentido, me parece que en el tratamiento artístico de Demand el concepto de obra única, de objeto único y permanente, está cuestionado por las propias disciplinas con las que trabaja, tanto la escultura como la fotografía. Demand complejiza el proceso porque construye una escultura destinada a desaparecer, cuya existencia conocemos a través de la fotografía. Pero no se trata de que una disciplina sustituya a la otra, sino de que ambas forman parte de la obra. La escultura es única pero transitoria; la fotografía permanece. Esa tensión hace que la idea de obra de arte única quede cuestionada, y pase a ser una de los temas centrales de su procedimiento.

Si pensamos en los cambios y transformaciones de la imagen fotográfica desde las primeras exposiciones de Proa hasta esta retrospectiva, ¿qué reflexión merece el momento actual de la imagen y como la obra de Demand pone en cuestión lo que hemos visto, mirado y asimilado en nuestro imaginario durante todos estos años?

No creo que la obra de Demand cuestione la historia de la fotografía. Desde sus orígenes, la fotografía estuvo estrechamente vinculada a su condición de documento y, a lo largo de su historia fue adquiriendo cada vez mayor relevancia la mirada y la creación del autor. Lo que me parece singular y destacado en Demand es justamente la manera en que articula estas dos dimensiones. Trabaja a partir de fotografías documentales, muchas veces provenientes de la prensa, que registran acontecimientos reales, pero no las reproduce: las toma como punto de partida para reconstruir esas escenas y crear una nueva imagen. De esta manera, Demand reúne en una misma obra dos dimensiones fundamentales de la historia de la fotografía: su condición de documento y la mirada propia del artista. La imagen conserva la memoria de un acontecimiento, pero al mismo tiempo es el resultado de una recreación y de una decisión artística. Me parece que esa capacidad de articular documento y creación, y de incorporar a esa relación los conceptos de historia y memoria, es una de las características que hacen singular la obra de Demand entre los artistas que hemos presentado en Proa.

El artista trabaja con imágenes vinculadas a acontecimientos que ya forman parte de nuestra memoria colectiva. ¿Qué relación encuentra entre esa concepción de la historia y la manera en que hoy recibimos los acontecimientos a través de pantallas, titulares y redes?

Me parece que uno de los aportes más interesantes de Demand es el lugar que ocupa el espectador. En las obras que presenta existe la memoria de un acontecimiento histórico, pero la ausencia de datos, referencias o pistas que permitan reconstruirlo hace que el espectador tenga que asumir una actitud activa frente a la obra.

Por ejemplo, en la imagen de las cajas de archivo, ante la falta de datos que indiquen qué contienen, quien contempla la obra debe, de alguna manera, llenar esas cajas con sus propias referencias. Lo mismo sucede en esas escenas violentas de oficinas, con archivos y papeles destruidos o dispersos: sabemos o intuimos que allí ocurrió algo, pero Demand ha eliminado la información que permitiría reconstruir completamente el acontecimiento. Me parece que ese vacío funciona, por un lado, como un guiño, porque estamos frente a una imagen que de alguna manera creemos conocer o que forma parte de una memoria colectiva; pero, al mismo tiempo, quien la mira debe llenar de contenido ese vacío desde su propia memoria y experiencia.



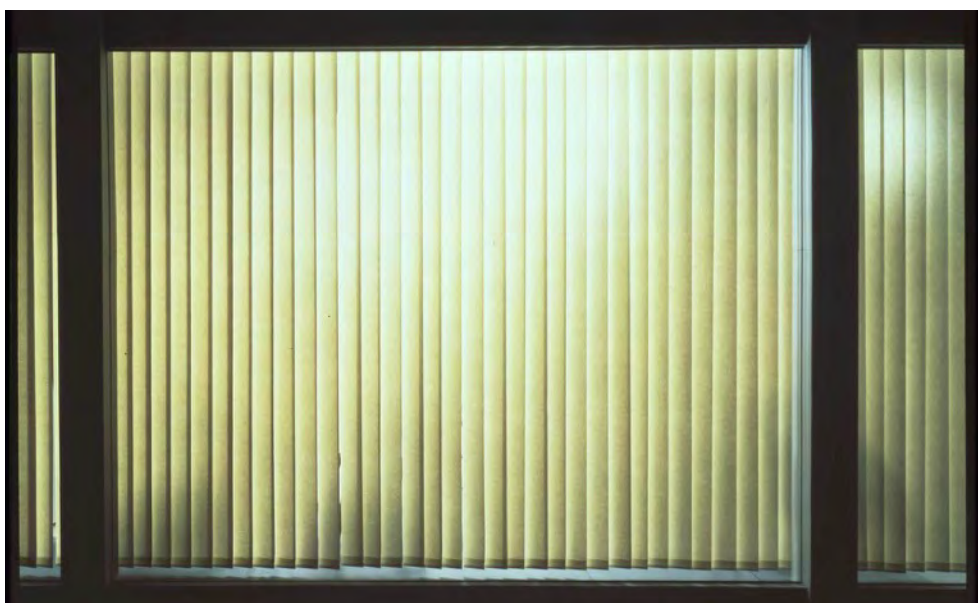
Thomas Demand.
Archiv / Archivo, 1995
(Detalle)

En este sentido, Demand rompe con la relación tradicional del sujeto frente al objeto, del espectador frente a la obra. La contemplación deja de ser solamente una instancia de observación para transformarse en una acción. Frente a la ausencia de información, mirar implica completar, asociar, recordar y reconstruir. La obra no se presenta entonces como una imagen cerrada sino como una construcción que se completa, de manera diferente, en la experiencia de cada espectador.

Con la llegada a Buenos Aires de tres personalidades destacadas en el mundo de la fotografía internacional como Todd Brandow, Douglas Fogle y Thomas Demand, y tratándose de un tema de tanta actualidad, ¿cuál será la propuesta de los Programas Públicos?

En principio, días antes de la inauguración tenemos la fortuna de que los invitados coincidan en Buenos Aires en la primera jornada del Ciclo Encuentros de Reflexión. Es un encuentro muy especial con Thomas Demand; Todd Brandow -director de la Foundation for the Exhibition of Photography (FEP)- y Douglas Fogle, curador de la exhibición. Una ocasión única para escuchar al artista y situar su producción dentro del panorama de la fotografía y la cultura visual contemporáneas. A lo largo de los próximos meses, se amplían los contenidos mediante recorridos especiales junto a artistas y críticos, nuevos Encuentros de Reflexión, además del ciclo de cine y otros programas que aproximan a los temas que atraviesan la exhibición: la construcción de las imágenes, la cultura visual contemporánea, la memoria y nuestra manera de relacionarnos con aquello que vemos. A esto se suman las propuestas educativas de Proa pensadas para diferentes públicos.

La idea es que la exhibición no se agote en una única visita, sino que cada una de estas propuestas abra nuevas formas de entrar en el universo de Demand y de pensar las imágenes que forman parte de nuestra vida cotidiana.



Thomas Demand. *Fenster / Ventana*, 1998

INTRODUCCIÓN A LA EXHIBICIÓN

Por el curador Douglas Fogle

¿Qué es lo que realmente vemos cuando miramos las fotografías de Thomas Demand? Nacido en Múnich en 1964, Demand lleva casi tres décadas explorando las intersecciones entre la historia, las imágenes y las formas construidas. En sus objetos fotográficos a gran escala, la historia se manifiesta a través de facsímiles -banales pero inquietantes de una manera persistente- de lugares y episodios que no logramos identificar del todo. Aunque parecen representar el mundo real, la similitud de las imágenes es frágil: de hecho, se trata de fotografías de recreaciones escultóricas efímeras. Demand selecciona imágenes de los medios de comunicación, las recrea como maquetas a tamaño real utilizando papel y cartón, y luego las fotografía. La clave de su obra reside en comprender este bucle: desde los acontecimientos reales, pasando por su registro fotográfico en los medios, hasta las recreaciones escultóricas de Demand y sus perturbadoras versiones para fotográficas que vuelven a lanzarse al mundo.

Antes de completar su maestría en Bellas Artes (MFA) en el Goldsmiths College, Demand estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf con el escultor Fritz Schwegler, quien lo animó a explorar las posibilidades expresivas de las maquetas. En un principio, recurrió a la fotografía como una forma de documentar sus efímeras reconstrucciones en papel de objetos cotidianos, pero pronto estas meticulosas construcciones pasaron a realizarse con el único fin de ser fotografiadas. Esto se convirtió en la base de su práctica artística. Después de fotografiar sus maquetas, las destruye, dejando tras de sí únicamente su fantasmal doble fotográfico. El tartamudeo de la historia reside en esa extraña brecha entre el mundo que habitamos y el mundo recreado de papel y cartón que el artista evoca en su estudio.

“Thomas Demand: El tartamudeo de la historia” presenta un recorrido a lo largo de la carrera del artista, abarcando áreas fundamentales de su obra. Sus Uncanny Histories (Historias inquietantes) son fotografías a gran escala de escenarios anónimos, pero de gran relevancia histórica. Estas, al igual que toda su práctica, ponen de manifiesto su compromiso con la memoria personal y colectiva, así como con cuestiones de originalidad, reproducción, trabajo manual y materialidad. La serie Dailies (Diarios), de menor escala, se construye a partir de imágenes tomadas con su teléfono y exploran los misterios de la vida cotidiana.

La fascinación de Demand por las formas arquitectónicas es evidente en los Model Studies (Estudios de modelos), que documentan maquetas de papel creadas por arquitectos y moldes de vestidos cortados por diseñadores de moda, así como en el uso de empapelados de su propio diseño. Su compromiso con la imagen en movimiento cobra protagonismo en dos fascinantes exploraciones cinematográficas en stop-motion.

Thomas Demand también ha concebido el diseño de la exposición como una parte integral de su enfoque de la producción artística. Con su uso arquitectónico de empapelados y estructuras temporales, crea un entorno inmersivo para el espectador en el que la imagen y el mundo colisionan.

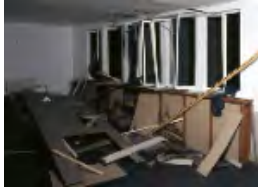


Thomas Demand. *Clearing* / Claro en el bosque, 2003

LISTADO DE OBRAS EN EXHIBICIÓN

Los títulos aparecen en idioma original/traducción.

Las medidas están expresadas en alto x ancho x profundidad.



