

ACROSS THE SAND

21.02 — 03.05

A
TRAVÉS
DE
LA
ARENA

A Través de la Arena

21.02-03.05.2020
Planta 1

Curadora

Laura Vallés Vílchez

Participantes

Victor Burgin
Tino Calabuig
June Crespo
Marlene Dumas
Pepe Espaliú
Jon Mikel Euba
María Luisa Fernández
Cristina Garrido
Victoria Gil
Eva Lootz
Luis López Carrasco
Mitsuo Miura
Rasmus Nilausen
Agustín Parejo School
Pedro G. Romero
Inmaculada Salinas

Diseño expositivo

Luca Frei

Diseño gráfico

Mónica Oliveira

Actividades

Catherine David
Nuria Enguita Mayo
Jon Mikel Euba
Noemí de Haro
Maider Zilbeti

La investigación de esta exposición se produce en el marco de Komisario Berriak, un programa impulsado por el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco compartido entre Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, CICC Tabakalera San Sebastián y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz. El proyecto inicia su recorrido expositivo en Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao en el año 2019 y continúa en el Museo Artium en 2020.

v

A TRAVÉS DE LA ARENA

En la década de los ochenta, el advenimiento de la socialdemocracia abrazó la idea de progreso mediante la importación de modelos institucionales extranjeros en un deseo por ponerse al día tras cuatro décadas de autarquía. Este momento coincidió con una narrativa cultural específica: la consolidación de la figura del curador al albor de una nueva institucionalidad museística, el impulso liberal y el mercado del arte, y el desmantelamiento gradual de la crítica. Un nuevo escenario que consolidó un sistema libre de antagonismos y que agotó muchos de los contramodelos que previamente buscaban complicidad en la esfera pública.

A través de la arena es un proyecto en varios episodios que toma como punto de partida dos revistas de crítica artística procedentes de diferentes geografías y modos de hacer: *Arena* (1989) y *Zehar* [“a través de” en euskera] (1989–2011). Dos proyectos editoriales que nacieron con la voluntad de generar *contextos* como contrapunto al consenso y la desmemoria que definieron la década venidera: un período caracterizado por pertenecer a un “sistema de ecos positivos”¹ (que escribiría la editora de *Zehar* Miren Eraso) en un espacio sociopolítico y cultural con “síndrome de mayoría absoluta”² (que apuntaría la editora de *Arena* Mar Villaespesa tras la victoria socialista de 1982).

Sin embargo, lejos de pretender afrontar estas publicaciones desde un prisma historicista (sus páginas ya narran una historia, un texto cuyo contexto no es el de la que escribe estas palabras), esta convocatoria propone una conversación con ellas múltiple, polisémica y mutable. Invita activamente a devolver a la vida el archivo desde otro foco. Una invitación que atiende a un deseo por generar y compartir un conocimiento situado en torno a una edición

Plaza de Cibeles, 1
28014 Madrid
Tél +34 914 800 008
Martes-Domingo, 10-20h
info@centrocentro.org
www.centrocentro.org



1. Miren Eraso y Carmen Ortiz, “Editar en un sistema de ecos positivos”, *Sobre 01*, 2015.

2. Mar Villaespesa, “Síndrome de mayoría absoluta”, *Arena 01*, 1989.

cuidadosa y feminista, pero también a una carencia de contorno, comunidad y contexto de todas aquellas personas que crecieron en los años de huida hacia delante.

Diferentes títulos procedentes de las revistas puntúan el recorrido expositivo. Un proyecto que inicia su camino en Azkuna Zentroa en el año 2019, continúa en el Museo Artium en 2020 y que responde, en primer lugar, a una invitación para reflexionar sobre la dimensión narrativa del comisariado (en la que edición, producción y publicación comparten espacio de experimentación discursiva) y, en segundo lugar, a una voluntad por especular sobre cómo aquellas estructuras culturales imaginadas por mujeres como Villaespesa o Eraso se han formado, deformado y transformado. En definitiva, *A través de la arena* trata de cuestionar cuáles pueden ser las nuevas preguntas a abordar desde un presente cargado de sospecha: ¿qué resonancias todavía permanecen?, ¿qué certezas imperan?