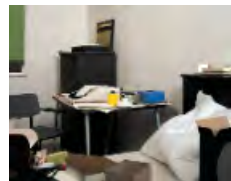
Raum / Habitación, 1994
C-Print/Diasec
180 x 270 cm
Prueba de exhibición P/E



Peg Board / Tablero perforado, 1996
C-Print/Diasec
160 x 121 cm
P/E



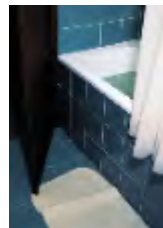
Sprungturm / Trampolín, 1994
C-Print/Diasec
150 x 118 cm
P/E



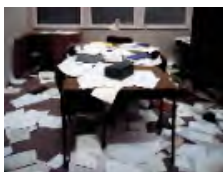
Zimmer / Habitación, 1996
C-Print/Diasec
172 x 232 cm
P/E



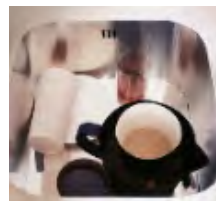
Archiv / Archivo, 1995
C-Print/Diasec
180 x 230 cm
P/E



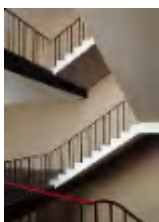
Badezimmer / Baño, 1997
C-Print/Diasec
160 x 120 cm
P/E



Büro / Oficina, 1995
C-Print/Diasec
180 x 240 cm
P/E



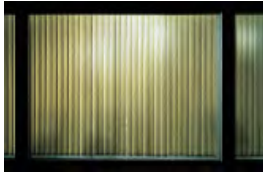
Spüle / Bacha, 1997
C-Print/Diasec
52 x 56,5 cm
Prueba de artista



Treppenhaus / Escalera, 1995
C-Print/Diasec
150 x 118 cm
P/E



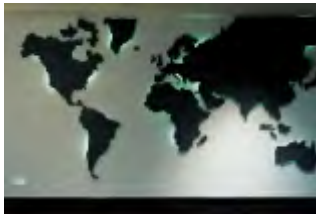
Studio / Estudio, 1997
C-Print/Diasec
183,5 x 349,5 cm
P/E



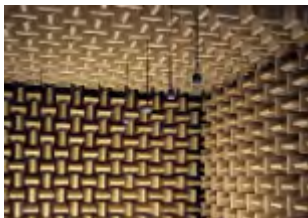
Fenster / Ventana, 1998
C-Print/Diasec
180 x 280 cm
P/E



Copyshop / Centro de copiado, 1999
C-Print/Diasec
180 x 294 cm
P/E



Wand / Mural, 1999
C-Print/Diasec
180 x 268 cm
P/E



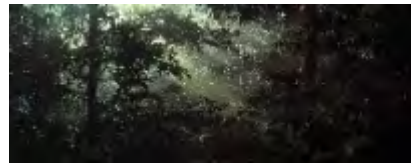
Labor / Laboratorio, 2000
C-Print/Diasec
180 x 268 cm
P/E



Podium / Podio 2000
C-Print/Diasec
296 x 178 cm
P/E



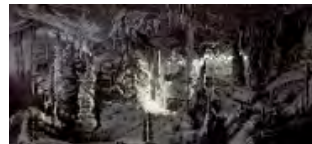
Gangway / Escalera 2001
C-Print/Diasec
225 x 180 cm
P/E



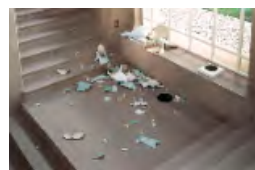
Clearing / Claro en el bosque, 2003
C-Print/Diasec
192 x 495 cm
P/E



Bullion / Lingote de oro, 2003
C-Print/Diasec
42 x 60 cm
P/A



Grotto / Gruta, 2006
C-Print/Diasec
198 x 440 cm
P/E



Landing / Descanso de escalera, 2006
C-Print/Diasec
180 x 286 cm
P/A II



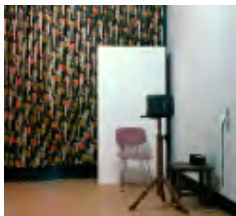
Daily #2 / Diario #2, 2008
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
93 x 74,7 cm - P/A



Daily #7 / Diario #7, 2008
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
83 x 77 cm
P/A



Daily #10 / Diario #10, 2008
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
79,6 x 71,8 cm
P/A



Fotoecke / Cabina de fotos, 2009
C-Print/Diassec
180 x 198 cm
P/E



Control Room / Sala de control, 2011
C-Print/Diassec
200 x 300 cm
P/E



Daily #13 /Diario #13, 2011
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
63 x 71,5 cm
P/A



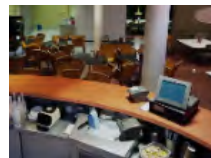
Daily #15 /Diario #15, 2011
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
73,8 x 59 cm - P/A



Tribute/ Tributo, 2011
C-Print/Diassec
166 x 125 cm
P/A



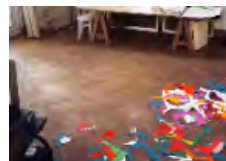
Vault/ Bóveda, 2012
C-Print/Diassec
220 x 277 cm
P/E



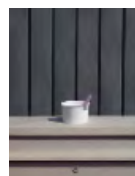
Pacific Sun / Sol del Pacífico, 2012
Animación en video
Sonido: David Cunningham
2'02"



Daily #21/ Diario #21, 2013
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
59,8 x 45,4 cm
P/A



Atelier/ Taller 2014
C-Print/Diassec
240 x 341 cm
P/E



Daily #22 /Diario #22, 2014
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
62,9 x 49,5 cm
P/A



Hanami/ Mirar las flores, 2014
Impresión UV sobre papel mural no tejido
Medidas variables



Daily #26/ Diario #26, 2015
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
66,7 x 51,7 cm
P/A



Sphere 93, Sphere 17/ Esfera 93, 17, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
165,3 x 129,4 cm
P/E



Temple 54/ Templo 54, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
122,5 x 156,1 cm
P/A



Kindergarten 22 /Guardería 22, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
122,5 x 156,1 cm
P/A



Learning Center 50/ Centro de aprendizaje 50, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
122 x 156 cm
P/A



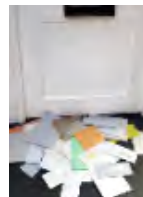
Printing Factory 56/ Fábrica de impresión 56, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
165,3 x 129,4 cm
P/A



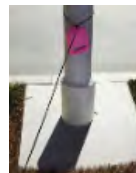
Farm 31/ Granja 31, 2015
Impresión de pigmentos enmarcada
122,5 x 156,1 cm
P/A



Fold/ Pliegue, 2015
Impresión UV sobre papel mural no tejido
Dimensiones variables



Daily #27 / Diario #27, 2016
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
66, 7 x 50,5 cm
P/A



Daily #28/ Diario #28, 2017
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
66,5 x 54,5 cm
P/A



Daily #30 /Diario #30, 2017
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
67,2 x 54,8 cm
P/A



Daily #32/ Diario #32, 2017
Impresión por transferencia de tintes enmarcada
65,8 x 55,2 cm
P/A



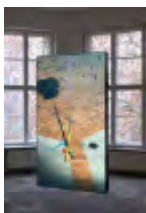
Ruine / Ruina, 2017
C-Print/Diasec
180 x 300 cm
P/E



Werkstatt/ Taller, 2017
C-Print/Diasec
180 x 310 cm
P/E



Folders / Carpetas, 2017
C-Print/Diasec
125 x 195 cm
P/A



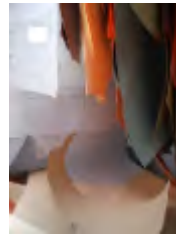
Balloons / Globos, 2018
Animación en video
7' 47"



Cones / Conos, 2018
Impresión UV sobre papel mural no tejido
Dimensiones variables



Chiffchaff / Mosquitero (ave), 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
135 x 172 cm
P/A



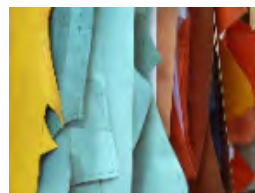
Chaffinch/ Pinzón (ave), 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
172 x 135 cm
P/A



Daily #34/ Diario 34, 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
65,8 x 55,2 cm
P/A



Grosbeak / Picogrueso (ave), 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
135 x 172 cm
P/A



Kinglet / Reyezuelo (ave), 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
135 x 172 cm
P/A



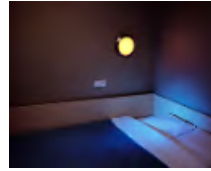
Pond / Estanque, 2020
C-Print/Diassec
200 x 399 cm
P/E



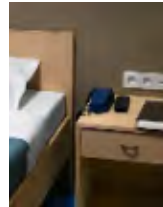
Sparrow / Gorrión, 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
172 x 135 cm
P/A



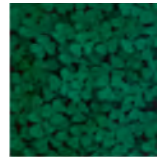
Starling / Estornino (ave), 2020
Impresión de pigmentos enmarcada
135 x 172 cm
P/A



Refuge II / Refugio II, 2021
C-Print/Diassec
160 x 200 cm
P/E



Refuge V / Refugio V, 2021
C-Print/Diassec
90 x 70 cm
P/E



Klee / Trébol, 2025
Impresión UV sobre cobre
166 x 125 cm
P/A

SELECCIÓN DE TEXTOS

Thomas Demand: El tartamudeo de la historia
por **Douglas Fogle**

Fragmentos del ensayo publicado en el catálogo de la exhibición *The Stutter of History*. (*El tartamudeo de la historia* (pp. 11-23). Editado por Mack; Foundation for the Exhibition of Photo

[...]

Se nos ha enseñado a pensar en la historia como un desfile de figuras y eventos históricos mundiales, muchos de los cuales han quedado grabados en nuestras memorias mediante imágenes fotográficas que han acumulado una especie de iconicidad feroz alimentada por su drama, las historias que ilustran, y su constante diseminación y repetición. La cabeza del presidente Kennedy se sacude hacia atrás una y otra vez mientras la película de Zapruder se reproduce en un bucle interminable en el ojo de nuestra mente colectiva. Las Torres Gemelas se derrumban el 11 de septiembre de 2001. Estas imágenes traumáticas llegaron a definir sus eras como símbolos de rupturas sistémicas que rehicieron las reglas de sus respectivos mundos.

[...]

Existe, sin embargo, otra categoría de imágenes que no conllevan el mismo nivel de gravedad espectacular y cataclísmica. Estas son imágenes que al principio parecen ordinarias o banales, incluso si pudieran estar conectadas con incidentes históricos significativos, tangencialmente o de otra manera. Estas imágenes nos rodean, arremolinándose alrededor de las corrientes del flujo de la historia antes de depositar su condensación aluvial en los recovecos fuera de pantalla de nuestra conciencia. Este es el territorio de lo extrañamente familiar, donde la historia, la memoria y el olvido activo se unen en un abrazo misterioso. Es en la frontera porosa entre estas dos categorías de imágenes donde la historia comienza a tartamudear y la narración comienza.

Este tartamudeo de la historia es el territorio que Thomas Demand ha pasado la mayor parte de las últimas tres décadas

explorando, atravesando y minando. [...] Demand ha emprendido un proyecto de toda la vida para recrear específicamente para la lente un mundo que ha sido mediado para siempre por las imágenes. En sus objetos fotográficos a gran escala, la historia se presenta a sí misma como un facsímil banal, mordazmente inquietante, de episodios que creemos que podríamos ser capaces de identificar, pero que al final no podemos. Una habitación en la que ha ocurrido una explosión, un escritorio con una computadora en un espacio de trabajo raído, una pared de estantes llenos de piso a techo con cajas planas. Aparentemente desprovistas de presencia humana, estas son algunas de las primeras imágenes que creó Demand, y están plagadas de una paradoja constitutiva. Son misteriosas en varias formas diferentes. Mirarlas nos pone incómodos, ya que las referencias a sus fuentes -fotografías de la habitación en la que Hitler apenas escapó de un asesinato (*Room*, 1994), el escritorio y la computadora poco notables del dormitorio de Bill Gates en Harvard (*Corner*, 1996), o el archivo de películas de la directora Leni Riefenstahl (*Archive*, 1995)- están a primera vista ocultas para nosotros. Encerrados en paquetes de Plexiglás y colgados sin marco, flotando en la pared, estos objetos presentan una toma de la historia sin anclaje que está representada en una escala monumental y paradójicamente vuelta muda. Sin embargo, cuanto más se miran estas obras, más se nota otro nivel de incomodidad desarrollándose bajo la piel, ya que algo parece no estar del todo bien. Son de hecho imágenes siniestras en el sentido en que Sigmund Freud discutió esta idea en el cuento "El hombre de arena" del escritor romántico alemán E. T. A. Hoffmann, en el cual una réplica mecánica de una mujer conocida como Olympia se hace pasar por una persona real y finalmente ayuda a llevar al protagonista a la locura. Como el

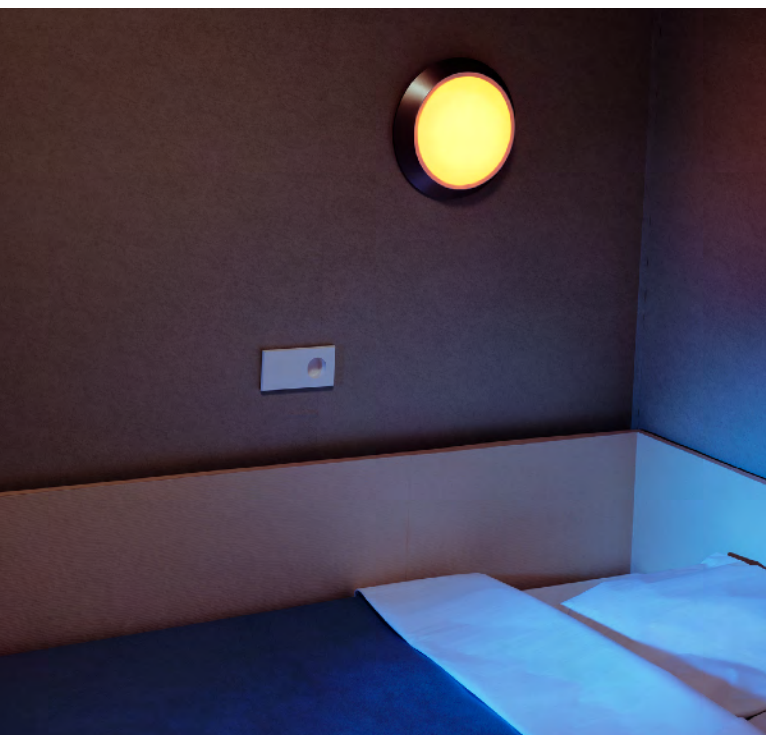
autómata de Hoffmann, las imágenes de Demand pueden parecer representar el mundo real, pero tras una inspección más cercana resuenan con una similitud frágil que desmiente el hecho de que son fotografías de recreaciones escultóricas impermanentes de imágenes modeladas por el artista a partir de papel y cartón específicamente para la cámara. La clave para la obra de Thomas Demand es entender este bucle de retroalimentación entre las historias reales que habitamos, los documentos fotográficos extraídos de los medios, y las recreaciones escultóricas de Demand de ellos, que en efecto relanzan sus versiones para-fo as siniestras de vuelta a nuestro mundo.

[...]

A raíz de la proliferación hiperacelerada de imágenes de hoy a través de la digitalización, las maquinaciones algorítmicas y las velocidades siempre crecientes de transmisión de internet, la elección de Demand de comprometerse con el medio del papel para explorar el poder del espectáculo podría parecer al principio contraintuitiva. Al principio, el uso del papel por parte de Demand fue una cuestión de conveniencia. Antes de completar su maestría (MFA) en el Goldsmiths College en Londres en 1992, estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf con el escultor Fritz Schwegler, quien lo

alentó a explorar las posibilidades expresivas y conceptuales ofrecidas por los modelos, que son, por supuesto, a menudo contruidos de papel. Al principio, Demand creó objetos individuales de cartón y papel: una sandalia, una camisa doblada y una corbata, una rueda de Camembert a la que le falta una cuña, una caja de almacenamiento de banquero. Estos eran objetos contruidos muy rápidamente, "mudos" (dumb) –en el sentido de carecer de habla (aún no tenían del todo una historia que contar) pero también en el sentido de ser representaciones modestas y fugaces de la existencia cotidiana fáctica que nos rodea. Estos fueron los primeros intentos concretos del artista de forjar una imagen del mundo, y carecían a propósito de la solidez y gravedad de las obras hechas en bronce o acero.

Sustituían a los objetos que representaban pero nunca tuvieron la intención de "pasar por ellos", ya que uno podía ver claramente la evidencia de su construcción. Curiosamente, tampoco tuvieron nunca la intención de ser fotografiados. Por consejo de Schwegler, Demand originalmente tomó la fotografía como una forma de documentar estas reconstrucciones de papel efímeras de objetos cotidianos para poder rastrear su progreso y mantener un registro de su trabajo. Sin embargo, a medida que comenzó a poner estos objetos uno al lado del otro, sucedió algo más. Un objeto aislado no tiene mucho que decir. Dos objetos yuxtapuestos comienzan una conversación que lleva a una historia. Además, a medida que Demand comenzó a fotografiar estos objetos, se dio cuenta de que necesitaba hacer dos versiones: una para existir como un objeto en el mundo y otra cortada específicamente para evitar los efectos distorsionadores de la lente de la cámara. El proceso de hacer estas construcciones con el único propósito de fotografiarlas se convirtió rápidamente en la base de toda la práctica artística de Demand. Después de elegir sus imágenes fuente, utiliza papel y cartón de colores para reconstruir minuciosamente los espacios que representan en tres dimensiones, en su mayor parte a una escala de uno a uno. Luego fotografía estos escenarios y posteriormente destruye sus modelos, dejando atrás solo sus fantasmales dobles (doppelgängers) fotográficos.



Thomas Demand. *Refuge II / Refugio II*, 2021
(Detalle)

Memoria y atrofia por Margaret Iversen

Fragmentos del ensayo publicado en el catálogo de la exhibición *The Stutter of History*. (*El tartamudeo de la historia* (pp. 107-111) Editado por Mack; Foundation for the Exhibition of Photography.

El plan original para la Biblioteca Británica en Londres, que abrió en 1998, incluía un gran vestíbulo central diseñado para albergar el catálogo. En el transcurso de sus treinta años de planificación, diseño y construcción, el mundo se volvió digital, el catálogo desapareció dentro de una computadora, y el plan fue radicalmente revisado. Por supuesto, la Biblioteca todavía alberga millones de libros físicos, pero cada vez están más disponibles en línea. Esta historia alegoriza lo que está sucediendo gradualmente a nuestro alrededor: el papel está siendo reemplazado por archivos digitales e internet. Imprimimos algunos documentos y fotos, pero la mayoría permanece almacenada en nuestros dispositivos o donde sea que se almacene la información digital. El dinero de papel es casi una cosa del pasado, al igual que los periódicos, cartas, mapas, diccionarios, guías telefónicas y enciclopedias.

El proyecto de Thomas Demand, que coincide con esta conversión en curso del papel al código, llama la atención sobre y resiste la creciente "virtualización"¹ del mundo. Aunque es conocido como fotógrafo, su práctica real es en gran parte escultórica, ya que incluye la construcción de modelos de papel.

Como un escultor, está profundamente comprometido con la materialidad de su medio, íntimamente familiarizado con su multiplicidad de texturas, pesos y colores, y es hábil en su manejo. Además, utiliza una cámara de gran formato y película analógica. Como tal, su trabajo nos incita a reflexionar sobre lo que se está perdiendo en la prisa por digitalizar todo².

[...]

Thomas Demand. *Pacific Sun* / Sol del Pacífico, 2012. (Detalle)



En una conversación con el teórico, cineasta y narrador Alexander Kluge, Demand reconoció nuestra condición de inmersión casi total en el ámbito mediático: "Obtengo una gran parte de mi experiencia exclusivamente a través de esta narrativa basada en los medios sobre el mundo y no, como uno habría hecho hace una o dos generaciones, en la 'experiencia primaria'". O de nuevo: "Estoy al final de una cadena entera de mundos de imágenes que se presentan ante mí. Toda experiencia, todo lo que esencialmente soy, es en gran parte el resultado de cosas que me han sido transmitidas". En la misma conversación, Demand reveló que muchas de sus *Historias*, si bien se relacionan con eventos históricamente significativos, también conllevan una carga personal. *Room* (1994), por ejemplo, muestra una oficina destruida que se basa en una fotografía que documenta las secuelas del intento fallido contra la vida de Hitler por oficiales de la Wehrmacht. La fotografía colgaba en el aula escolar de Demand. Para aquellos que crecieron en la Alemania de posguerra, esta escena tiene más que un interés meramente histórico: Demand dice que "había sido grabada a fuego en mi mente"³. Estas palabras recuerdan el comentario de Walter Benjamin en la "Pequeña historia de la fotografía" acerca de que la fotografía temprana estaba marcada por "la pequeña chispa de contingencia, del aquí y ahora, con la que la realidad ha (por así decirlo) quemado al sujeto"⁴. La implicación de la declaración de Demand parece ser que ciertas imágenes mediáticas cargadas de trauma podrían formar la base de una experiencia memorable y un sentido significativo de la historia si fueran mejor asimiladas, relacionadas con impresiones nuevas y pasadas y con narrativas personales o colectivas.

Las *Historias* se basan principalmente en imaginaria fuente traumática-mediática. La irónicamente titulada *Control Room* (2011), por ejemplo, se basa en una imagen de la sala de control dañada de la central nuclear de Fukushima con paneles de techo colgando; *Gate* (2004) está modelada sobre



Thomas Demand. *Control Room* / Sala de control, 2011
(Detalle)

una imagen escalofriante de una cámara de vigilancia en el Aeropuerto Logan de Boston que mostraba a uno de los terroristas del 11 de septiembre pasando por la puerta de seguridad sin ser desafiado. Sin embargo, no todas las fotografías de Demand representan escenas de crímenes o catástrofes. Algunas, tales como "Landing" (2006), recuerdan percances cómicos -en este caso, las secuelas de un accidente en un museo cuando un hombre tropezó en las escaleras y derribó un precioso jarrón de cerámica. *Pacific Sun* (2011) es una película animada en *stop-motion* inspirada en un video viral tomado por la cámara de vigilancia en el bar de un crucero atrapado en una tormenta.

³ Demand, "A Conversation between Alexander Kluge and Thomas Demand," *Thomas Demand*, cat. exp., (Londres: Serpentine Gallery, 2006), 90, 60, 71.

⁴ Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), *Selected Writings*, 2, parte 2, 1931-1934, editado por Howard Eiland y Michael Jennings, trad. Edmund Jephcott y otros (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 510

En el cortometraje de Demand, los muebles se deslizan impotentes de un lado de la habitación al otro mientras el barco se balancea con las olas. Podría leerse como una reflexión tragicómica sobre nuestro sentimiento de impotencia en tiempos turbulentos.

En una conversación con el novelista Daniel Kehlmann, Demand comentó sobre la conexión entre las redes sociales y la crisis de la memoria. En la era de Facebook, señaló, la distinción que uno trazaba anteriormente entre memoria colectiva y personal está colapsando. En teoría, uno podría documentar y publicar públicamente su vida entera en línea.

Pero eso también significa que estás almacenando tus propios recuerdos más profundos fuera del sitio. En estos días este aspecto más privado de la vida humana está siendo comercializado. [...] Sabemos que tenemos todas estas fotos fácilmente accesibles, así que las olvidamos⁵.