Las diferentes propuestas que se presentan en *A través de la arena*, así como el programa público que lo acompaña, tratan de atravesar las crecientes paradojas que, emergiendo con la crisis de la modernidad, definen tres décadas más tarde, la condición contemporánea y los espacios de mediación en sus batallas por el relato. El precipitarse de las palabras y las cosas de un tiempo expandido (el de la precariedad y la provisoriedad)³ es foco de interés de muchas de las propuestas artísticas que aquí se presentan. Todas ellas comparten una voluntad por contraponer narrativas, visibilizar fricciones y proponer mecanismos con los que celebrar el disenso como potencia para seguir procurando espacios donde ensayar el pensamiento crítico.

3. Francisco Jarauta, "Pensar la época", *Zehar* 01, 1989.

PRÓLOGO: SÍNDROME DE MAYORÍA ABSOLUTA

El futuro,
2013

Arco 82,
1982

LUIS LÓPEZ CARRASCO

El futuro (2013) retrocede al año 1982, al entusiasmo celebrado tras la victoria socialista en la que el nuevo gobierno, al obtener una mayoría absoluta, consuma su triunfo. Un film que nos introduce en una fiesta en la que al tiempo que se baila, se conversa sobre cómo aprender las reglas del juego, cómo afrontar las derrotas y de cómo los de siempre se quedan. Una mirada crítica a los usos y costumbres que una incipiente clase media adoptaba a una velocidad estrepitosa. La película captura una atmósfera con aires anacrónicos y que parece haber sido rodada por un cineasta *amateur*. *Amateur* en su sentido etimológico, por un amante que busca —en la intimidad del plano corto e imperfecto— sosiego, frente al sentimiento de pérdida que produce una mirada dislocada al poner los ojos en un futuro anterior.

TINO CALABUIG

Arco 82 (1982) registra la primera edición de la feria de arte que, contra todo pronóstico, abría sus puertas con la voluntad de motivar un coleccionismo incipiente en un entorno desértico. Y lo hacía con entusiasmo, antes de que se inaugurara el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1986, el Instituto Valenciano de Cultura en 1986, Arteleku en 1987 —centro de arte impulsor del boletín *Zehar* dos años más tarde— o el Centro Atlántico de Arte Moderno en 1989, entre otros. Un escenario en el que las políticas culturales alcanzaron una relevancia sin precedentes al calor de una nueva economía cultural. El artista Tino Calabuig tuvo la oportunidad de documentar la atmósfera de esta primera edición a través de una serie de entrevistas a artistas como Luis Gordillo,

Eduardo Chillida, Antonio Saura o Maruja Mallo, compositores y cantautores como Luis de Pablos o Ismael, e incluso a la ministra de cultura, Soledad Becerril, quien definiría el evento como “cultura viva”.

PEDRO G. ROMERO

Cartel nº 14,
1988

En la década de los ochenta, Pedro G. Romero, junto a un grupo de jóvenes artistas sevillanos como Federico Guzmán o Victoria Gil, ofrecieron una alternativa a las posiciones que emergían de los entornos de la facultad de Bellas Artes, como era el caso de los fundadores de la revista *Figura* —antecesora de *Arena*—, Guillermo Paneque y Rafael Agredano. De esta relación surgió un diálogo transgeneracional, contextos y medios que explicitaba un deseo de producir arte atendiendo, no tanto a los compartimentos estancos de las categorías formales, sino al discurso y los nuevos lenguajes de un tiempo que se plegaba sobre sí mismo. Eran los años del llamado “fin de la historia” y de la economía barroca de la representación. También de la feria de arte entendida como “organismo vivo”; a saber, fusión de arte y vida. *La feria o fiera del arte*, como matizaría este cartel, *con sus dolores y con sus dólares*.

Mar Villaespesa

“Síndrome de mayoría absoluta” (1989) es un artículo de la curadora y editora de la revista *Arena* Mar Villaespesa, que lanza una petición hacia la regeneración del arte español tras diez años de una euforia carente de criticidad y de seguidismo respecto a los nuevos poderes democráticos y de su *intervencionismo institucional*. “Cuando pase definitivamente

“Síndrome de mayoría absoluta” Artículo publicado en *Arena 01*, Madrid, 1989

la euforia de lo que se podría denominar, en el mundo político, síndrome de mayoría absoluta y, en el mundo del arte, síndrome de ser descubierto, y cuando el objetivo sea la autodeterminación y el autodescubrimiento, una vez borrado el desnivel fronterizo, se podrá establecer un diálogo, tanto con el exterior como con el interior”, escribiría la autora.