En la era de internet, observó Kehlmann, puedes encontrar información tan fácilmente que "muy rápidamente pierdes cualquier comprensión más profunda de conexiones y contextos".⁶ Iniciada en 2008, *The Dailies* se compromete con la práctica ubicua, banal y cotidiana de tomar fotografías con el teléfono inteligente de uno y publicarlas en redes sociales. Como observó Jonathan Crary, estamos "constantemente comprometidos, interactuando, comunicándonos, respondiendo o procesando dentro de algún medio telemático"⁷. Los sujetos de los *Dailies* pueden ser banales, pero el tratamiento que Demand hace de ellos los separa del "medio telemático". Observó que "son como estos pequeños momentos haiku: ves algo que tiene una belleza muy mundana y trivial, y luego sigues

caminando"⁸. Él enfatiza su estatus como notaciones del presente -tienen una inmediatez resumida por la simple declaración: "He visto eso"⁹. Son casi no narrativos, aunque invitan al espectador a imaginar alguna actividad previa o algo fuera del encuadre.



Thomas Demand. *Podium / Podio*, 2000

⁵ Demand, "Model Making: Demand in conversation with Daniel Kehlmann," *Art Review* 88 (abril 2012), 77.

⁶ Kehlmann, "Model Making," 80.

⁷ Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Londres: Verso, 2013), 15.

⁸ Thomas Demand y Coline Millard, "Same Author, Different Form: Photographer Thomas Demand Discusses his Intimate New Series *The Dailies*," *Artinfo*, 18 de abril (2012)

⁹ Demand, "Artist's talk at the Goethe-Institut, Glasgow," 25 de septiembre, 2015, en conjunto con la exposición *Thomas Demand: Daily Show* en Common Guild, Glasgow. Una grabación está disponible en el sitio web de Common Guild.

[...]

Los *Dailies* demuestran que incluso la práctica mundana y diaria de la fotografía con teléfonos inteligentes tiene el potencial para una viveza similar al haiku. La difícil tarea que Demand se impuso fue mostrar lo mundano y la viveza a la vez. Algunos de los *Dailies* tienen la cualidad esencial similar al haiku de ser tanto fácilmente reconocibles como sorprendentes, lo cual es también la definición clásica del ingenio. *Daily #15* (2011), por ejemplo, muestra una cerca de malla en la que alguien (o una pareja) ha encajado dos vasos de café de papel vacíos, uno anidado dentro del otro. *Daily #14* (2011) tematiza visualmente la resistencia característica del haiku al significado; muestra follaje visto oscuramente a través de una ventana de vidrio esmerilado, renderizado, supongo, con papel de calcar. *Daily #20* (2012) es particularmente parecido a un haiku, probablemente porque es una de las pocas imágenes que indica una hora del día, la mañana, y un rastro de la actividad de la noche anterior: un vaso de plástico de cerveza a medio terminar está en el alféizar inclinado de una ventana, creando un nivel de burbuja accidental. La ventana refleja el vaso, inclinando la cerveza en la dirección opuesta. Cuanto más se estudia la imagen, más crece su complejidad. La luz, la sombra y los reflejos juegan a través de las diversas superficies.

[...]

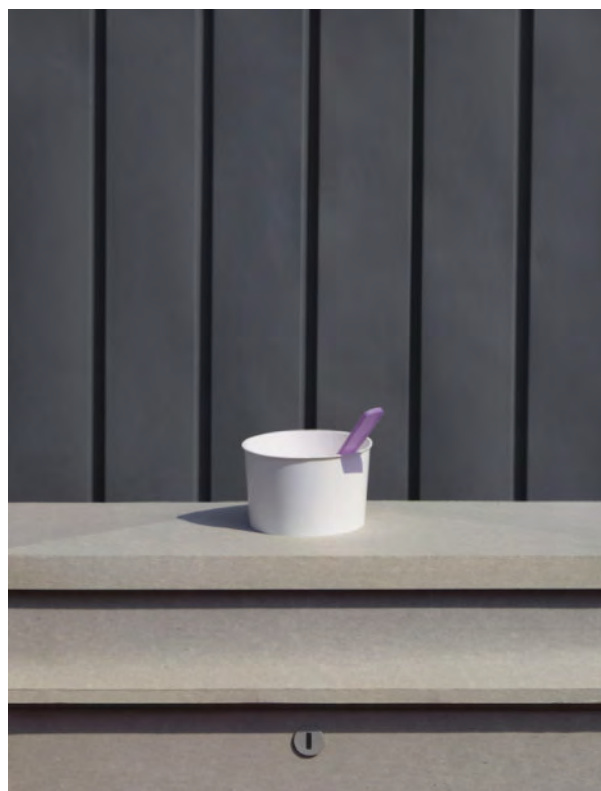
Esta comprensión debería provocar una reconsideración de las *Historias*, que de otro modo corren el riesgo de ser reducidas a sus historias de fondo.

Al ver la obra de Demand, deberíamos tener en cuenta que implica no solo modelos de papel y fotografía, sino también iluminación, sombra, color, reflejos y arreglos compositivos complejos. Si bien esto se aplica a ambos cuerpos de trabajo, tienen objetivos diferentes. En el caso de las *Historias*, Demand aísla imágenes de medios masivos que circulan en periódicos o en línea y las transforma en objetos de atención sostenida, inversión imaginativa y experiencia memorable. Con los *Dailies*, dirigió su atención a la esfera más personal, pero aún mediática, de la fotografía con teléfonos inteligentes. Su transformación de esta insta-imaginería tiene la intención de

mejorar nuestra sensibilidad a la "belleza trivial" similar al haiku de la vida cotidiana. Las fotografías reflexivas y vívidas de Demand de nuestro entorno tecnológicamente mediatizado ayudan a contrarrestar la crisis contemporánea de la memoria y la atrofia de la experiencia.



Thomas Demand. *Daily #15* / Diario #15, 2011



Thomas Demand. *Daily #22* / Diario #22, 2014

Sin dejar rastro por Michael Fried

Fragmentos del texto *Sin rastro: el arte de Thomas Demand*, publicado originalmente en Artforum International, 43 (marzo de 2005).

El procedimiento fotográfico de Demand

El procedimiento de Thomas Demand es bien conocido. Como escribe Roxana Marcoci, quien organizó la actual retrospectiva del fotógrafo en el MoMA, en su ensayo para el catálogo: "Por regla general, Demand comienza con una imagen, usualmente, aunque no exclusivamente, a partir de una fotografía extraída de los medios de comunicación, la cual traduce en un modelo de papel tridimensional a tamaño real. Luego toma una fotografía del modelo con una Sinar de fabricación suiza, una cámara de gran formato con lente telescópico para una mayor resolución y un mayor verismo. Contribuyendo a la ilusión general de realidad, sus fotografías a gran escala están laminadas tras Plexiglás y se exhiben sin marco... Así, sus fotografías están triplemente distanciadas de las escenas u objetos que representan".¹⁰

Una descripción estándar de la respuesta del espectador a las fotografías de Demand (y a la cual Marcoci se suscribe) es que inicialmente las toma por imágenes de la realidad —la escena real— pero a los pocos momentos surge cierta extrañeza y el espectador se da cuenta de que no es así. Marcoci continúa: "Sin embargo, a pesar de su ilusionismo, los *tableaux* escenificados de Demand revelan los mecanismos de su creación. Imperfecciones diminutas —una marca de lápiz aquí, un borde expuesto allá, una arruga en el papel— se dejan deliberadamente visibles. La falta de detalle y la iluminación fría y uniforme exponen el conjunto como una construcción. Una vez que han sido fotografiados, los modelos se destruyen. Las imágenes resultantes son convincentemente reales y extrañamente artificiales."

[...]



Thomas Demand. *Folders / Carpetas*, 2017. (Detalle)

¹⁰ Roxana Marcoci, "Paper Moon", en *Thomas Demand* (Nueva York: MoMA, 2005), pp. 9-10.

La intencionalidad pura en la obra de Demand

Visto desde este contexto, el proyecto de Demand en sus fotografías cobra enfoque intelectual. En pocas palabras, su objetivo por encima de todo es reemplazar la escena original de rastros probatorios y marcas de uso humano —el mundo histórico en toda su superposición y complejidad— con imágenes de pura intención de autor, como si la misma extrañeza del hecho de que las escenas y los objetos en las fotografías, a pesar de su apariencia inicial de "realidad" cotidiana, han sido todos contruidos por el artista pusiera de relieve conceptual la fuerza determinante (también la inescrutabilidad, casi se podría decir la opacidad) de la intención detrás de ella.

Además, parece perfectamente claro que las fotografías de Demand ponen en primer plano el *topos* de la intención con mucha más fuerza de lo que los propios modelos reales podrían esperar hacer. Una intuición de esto, sugiero, es lo que llevó a Demand a fotografiar sus modelos "escultóricos" en primer lugar, y es también por lo que, en una entrevista con el curador François Quintin en 2000, se sintió movido a decir: "En este punto [cuando se toma la fotografía], la escultura ya no es tan importante, pero tampoco lo es la fotografía... Nunca he pensado en que mi trabajo culmine en pura fotografía".⁷ Lo que es importante para Demand es un proyecto ontológico altamente específico, que la toma de la fotografía simplemente lleva a su conclusión.

[...]

Dejo deliberadamente abierta la pregunta adicional sobre si la obra de Demand debe entenderse como una reacción tardía contra la afirmación literalista —y, de manera más amplia, posmodernista— de la indeterminación del significado. Pero nada podría ser más claro que el hecho de que su proyecto se opone fundamental y hasta hiperbólicamente a la actitud literalista.



Thomas Demand. *Daily / Diario #32*, 2017

Memoria fotográfica por **María Gainza**

Fragmentos del texto publicado originalmente en Página/12
(2 de octubre, 2005)

Si –tal como decían los indios– las fotos roban el alma de las personas, ¿qué hace la fotografía con los lugares? En un juego perverso, casi como si quisiera reconstruir la vida a partir de los muertos, el alemán Thomas Demand reconstruye en maquetas de cartón a tamaño real lugares hace tiempo fotografiados en diarios o revistas (habitaciones, oficinas, prostíbulos, escenas de crímenes) y los vuelve a fotografiar. Sólo para revelar el aterrador reverso de la memoria: ese lugar desprovisto de toda particularidad, gélido como la distancia entre una palabra y el sentimiento que intenta transmitir.

[...]

Desde comienzos de los '90, Thomas Demand ha seguido el mismo procedimiento: primero elige una imagen fotográfica publicada en un diario o revista, luego construye un modelo de esa imagen a escala real en papel y cartón, lo ilumina, con esa luz helada de ascensor que absorbe humanidad, y lo fotografía. Acto seguido, destruye la maqueta. De la foto original queda apenas una reverberación. Si antes había una mesa de oficina llena de cosas, ahora tenemos esa misma mesa pero pelada, y no es que los objetos hayan desaparecido, sino que siguen ahí pero desnudos: lo que era detalle superfluo ha sido eliminado, queda algo como un bosquejo del original pero sin las particularidades. Sólo vemos el contenido neto de la imagen: los papeles son rectángulos blancos en blanco; el paquete de cigarrillos, una cajita sin marca; la máquina de escribir tiene la forma habitual pero las teclas son todas negras; la cinta adhesiva es un rollito sin logo. Todo en unos colores que recuerda a laboratorios de tecnología vieja, un beige verdoso, entre un té con leche y un cuadro cubista.

Las imágenes podrían ser el resultado de una mente que no logra recordar detalles sino el trazo grueso de las cosas que alguna vez vio. Al respecto, Jeffrey Eugenides (que a su vez escribió un cuento inspirado en las



Vistas de la exhibición "Thomas Demand". MoMA, 2005.

fotografías de Demand para el catálogo de la muestra de este año en el Moma) escribió: "Una memoria de un tiempo o un lugar no es ese tiempo o ese lugar, y, aun cuando la mente luche por percibir el presente existe el filtro inevitable de la conciencia: nuestra mente construyendo un retrato de la realidad". Es posible que, en parte, las imágenes de Demand sean obras sobre la memoria y la percepción. Sobre qué recordamos de las cosas y por qué. Nada mejor que el papel, acá en su doble función de escultura y fotografía, para representar la fragilidad de las cosas.

[...]

Nacido en Munich en 1964, Demand estudió diseño de teatro y de iglesias antes de ingresar a la mítica Academia de Düsseldorf donde Bernd y Hilla Becher estaban entrenando a Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff, la llamada "Struffsky School" que dispararía a las nubes los precios de la fotografía. Como sus compañeros, Demand realizó fotografías gigantes con el impacto formal de la abstracción hard-edge y la densidad

alegórica del neoexpresionismo. Pero, diez años más joven que ellos, nunca se sintió parte del clan, lo que le dio cierta libertad mental. Cuando entró en la Academia su principal interés era la escultura: utilizaba la fotografía para registrar sus obras; sólo después utilizaría sus obras para hacer fotografías.

[...]

si algo falta en sus fotografías, es algo como un signo de vida. Están los rastros de las personas, una taza de café, el paquete de cigarrillos, pero no mucho más, o lo que es peor: el problema no es la soledad de la escena (eso sería, en todo caso, lo de menos), el problema es el anonimato opresivo. No hay rastros de huellas digitales, no hay singularidades, no hay efectos del tiempo sobre las cosas, no hay aquella opacidad dada a los objetos por la suciedad del tacto, el desgaste, esa impregnación grasienta que dejan las manos sobre las superficies. En efecto, lo que hay es un lustre que de tan frío se vuelve asqueroso. Evoca algo entre la leve estetización de los diseños de posguerra de Dieter Rams y la ultra higiene de un consultorio de dentista.

[...]

Sin explicación previa uno no podría reconocer los lugares, a lo sumo le resonarían como el residuo de una noticia, algo que un día fue titular y al otro no alcanzó ni para nota al pie. Por ejemplo, está *El baño*, que es la reconstrucción de una fotografía famosa en Alemania. La historia dice así: un fotógrafo amateur encontró a un huésped muerto en la bañera de un hotel. En lugar de lanzarse sobre el teléfono para avisarle a la policía, se paró en un taburete y tomó la foto. En ella se veía a un hombre de camisa blanca y corbata negra cubierto por el agua. La imagen se publicó hasta el hastío y el fotógrafo fue acusado por los medios (los mismos que publicaron encantados la foto) de voyeurismo, allanamiento y amoralidad. Unos años después, esa misma foto sirvió de prueba para una teoría conspirativa: los zapatos y las medias fotografiadas mostraban señales de un veneno mortal que los peritos habían pasado por alto. La reconstrucción de Demand es un encuadre de ese mismo baño; junto a ella hay una fotografía de una mesita con un pequeño

calefactor, una silla y un cenicero vacío. Se sabe que es la reconstrucción de una imagen tomada dentro de una casa de citas en Times Square, Nueva York. La foto original fue tomada durante una razzia de los años '70 en un intento del gobierno por apagar las luces rojas del barrio. A estas dos imágenes, ancladas en sucesos públicos, les sigue una de una bacha cromada con una taza de café, un vaso, un plato y una cuchara, y otra de una mesa de trabajo llena de papeles. No hay el menor indicio de a quién pertenece todo esto ni por qué está acá pero, entremezcladas, las unas se contagian de las otras, en todas comienza a respirarse cierta amenazante banalidad del mal.



Thomas Demand. *Badezimmer* / Baño, 1997

SELECCIÓN DE ENTREVISTAS

Una idea y un poco de papel

por **Russell Ferguson y Thomas Demand**

Fragmento de la conversación entre Russell Ferguson y Thomas Demand publicada en En T. Demand, Thomas Demand: The Complete Papers (pp. 5–35). Editado por Mack.

RF: ¿Todavía te considerarás, de alguna manera, un escultor? Porque gran parte de tu práctica cotidiana en el estudio es escultórica.

TD: Alrededor del 80 por ciento de lo que hago tiene que ver con el objeto: intentar encontrar una manera de hacer un objeto nuevo, como un violín, por ejemplo, que es algo tan particular. La fotografía no me resulta fácil porque nunca la estudié. Siento que todavía estoy aprendiendo. Hago una fotografía cinco veces al año. Pero el resto del año simplemente hago esculturas. Y sigue siendo importante para mí que la mayoría de las cosas que fotografío en realidad estén creando un espacio, una habitación o un pequeño rincón del mundo, en lugar de ser simplemente una superficie.

RF: ¿Te importa lo que la gente cree?

TD: Sí, me importa. No importa si estoy diciendo la verdad o no.

RF: Bueno, supongo que, de principio a fin, estás diciendo la verdad y no la estás diciendo. Por un lado, no estás diciendo la verdad porque, básicamente, todo lo que hacés está hecho a mano, por vos mismo, en el estudio. Pero, por otro lado, la fotografía es un registro sin retoques de aquello que estás mirando. En ese sentido, es un documento puro de lo que tenés delante y, por lo tanto, está diciendo completamente la verdad. Entonces, hay un acontecimiento original, hay una fotografía realizada por otra persona de ese lugar o acontecimiento, y está tu reconstrucción de eso en el estudio. Y después está tu fotografía de esa reconstrucción. Esto crea una especie de separación casi vertiginosa entre aquello que consideramos factual, un documento, y aquello que consideramos inauténtico o escenificado.

TD: Lo que miramos -o, en realidad, lo que queremos ver cuando miramos- no cambia a lo largo de todo el proceso. El cielo estrellado sigue siendo un cielo estrellado. Y sigue siendo identificado como un cielo estrellado, incluso si, entretanto, la materia factual ha cambiado por completo.

RF: Por otro lado, una obra como *Poll* (2001), para un público estadounidense, representa un acontecimiento muy reconocible y muy contemporáneo en aquel momento: el recuento de votos de las elecciones en Florida entre George W. Bush y Al Gore.

TD: Quería hacer algo que fuera tan reciente para la gente que, cuando lo viera, pareciera formar parte de las noticias. Hice *Poll* mientras se estaba llevando a cabo el recuento, y la expuse a finales de enero; una semana después, el recuento finalmente se resolvió. Así que probablemente la gente haya ido a verla a la galería cuando el acontecimiento todavía aparecía en los diarios. Entonces, la pregunta es: ¿con qué rapidez una imagen deja de representar el acontecimiento en sí mismo para representar el impacto que este tiene sobre nuestra idea del tiempo? ¿Con qué rapidez algo se convierte en una metáfora? Muchas de las cosas que hoy nos enfurecen serán olvidadas mañana; pero algunas permanecen.

RF: *Lichtung* / *Clearing* (2003) parece ser otro momento en el que te alejaste de tu trabajo anterior, en el sentido de que es mucho más pictórica, mucho más parecida a un entorno.

TD: *Clearing* es un cliché o un motivo genérico, un *Allgemeinplatz*. Quería hacerlo de manera tal que siguiera produciendo en vos el mismo efecto que originalmente producía el cliché, incluso si sos

completamente consciente de que no se trata de la impresión directa de un artista romántico o algo por el estilo. Así que necesitaba que la escala tuviera cierta cualidad heroica o convincente. También me di cuenta de que quizá necesitaba un poco de densidad en el aire, por eso está iluminada completamente de manera artificial. La fotografié de noche, porque cualquier luz natural habría perturbado en realidad toda la idea del primer plano y el fondo. La hice para la Bienal de Venecia de 2003. La expuse en el exterior, en los *Giardini* donde se realiza la Bienal, en un pequeño espacio donde presumiblemente normalmente tocaría una orquesta. Cuando visité el lugar por primera vez, en enero, casi no había hojas en los árboles. Pensé que sería interesante exhibir la naturaleza falsa delante de la naturaleza real y ver si podía competir con ella o no.

RF: Pero es como la propia Venecia: es un cliché que todavía funciona.

TD: Y eso es también lo que quería decir. Los *Giardini* son como el colmo de la artificialidad. Construyeron una ciudad sobre el agua, pero después tienen un parque que parece Londres o algo así.

[...]

RF: ¿Pensás que destruir la versión tridimensional muy poco después de finalizar la fotografía forma parte del proceso? Quiero decir, diste a entender que la demora en destruir *Grotto* hizo que fuera más difícil hacerlo.

TD: Ahora me aseguro de que todo sea destruido de inmediato. Al principio, la destrucción era un acto de liberación, pero también necesitaba el espacio. A veces pensás: «Hmm, es una verdadera lástima desarmarlo ahora». Pero entonces salgo de la habitación y, básicamente, dejo que otras personas lo hagan. Creo que esta desaparición también tiene cierto poder. Una parte importante de contemplar la obra consiste en saber que ya no existe. Fue algo temporal, lo que coincide con nuestra idea clásica de la fotografía.

RF: En este punto, ya hiciste algunas obras sobre la presidencia de Estados Unidos y, en 2009, presentaste una importante exposición en la Neue Nationalgalerie de Berlín, para la cual realizaste cinco obras nuevas que abordaban directamente el peso de la historia alemana. ¿Hacer *The Dailies* fue una manera de quitarte parte de esa presión de intentar representar a Alemania y simplemente hacer un cartel de «No molestar» en la puerta de un hotel?



Thomas Demand en su estudio, 2015. Ph: Brigitte Lacombe

TD: Sí, para mí lo fue. Para la exposición en la Nationalgalerie, tuve que admitir que hay ciertas narrativas que quizá necesitás conocer para comprender muchas de las imágenes, algo que, de alguna manera, había estado negando durante veinte años. No fue algo que superara fácilmente, pero me di cuenta de que probablemente no era algo que quisiera seguir haciendo para siempre en mi obra.

RF: Entonces, ¿fue difícil admitir que, en efecto, existe un trasfondo importante detrás de muchas de estas imágenes, pero que, una vez que lo reconociste, quisiste ir más allá? Las personas familiarizadas con tu obra ven, por ejemplo, Daily #12, y se dan cuenta de que es la puerta de una habitación de hotel. La primera suposición es que algo terrible ocurrió en esa habitación. Y, de alguna manera, tenés que reorientar a tu público para que esa puerta de hotel sea simplemente una puerta y que ese cartel de avisos sea simplemente un cartel de avisos.

TD: Quería deshacerme de ese reflejo de pensar: «Ah, entonces, ¿dónde está eso?». Y esto no solo es importante para la relación entre el público y yo, sino también para mi relación con mi propia obra. No necesariamente tiene que ser un acontecimiento que haya sido relatado por otras personas para convertirse en una imagen.

RF: La tecnología para producir imágenes se ha desarrollado muchísimo desde que empezaste a trabajar, pero vos seguís manteniendo una relación muy manual y analógica con aquello que fotografiás. ¿Sentís que se verían comprometidas las cualidades esenciales de tu proyecto si empezaras a utilizar muchas técnicas de Photoshop? ¿Qué tan importante es para vos que, en esencia, estés presentando una fotografía directa de aquello que recreaste en el estudio?

TD: Pienso mejor con las manos que con los ojos. Y entonces, básicamente, al hacer las cosas yo mismo, con las manos, intento encontrar una solución para el material, encontrar una forma para aquello que necesito. No quiero que sea demasiado artesanal, pero tampoco quiero que sea algo que nadie pueda imaginar cómo fue hecho. Tengo más ideas y puedo pensar mucho mejor cuando hago algo con las

manos. Es muy simple. No tengo ideas artísticas en la computadora. Así que, básicamente, voy avanzando a través del trabajo y comparo constantemente mi propia memoria de las cosas con lo que estoy haciendo frente a mí. Y creo que eso también hace que los objetos resulten relativamente creíbles, porque tienen un conjunto de elementos o detalles significativos que los hace únicos. Tiendo a minimizar los detalles. Pero tampoco me gusta la idealización de un objeto.