Arena fue una publicación editada junto a Kevin Power y José Luis Brea e impulsada por Borja Casani, que nace con el compromiso de desarrollar una masa crítica. Sin embargo, pese a lograr retratar la memoria de una época con crudeza y acierto, el tratamiento de la exposición *Antes y después del entusiasmo 1972-1992* en la feria de arte Kuntrai de Ámsterdam, comisariada por Brea —publicitada, desarrollada y posteriormente criticada en las páginas de la revista—, anuncia el fin de un proyecto con apenas un año de vida y el camino sin retorno de lo que se ha convenido en llamar capitalismo cognitivo.

I. EL DESIERTO CRECE

“El delfín y el submarino” Artículo publicado en *Arena 0*, Madrid, 1989

“El desierto crece” es el punto de partida de la revista *Arena*, un proyecto editado en el año del nacimiento del World Wide Web, de la caída del muro de Berlín o de la emblemática exposición *Magiciens de la terre* en el Centre Georges Pompidou. Un lema que cuestiona la aceleración fagocitadora que se inicia en la década de los noventa en la que la crítica, entendida como la actividad que fortalece la esfera pública frente a las fuerzas que ordenan el mundo, se convierte en un espejismo ante una creciente economía social y afectiva que ofrece nuevas estrategias para capitalizar el conocimiento.

El número piloto de *Arena* propone pensar la figura del *desierto* como espacio de negociación, es decir, como metáfora para plantear una superficie sobre la que celebrar el

disenso y cuestionar de manera incisiva hasta qué punto el discurso generado por el mundo de la cultura deviene en cambio. Un disenso que cada vez más se erige sobre arenas movedizas: como las que presenta Agustín Parejo School en esta entrega, como las que no soportaron el propio andamiaje de la revista *Arena*.

En el ensayo “El delfín y el submarino”, Mar Villaespesa recupera *El narrador* de Walter Benjamin para incidir en la necesidad de rescatar una dimensión mítico-crítica que permita afrontar los desiertos obligatorios que cada presente produce. A finales de los ochenta se trataba de los conflictos políticos y sociales más allá de occidente, el SIDA o los nuevos museos que atendían a la turistificación y los servicios en detrimento de las comunidades que decían cuidar. “El museo sin paredes” de Douglas Crimp ya nos avisaba del desajuste temporal al que nos enfrentábamos: “mientras que aquí exigimos museos, otros los cuestionan”, escribiría Villaespesa. Hoy, tres décadas más tarde, miramos alrededor y nos preguntamos, ¿el desierto crece?

AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

Málaga
Euskadi da,
1986

Málaga Euskadi da (1986) es un trabajo de los malagueños Agustín Parejo School que propone un viaje ficticio de sur a norte —como también lo hace esta exposición al congregar *Arena* y *Zehar*— para reflexionar en la entonces nueva España de las autonomías sobre la política, el lenguaje, la identidad y las diferencias. Un proyecto en forma de revista autoeditada, vídeo, póster, pegatina o cassette que, además de cuestionar los canales de circulación del arte, confronta los tópicos de la profesionalización del trabajador del arte y de su voluntad por subvertir la relación que

en una economía especulativa existe entre arte y sociedad. Influidos por el pensamiento estructuralista y las nuevas teorías del lenguaje y la comunicación, Agustín Parejo School hicieron de la palabra y el signo espacio desde el que liberar el significado y enmarañar arte y política. Las páginas de *Arena* son buena cuenta de ello. En su estela, el dispositivo se alza como lugar virtual, como estado de ánimo, como formulación utópica, como poética de la resistencia, como empresa destinada a imaginar la sociabilidad y a multiplicar las formas posibles de participación.