RF: Entonces, aunque lo despojás hasta llegar a la esencia platónica del objeto, ¿no querés que sea un diagrama del objeto?

TD: Y tampoco quiero una caricatura de un objeto. Todavía necesito que sea ese objeto, y solo puedo decidirlo haciéndolo con las manos. Al mismo tiempo, estoy corrigiendo algo mediante este proceso muy simple y orgánico de caminar desde detrás de la cámara hasta aquello que está frente a la cámara. Simplemente vas tomando muchas decisiones en el camino. Por supuesto, también podría hacerlas con Photoshop, pero, en definitiva, no quiero hacerlo. Intento mantener el hilo de que la fotografía es, básicamente, una documentación de lo que se ve en mi estudio. Una ventana.

RF: Y sería como una pendiente resbaladiza hacia una especie de inautenticidad si empezaras a modificar demasiado la imagen después.

TD: Lo que busco realmente es el punto máximo de concentración en el estudio. Se puede sentir físicamente. También ocurre con el equipo: cuando terminan, se puede sentir que, en cierto sentido, se desinfla.

RF: Lo que significa que alcanzaste ese punto máximo y que, de alguna manera, podés seguir adelante.

TD: Sí. Y entonces también podés deshacerte de ello. Si esperás demasiado, de repente empezás a sentir empatía por los objetos o por el tiempo que invertiste en ellos. Por eso hay que deshacerse de ellos muy rápidamente. Porque esto es simplemente un vehículo, un medio para llevarte hasta donde querés llegar. Una parte importante de hacer algo consiste en tener esa cosa delante de mí. Haga lo que haga, quiero que al final parezca que lo hice yo.

RF: Creo que uno de los muchos desafíos de la fotografía artística en los últimos 10 o 15 años ha sido cómo negociar la relación entre la fotografía artística y la cantidad de fotografías, exponencialmente mayor, que produce cada persona en el mundo.

TD: Exactamente. La mayoría de las imágenes de las que hablamos ahora son, en realidad, fotografías hechas por personas que no quieren contar otra historia más que «estuvieron ahí». De repente, las imágenes se apoderaron completamente de todo, y las fotografías se multiplican a un ritmo mucho mayor que la palabra escrita. En lugar de decir «Pisé un chicle», mandás una foto de tu zapato y todos se ríen, o algo así. Entonces, las imágenes se han convertido, más que nunca, en herramientas de comunicación. Y eso significa que la fotografía ya no está definida principalmente por los profesionales. Todas las fotografías amateurs que circulan por ahí terminan determinando cómo debería verse la fotografía profesional, lo que también modifica nuestra idea de autenticidad.

Para mí, *The Dailies* fueron una respuesta a esto: intentar encontrar una manera de incorporar la idea del haiku a una imagen, donde todo lo necesario para comprenderla ya esté contenido en ella. Porque la mayor parte de las fotografías que se intercambian actualmente no tienen un contexto narrativo completo. Aunque me temo que solo tengo 36 motivos para demostrarlo.

RF: ¿Pensás que ya hiciste todo?

TD: No, simplemente me voy a quedar sin material. Eso es todo. El *dye transfer*, ese material extraordinariamente precioso, no se produce desde hace 25 años y el suministro original está prácticamente agotado.

RF: ¿Pensás que *The Dailies* estuvieron de alguna manera influenciadas por tu mudanza a Los Ángeles?

TD: Cuando me mudé a Los Ángeles, empecé a utilizar la luz solar de una manera mucho más explícita que antes. Porque anteriormente, cuanto más neutra fuera la luz, mejor para mí. Acá en Los Ángeles tengo luz natural constante. Así que puedo construir las esculturas y fotografiarlas en el exterior. Es algo parecido a la fotografía callejera, solo que mis esculturas son tan livianas que salen volando.

Odio hacer algo en la calle porque todo el mundo te habla y quiere saber qué estás haciendo, mientras intentás manejar un equipo que parece caro. Y después, si querés mover algo, tenés que asegurarte de que no te roben la cámara. Por ejemplo, para fotografiar el tendedero de ropa tuve que trabajar afuera; tenía un gran rollo de fondo azul montado sobre trípodes. Y, por supuesto, se caía todo el tiempo. Entonces le pregunté al Getty si podía hacer esto en su terraza un lunes, cuando estuvieran cerrados, y me dejaron.



Thomas Demand. *Ruine* / Ruina, 2017

Thomas Demand: “La pantalla siempre miente” por March Mazzei

Fragmentos de la conversación publicada en la Revista Ñ (Argentina) el 7 de agosto de 2026.

El alemán Thomas Demand dejó su casa en Los Ángeles, donde reside desde la pandemia de covid-19, para definir los detalles de su primera exposición en Buenos Aires. El tartamudeo de la historia, desde agosto en la Fundación Proa, mostrará una suerte de retrospectiva de la obra del destacado artista conceptual: fotografías de grandes esculturas que replican imágenes icónicas de circulación pública.

La sala de control desolada de la central nuclear de Fukushima después del tsunami de 2011 (*Control Room*, 2011), el refugio donde Edward Snowden se escondió durante más de un mes en Moscú (*Refuge II*, 2021), el escritorio y la computadora en el dormitorio de Bill Gates en Harvard (*Corner*, 1996) la oficina real de la Stasi en Berlín Oriental tras un saqueo (*Office*, 1995). Puentes, escaleras, laboratorios completos son reproducidos a escala 1:1 en papel, transformándose en construcciones efímeras que la fotografía perpetúa. Demand investiga las huellas que estas imágenes mediadas dejan en la memoria colectiva.

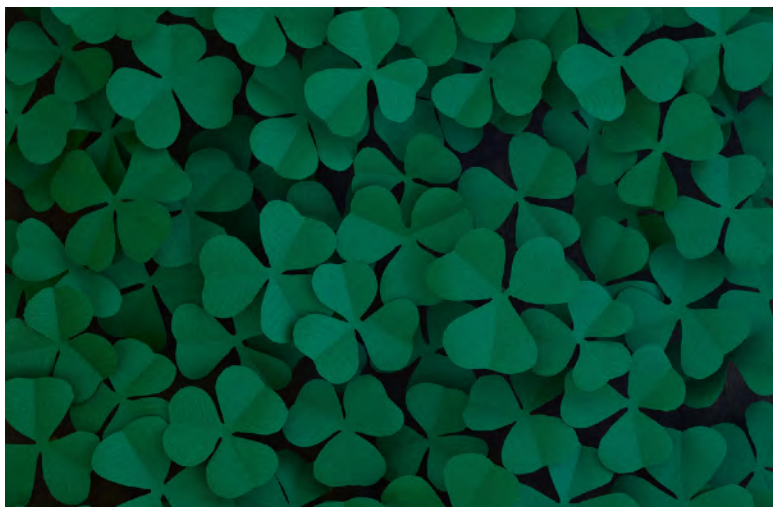
“Hago esculturas de cartón, las fotografío y luego ya no las necesito. Sin embargo, reflejan algo que quizás hayas visto antes. Se basan en fotografías e imágenes que conocemos de las noticias, de pinturas, del cine, de todo tipo de iconografía mediática, como imágenes que circulan por el mundo y que compartimos en las redes sociales”, explica Demand en diálogo con Ñ, cuando llegó para coordinar el montaje de la exposición curada por el estadounidense Douglas Fogle. “Lo que ves es como la segunda o tercera versión de algo que quizás hayas visto antes; es una copia, pero siempre un poco diferente del original, y tampoco es una copia muy fiable. Terminas con una imagen que se parece a algo, pero te das cuenta rápidamente de que no es lo que pensabas”.

A través de más de 60 obras que incluyen fotografías a gran escala, videos y

wallpapers, emerge la motivación de Demand, que cuestiona los conceptos de verdad. Sobre su trabajo y su método, quisimos saber más.

-¿Cuál es el criterio, la manera de elegir las imágenes a replicar?

-Estoy vivo, mantengo los ojos abiertos y busco constantemente. La realidad está llena de sorpresas. Pero siempre busco una narrativa que se pueda contar a través de objetos, una idea muy abierta de la naturaleza muerta. Porque este género pictórico puede crear una narrativa sobre cómo llegaron esos objetos a esa habitación, qué hora es, cuál es el ángulo de visión, etc. Cada imagen que me interesa debe ser algo que todos compartamos en cierto sentido.



Thomas Demand. *Klee / Trébol*, 2025. (Detalle)

-¿Por qué hacer el trabajo manual y no otras formas de copiar?

-Pensamos mejor en movimiento. Por ejemplo, si paseas por el bosque con tu pareja, puede ser una conversación mucho mejor que estar sentados en la cocina. Y lo mismo ocurre con las manos. Pensamos con las manos, y me gusta hacer el trabajo, no tengo un montón de asistentes para eso.



Thomas Demand. *Werkstatt/ Taller*, 2017. (Detalle)

Porque creo que al hacer cosas obtenemos una sensación de realidad, una especie de sentido del tiempo. Por eso la IA es tan explosiva, grande o destructiva, según cómo se mire.

-Nos quita una parte importante de la experiencia...

-Porque es básicamente un atajo a algo que ahora todo el mundo puede ver. Lo mismo con la fotografía, que todo el mundo piensa que se hace en 60 segundos, solo el obturador y listo, pero mi fotografía lleva meses, y eso también le da algo de peso, tal vez profundidad, consideración y revisión. Porque es más lento y más atemporal. Con la computadora llegas a un buen resultado, si tomas una fotografía de tu gato con el celular será una fotografía maravillosa de un tema realmente poco interesante. Porque lo embellecen. Mientras que crear algo uno mismo evita caer en la trampa de lo que alguien en Silicon Valley considera bello, por los algoritmos de los teléfonos que hacen que todo se vea genial. Y creo que como artista tienes la responsabilidad de saber exactamente por qué hiciste lo que hiciste y qué tipo de belleza, o no belleza, buscas.

-¿Y por qué la destrucción de las esculturas?

-Es un alivio, ocupan mucho espacio. Trabajo a tamaño real, así que si ves una habitación grande, necesito otra igual donde colocar la obra y, por supuesto, primero tengo que deshacerme de esta antes de poder empezar con una nueva pieza. Mientras estoy fuera, alguien más lo hace por mí y al regresar tengo la habitación completamente vacía, como una hoja en blanco. También es un verdadero alivio porque, además, el papel no está hecho para durar.

-¿Reutilizas el material o lo reciclas? ¿O quizás una parte?

-Al principio no lo hice por la ecología sino porque es muy barato y puedo conseguirlo en cualquier sitio, y hacerlo yo mismo. No necesito una grúa como si hiciera una escultura de bronce. Si necesito cambiar algo, agarro unas tijeras y lo hago. Tampoco necesito una computadora ni una licencia de Photoshop. Es mucho mejor porque la pantalla siempre miente, siempre es demasiado fácil y demasiado bonito. Todas las fotos que salen de la IA son preciosas.

Y eso es un problema porque la gente se hartará, como si les gustara demasiado el azúcar. Si la IA consigue hacer fotos que sorprendan, podría tener futuro, pero esto está pasando de moda, como en los NFT. En medio año no queremos ver más.

-Se dice que la memoria colectiva está hecha de las imágenes más que de los eventos reales.

-Cuando entro en una sala a dar una conferencia donde no conozco a nadie les pregunto: ¿Recuerdan dónde se escondía Saddam Hussein? ¿Saben cómo es el Despacho Oval? Y entonces, con los brazos en alto, les pregunto: ¿Han estado en Washington? ¿Han estado en Tikrit? Nadie había estado. Pero todos compartimos y todos somos parte de esto. Si tuviera que describir qué tipo de persona soy y cómo concibo el mundo, hablaría de películas, de las imágenes de la caída del muro, de los Beatles tocando en la terraza, los Juegos Olímpicos de Londres. Todo está mediado. Incluso la ropa que elijo, y eso también llega a un nivel intelectual.

Ese es un aspecto, casi trivial, pero el otro es que lo compartimos globalmente y como artista sé exactamente lo que has visto aunque ninguno de nosotros ha estado allí. Así que, ya sabes, es un material precioso para mí. La memoria colectiva es como un maravilloso bloque de mármol del que puedo hacer mis esculturas.

-¿Y por eso te consideras un artista político?

-Es una pregunta difícil, pero importante. Primero que nada, como artista, prefiero usar una camiseta que diga esto y esto es una mierda pero una obra de arte tiene que tener vida propia. Segundo, muchas veces las fotografías se confunden con el evento real. Así que si fotografío un evento político, no es un evento político. Es una fotografía de ese evento político, y la fotografía omite cosas, encuadra y enfatiza otras que serían triviales si estuviéramos allí, y en la fotografía se ven muy dramáticas. En ese sentido, es político; los fotógrafos somos los mensajeros, no el contenido. En otro aspecto, la fotografía no es política en sí misma; como obra o contenido, puede generar un cambio político, puede concienciar a la gente, por eso es tan

importante que la gente fotografíe en Ucrania, pero no es política en sí misma.

Y el tercer punto es qué es político. Y en una interpretación relativamente tradicional, lo político es la distribución del poder. En una democracia, todos votan y luego alguien es elegido para representar a su país. Ese es probablemente el denominador común más importante de la voluntad política de quienes tienen poder para ejercerlo. En ese sentido, el arte no tiene poder porque no somos elegidos, no tenemos ningún poder. Ni siquiera lo deseamos.

No creo que el arte pueda hacer nada, aunque, por supuesto, forma parte del discurso político. Seguro has oído hablar del problema del antisemitismo en Documenta.

-Si tuvieras que argumentar sobre la verdad con un periodista, ¿qué dirías?

-Si piensas en un escritor que escribe una novela larga sobre Argentina en los años 70 y 80, y sabes que nació en 1962, digamos. ¿Puede escribir sobre Argentina sin haber crecido allí? Es inevitable que uno aporte algo propio a una obra de ficción. Tal vez no. Si piensas en Vladimir Nabokov, escribió un libro entero donde plasmó sus recuerdos de su juventud en Rusia. Algunos nombres son correctos, otros no. Simplemente los recuerda mal. Entonces, ¿es verdad o mentira? Diría que la verdad es cosa de periodistas, pero hay una diferencia entre verdad y veracidad.

Es como si la frontera entre la realidad y la ficción fuera muy difusa. Así que mi objetivo nunca es revelar la verdad. No soy fotógrafo documental. No puedo, no estoy en el terreno, no voy a Ucrania a fotografiar lo terrible que es. Pero creo que algunas cosas tienen que ser correctas para ser reconocidas y directas para ser vistas. No diría que tengo verdad objetiva, pero quizás tengo mucha verdad ficticia.

Mis imágenes te dan una imagen de tu memoria futura por Ruby Boddington y Thomas Demand

Fragmentos de la conversación publicada en la revista digital It's Nice That (20 de mayo de 2019). Editado por It's Nice That.

«El Louvre, el Centre Pompidou, esas galerías son todas geniales, pero lugares como el Palais de Tokyo son los más interesantes. Y tiene una gran librería». Esto fue lo que Thomas Demand me dijo que hiciera durante mi tarde libre en París después de nuestra entrevista en el Hôtel Lutetia de la ciudad. «¿Y qué hay de la Torre Eiffel?», le pregunté. Él respondió: «En las fotos se ve igual».

[...]

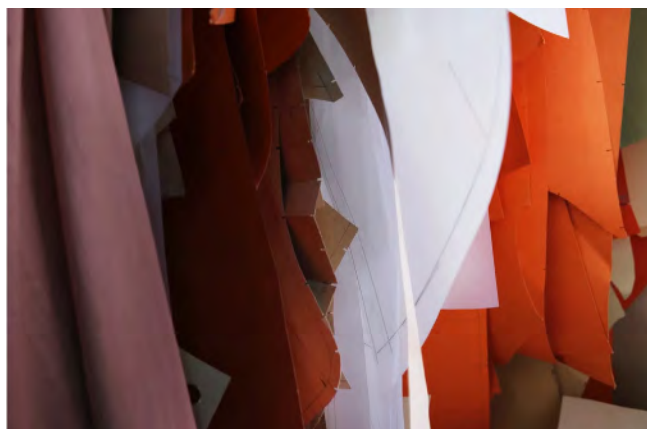
INT: ¿Disfrutás de los conceptos vinculados con tu proceso de destruir tus propias obras?

TD: Sí. Cuanto más tiempo trabajás con algo, más descubrís sus aspectos filosóficos. Por supuesto, es una idea relativamente fuerte deshacerse de las cosas, porque, de lo contrario, las cosas se deshacen de vos. Las cosas se deshacen de vos. Simplemente estoy acelerando un proceso que es inevitable de todos modos. La idea está en todo, pero si la señalás, generás cierta intensidad y subrayás el hecho de que podés volver a revisar un momento, de que estás regresando al mismo. Es un argumento muy antiguo y muy sencillo, pero me resultó muy intrigante y convincente.

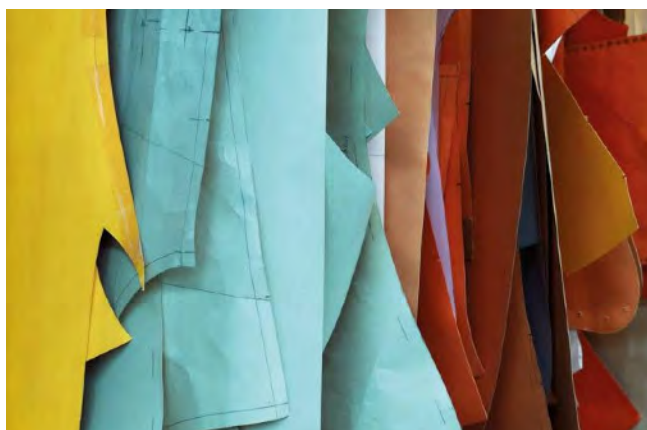
INT: En tu obra elegís recrear escenas que están «a la vuelta de la esquina de lo horroroso» y no el horror mismo. ¿Qué hace que una escena o una idea resuene en vos?

TD: El potencial de una narrativa; el potencial de una imagen para generar una narrativa, una narrativa decisiva. Incluso si no conocés la narrativa, podés sentir que se trata de un lugar donde ocurrió algo o donde está a punto de ocurrir algo. Y no se trata del drama, de una salpicadura de sangre en el piso ni de algo por el estilo. Sino de una simple disposición de objetos. Todos tenemos prácticamente los mismos objetos que usamos todos los días. Saddam Hussein tenía en su cocina el mismo tipo de cosas que yo. Pero la manera en que las disponés,

o la manera en que las mirás, o la manera en que ubicás esos objetos empieza a construir una narrativa. Cuanto más compleja se vuelve, más narrativa podés crear. La segunda cuestión es si está activando la sensación de «ya lo vi antes», pero no de una manera molesta, como «esto ya lo vi demasiadas veces». Es más bien algo recurrente, como si no pudiera ubicar dónde lo vi, pero me hace sentir algo.



Thomas Demand. *Starling / Estornino (ave)*, 2020



Thomas Demand. *Kinglet / Reyezuelo (ave)*, 2020

INT: Entonces, ¿es importante reconocer la escena?

TD: Bueno, tampoco debería ser demasiado evidente o reconocible, porque entonces no hay nada que yo pueda agregar. Nunca quiero hacer el World Trade Center, por ejemplo. Y nunca se trata tampoco del hecho real, porque no sé más sobre ese hecho que vos. Así que se trata del hecho que compartimos. Y de la conexión entre las personas que eso implica, de la construcción de tu identidad como ciudadano contemporáneo. Por ejemplo, si doy una conferencia en Argentina y hablo de Donald Trump, todo el mundo sabe de qué estoy hablando. No lo conocí, ellos tampoco lo conocieron, pero existe una comprensión colectiva que constituye una experiencia compleja. Es interesante para mí que las personas puedan reconocerlo o resolverlo, aunque, si realmente quieren saber cuál es el lugar, a qué imagen hace referencia, siempre hay maneras de averiguarlo. El título de mi obra te dice que en realidad no se trata de ese momento singular; sin embargo, se trata de la huella que dejó en nuestra conciencia pública. Un punto importante para mí es que solo puedo hablar de las cosas de las que necesito dar sentido; no puedo decirte qué deberías ver o qué podrías ver.

INT: ¿Hay entonces en tu trabajo un elemento de anticipación de las cosas?

TD: Espero que no, pero creo que lo que realmente hace es mostrarte cómo recordás las cosas. Por ejemplo, si tomás las notas de esta conversación, tenés una versión totalmente diferente de aquello de lo que hablamos y de cuánto tiempo hablamos de cada tema de la que yo tengo. La memoria se concentra en las cosas más importantes y, como no tenés una imagen en la cabeza, simplemente tenés que reconstruirlo todo, y así vas sumando cosas: la memoria reconstruye constantemente las cosas. Lo que mis imágenes pueden hacer a veces, o lo que espero que puedan hacer, es darte una imagen de tu memoria futura. Es la visualización de un proceso de archivo.

INT: ¿Y hasta dónde llevás eso? ¿Qué proporción de una escena construís

TD: En general es lo que ves, pero un poco más grande. Quiero decir, no tiene sentido, si hacés esta mesa, no hacer también la parte de atrás. La idea general es que podrías entrar caminando, y esto realmente sucedió con mucha gente: te sentás en una silla que resulta no ser real. Todo se sostiene por sí mismo, no hay ninguna construcción de madera en la parte posterior ni nada por el estilo. Me di cuenta de que hay mucho humor en la obra. Son juegos de palabras. Quiero decir, no es algo para reírse a carcajadas, pero hay un juego conceptual en algún lugar. No se trata en absoluto del trabajo manual, porque cualquiera podría hacerlo con un poco de paciencia.

INT: La escalera de caracol de *Space Simulator* es uno de mis ejemplos favoritos.

TD: Sí, fue muy hermosa de construir.

INT: Es interesante pensar si tus obras, especialmente piezas tan complejas como esa, son un objeto o la representación de un objeto. ¿Qué pensás que son?

TD: Creo que son el eco de un objeto.

Thomas Demand (Múnich, Alemania, 1964)



Thomas Demand
en la terraza
de Fundación Proa,
junio 2026

Entre 1987 y 1992 asistió a la Academia de Bellas Artes de Múnich y a la Academia de Arte de Düsseldorf; en 1994 cursó una maestría en Bellas Artes en el Goldsmiths College, Londres. Al comienzo se dedicó a la escultura utilizando la fotografía para documentar sus obras en papel y cartón. En 1990, la fotografía se convirtió en la obra de arte. Su interés en la arquitectura y las maquetas lo llevó a realizar diversas colaboraciones en los estudios de arquitectura Caruso St. John, David Chipperfield, Rem Koolhaas y SANAA. Realizó exposiciones individuales en el Modern Art Museum de Fort Worth (2016), el DHC Art Center, Montreal (2013), la National Gallery of Victoria, Melbourne (2012), el Museo de Arte Moderno, Tokio (2012), el Kaldor Public Arts Project #25, Sídney (2012), el Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2010), la Neue Nationalgalerie, Berlín (2009), el MUMOK, Viena (2009), la Fondazione Prada, Venecia (2007), el Museo de Arte Moderno, Nueva York (2005), la Kunsthaus Bregenz (2004) y un relevamiento en la Fondation Cartier de París (2001). Representó a Alemania en la 26ª Bienal de São Paulo (2004). Su proyecto más reciente fue la exposición "The Boat is Leaking. The Captain Lied", con Alexander Kluge y Anna Viebrock en la Fondazione Prada en Venecia. Participó en cuatro ediciones de la Bienal de Arquitectura de Venecia y recientemente se presentó en la 2ª Bienal de Arquitectura de Chicago. Curó varias exposiciones, incluyendo "L'image Volée" en la Fondazione Prada, Milán (2016); "Model Studies" en la Graham Foundation, Chicago (2013); "La carte d'après nature" en el Nouveau Musée National de Mónaco (2010) y una contribución a la 13ª Bienal de Arquitectura de Venecia Common Ground (2012). Su obra integra las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), Los Ángeles, el Centro Pompidou de París y la Tate Modern de Londres.

Douglas Fogle | Curador de la exhibición



Douglas Fogle

Douglas Fogle es un curador y escritor radicado en Los Ángeles con más de veinte años de experiencia en tres importantes instituciones estadounidenses (Walker Art Center, Minneapolis; Carnegie Museum of Art, Pittsburgh y Hammer Museum, Los Ángeles). Su exposición más reciente, "Andy Warhol: Dark Star", se inauguró en el Museo Jumex en junio de 2017. De 2009 a 2012 se desempeñó como Subdirector de Exposiciones y Programas y Curador Jefe en el Hammer Museum de Los Ángeles, donde organizó una variedad de exposiciones que incluyen "Ed Ruscha: On the Road" (2011), "Mark Manders: Parallel Occurrences/Documented Assignments" (2010) y "Luisa Lambri: Being there" (2010). Anteriormente, se desempeñó como curador de arte contemporáneo en el Carnegie Museum of Art en Pittsburgh de 2005 a 2009, donde organizó "Life on Mars", la 55ª Carnegie International en 2008. Antes de eso, Fogle fue curador en el Departamento de Artes Visuales del Walker Art Center en Minneapolis de 1994 a 2005, donde curó exposiciones como "Painting at the Edge of the World" (2001), "The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982" (2003) y "Catherine Opie: Skyways and Ice Houses" (2002). Como escritor, ha colaborado con numerosas publicaciones periódicas y catálogos de exposiciones de artistas como Leonor Antunes, Irma Blank, Dirk Braeckman y Luisa Lambri.

Foundation for the Exhibition of Photography

La Foundation for the Exhibition of Photography (Fundación para la Exhibición de Fotografía) tiene como objetivo acercar a las personas de todo el mundo exposiciones de fotografía de calidad museística, publicaciones, contenidos digitales relacionados, simposios, conferencias y otras actividades y materiales educativos. Fundada en 2003, la FEP es una organización sin fines de lucro con sede en Minneapolis, una ciudad con una activa tradición de apoyo a las artes.



"Civilization: The Way We Live Now", curaduría por William Ewing y Holly Roussell, MMCA, Seoul, 2018-2019

Durante sus primeras dos décadas, ha obtenido importantes resultados: sus exposiciones han recorrido 35 países de cuatro continentes y sus catálogos se han publicado en numerosas ediciones en distintos idiomas. FEP siempre ha otorgado un valor central a la colaboración con instituciones y profesionales y, para alcanzar sus objetivos, ha trabajado con curadores, historiadores, críticos y educadores.



"Thomas Demand: The Stutter of History", curated by Douglas Fogle, UCCA Edge, Shanghai, 2022

Entre los destacados especialistas que han participado o participan en sus proyectos se encuentran William Ewing, exdirector del Musée de l'Elysée de Lausanne; Joan Simon, ex curadora general del Whitney Museum; A. D. Coleman, historiador, crítico y curador; Douglas Fogle, ex curador del Hammer Museum de Los Ángeles; Tobia Bezzola, actual director del MASI de Lugano; Elizabeth Armstrong, ex directora adjunta del Minneapolis Institute of Arts; Anne Tucker, ex curadora de Fotografía del MFA Houston; Arthur Ollman, ex director del Museum of Photographic Arts de San Diego; Bartomeu Mari, ex director del MMCA de Seúl; y Nathalie Herschdorfer, directora de Photo Elysée de Lausana.



"Beyond Fashion" curaduría por Nathalie Herschdorfer, Saatchi Gallery, Londres, 2024

Entre las instituciones con las que FEP ha trabajado estrechamente se encuentran: Musée de l'Elysée, Lausanne; Jeu de Paume, París; Kunsthaus Zürich; Art Gallery of Ontario, Toronto; High Museum of Art, Atlanta; Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth; Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida; Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri; Haus der Kunst, Múnich; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; National Gallery of Victoria, Melbourne; Auckland Art Gallery, Nueva Zelanda; Ullens Center for Contemporary Art, Beijing; y National Museum of Modern and Contemporary Art of Korea, Seúl.

Entre las editoriales con las que ha trabajado se encuentran Thames & Hudson, Londres y París; Delmonico Books y Prestel, Nueva York; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Skira, Italia; y W.W. Norton & Company, Inc., Nueva York.

PROGRAMAS PÚBLICOS

ENCUENTROS DE REFLEXIÓN JORNADA EN EL AUDITORIO PROA

Thomas Demand, Douglas Fogle y Todd Brandow

Artista, curador y fundador de (FEP) se reúnen el viernes 21 de agosto de 16 a 19 h en el Auditorio de Proa en una jornada excepcional que aborda tres dimensiones centrales de la fotografía contemporánea: la producción de obra, la construcción curatorial y la gestión que hace posible la circulación internacional de las exhibiciones.

▶ VIERNES 21 DE AGOSTO 16 H	
15 h	Visita guiada opcional
15.45 h	Acreditación
16 h	Todd Brandow: Un panorama de la fotografía actual El director y fundador de “Foundation for the Exhibition of Photography” presenta el extraordinario trabajo que realiza a nivel internacional en la difusión y ejecución de exhibiciones itinerantes de fotografía. Fundada en el año 2003 en Minneapolis, EE. UU., con sedes actuales en París y Lausana, ha construido un extenso programa de muestras presentes en los más importantes museos e instituciones a nivel global. Su presentación analiza el posicionamiento de la fotografía en la actualidad. Ha organizado la itinerancia internacional de la exhibición “Thomas Demand: el tartamudeo de la historia”, hasta su llegada a Buenos Aires.
17 h	Douglas Fogle, curador: La obra de Thomas Demand “Al mirar las misteriosas apariciones formales registradas en los granos de estas impresiones en gelatina de plata, queda claro que no existe tal cosa como la historia con una “H” mayúscula. Solo hay una multiplicidad de historias, además de historias de fantasmas. Se nos ha enseñado a pensar en la historia como un desfile de figuras y sucesos auténticos mundiales, muchos de los cuales quedaron grabados en nuestras memorias mediante imágenes fotográficas que han acumulado una especie de iconicidad feroz (...)” Así describe Douglas Fogle, la idea de “tartamudeo de la historia” que propone desde el título de la exhibición. En esta conferencia, el curador de la muestra analiza el peso simbólico que proponen las fotografías de Thomas Demand para pensar en un mundo mediado por imágenes. Se trata de un recorrido exhaustivo por la producción del artista, su particular técnica escultórica basada en el trabajo con cartón y papel, que dará forma a los diversos temas: desde su serie de fotografías basada en historias inquietantes y escenas políticas, pasando por el registro de la creación de escenas cotidianas, hasta sus Model Studies.
17.45 h	Pausa
18 h	Entrevista / Visita Guiada. Participan Thomas Demand y Douglas Fogle + espacio para preguntas de público
19 h	Fin de la actividad

¿Qué hace relevante a una obra fotográfica que parte de imágenes que ya circulan en los medios? ¿Cómo se construye una retrospectiva capaz de abarcar tres décadas de trabajo? ¿Qué entramado de instituciones, curadores y productores permite que una exhibición viaje entre países y llegue a nuevos públicos? Estas preguntas atraviesan la jornada que reúne en el Auditorio de Proa al artista alemán Thomas Demand, el curador Douglas Fogle y a Todd Brandow, director de la Foundation for the Exhibition of Photography (FEP).

Esta oportunidad irrepetible se produce en el marco de la exhibición retrospectiva del artista alemán que presenta Proa por primera vez en la Argentina, con más de sesenta obras que recorren tres décadas de una práctica situada entre la fotografía y la escultura.

La presencia conjunta de Demand, Fogle y Brandow permite abordar este proyecto expositivo desde tres lugares diferentes pero complementarios. Mediante una entrevista, Demand comparte su proceso de trabajo, las relaciones entre fotografía, memoria, arquitectura, medios de comunicación e historia que moldean su producción y las decisiones que intervienen en el pasaje entre una imagen, su reconstrucción material y la fotografía final. Douglas Fogle aborda el proceso de construir una retrospectiva, cómo seleccionar las obras, establecer relaciones entre distintos momentos, construir núcleos de lectura y trasladar una investigación curatorial al espacio expositivo. Finalmente, Todd Brandow, como director de la FEP, introduce una tercera mirada acerca de la gestión de exposiciones, la circulación internacional de la fotografía y los modelos de colaboración entre museos, fundaciones, curadores, artistas, archivos y colecciones que hacen posible proyectos de esta escala.

Este encuentro propone así una aproximación completa a la muestra “El tartamudeo de la historia”, además de ofrecer una oportunidad única para el público de conversar con referentes internacionales de la disciplina.

Créditos

THOMAS DEMAND

El tartamudeo de la historia

Organización

Foundation for the Exhibition of Photograph
(FEP) – Fundación Proa

Curaduría

Douglas Fogle

Coordinación general

Cecilia Jaime

Diseño expositivo

Studio Thomas Demand

Montaje

Hernán Soriano – Soledad Oliva
Pablo Zaefferer

Registro y conservación

Soledad Oliva – Elena Romashova

Diseño de identidad

Guillermo Goldschmidt – Julia Bozzalla

Iluminación

Jorge Pastorino

Prensa

Ana Clara Giannini – Alba Rodríguez Arranz
Leandro Vento

Programas Públicos – Educación

Rosario García Martínez – Noemí Aira
Sonia Gugolj – Chiara Alliata di Montereale

Educadoras

Melina Herrero – Miranda Jacoby
Micaela Mendoz – Nur Nazur

Equipo de montaje

Santiago Belcic – Javier Ferrante
David Pinzón Müller – Francesc Plager
Leonardo Toresin – Juan Carlos Urrutia
Nicolás Valverde

Auspician

Tenaris – Ternium – Tecpetrol

Esta exposición ha sido coorganizada por la Foundation for the Exhibition of Photography, (FEP) Minneapolis/París/Lausana, y UCCA, Beijing, en colaboración con Fundación Proa.

Departamento de Prensa

prensa@proa.org - 4104 1009/43

Ana Clara Giannini anaclara@proa.org

Marina Gambier marina@proa.org

Alba Rodríguez Arranz alba@proa.org

Leandro Vento asistenteprensa@proa.org