INMACULADA SALINAS

*Manifiesto
contra
la silla #1
[fragmento]*,
2019

*Castillos
en la arena*,
2020

Cómo se narra y desde qué prisma es una de las preocupaciones que Salinas tiene a la hora de cuestionar la vida después de la vida del archivo, sus formatos discursivos y modos de exhibición, es decir, los usos y abusos de unos materiales cuya finalidad queda supeditada a ejercicios de edición y los nuevos órdenes que estos establecen.

Manifiesto contra la silla #1 [fragmento] (2019) recupera parte del registro de la acción que Inmaculada Salinas realizó con motivo del primer episodio de *A través de la arena* en Azkuna Zentroa el 19 de septiembre de 2019. Este incluye varios asientos invertidos junto a una serie de fotografías que registran una representación escultórica de un maestro de historia del arte con su alumna junto a una reproducción de un aguafuerte de Goya: *Ya tiene asiento* (1799). Dicha propuesta atiende a las jerarquías que emergen al poner en circulación diferentes materiales, ideas y conocimientos, así como la noción de dispositivo o *display* desde el que se presenta y en el que problemáticas de género emergen de manera notable. El segundo

episodio de *A través de la arena*, que se inauguró el 7 de febrero de 2020 en Artium, incluye la otra parte del registro de la acción en Bilbao: un mural con un compendio de citas especulativas en las que autoras feministas alejadas de los cánones discursivos más relamidos se entretajan con la premisa anticipada por Goya.

Así, siendo la única artista que participa en todos los episodios de *A través de la arena*, y cuya propuesta artística crece por acumulación con respecto de la anterior en Vitoria y Bilbao, *Castillos en la arena* (2020) en CentroCentro lanza una serie de preguntas en formato vídeo duocanal tanto al propio archivo como al espacio que lo acoge y los entramados que lo avalan.

MARLENE DUMAS

Wrong Theory, 1989

Marlene Dumas dibuja a partir de la imaginación aunque su archivo, siempre cambiante, opera como esqueleto de aquello que le preocupa e inspira. En el momento de realizar esta acuarela se trataba de la cuestión de la interpretación, de la búsqueda de significado y el lenguaje o del origen de las especies, entre otros asuntos. En aquellos años, Marlene Dumas escribía que “la teoría lingüística nos ha enseñado a leer imágenes en lugar de imaginar significado”. Para la artista, en línea con las propuestas de los modos de ver de John Berger, se trataba más de revelar que de representar. El retrato como forma de revelación sugerente es una de sus aproximaciones más recurrentes a la hora de afrontar cuestiones identitarias y políticas. Construcciones que le permiten transmitir sentimientos inmediatos e inconscientes como en el caso de *The Human Tripod* (1988) en las páginas de la segunda entrega de *Arena*. El hombre trípode como distorsión, apoyo y ficción.

VICTOR BURGÍN

Office at Night, 1985–86

Office at Night (1985–86) forma parte de un conjunto de obras que exploran los códigos lingüísticos, sexuales y de poder que emergen entre una secretaria y un jefe. Esta serie de fotografías, que se mostró en la galería La máquina española, a cuya reseña aparece en la quinta entrega de la revista *Arena*, “desmenuza la escritura iconográfica de la emoción. Sus fotografías de interiores de oficina convierten lo que en Edward Hooper era una mirada cómplice, en una fría radiografía de la indiferencia que recorre no al paisaje, sino al individuo convertido en escenario de la misma soledad. Su obra ilustra no solo el carácter decorativo de una iconografía determinada por los medios de comunicación de masas, también lo hace de la presencia humana tratada desde una perspectiva apática”. ¿Qué efecto genera la conjunción imagen y texto?, ¿qué métodos narrativos y formas emergen de ellos?, ¿cómo se relacionan con la teoría y el debate posmoderno? ¿qué resonancias encontramos hoy? Unas preguntas que enlazan con las preocupaciones de un Burgin, también ensayista, interesado por analizar la frágil situación de la teoría del arte y la crítica dentro de las nuevas economías de mercado así como la abertura de los museos a los entornos sociales y políticos.

VICTORIA GIL

Come-ratones, 1994

Desde finales de la década de los ochenta Victoria Gil ha abordado cuestiones como la identidad, el género y cómo las nuevas orientaciones epistemológicas que emergen de los feminismos apelan a los constructos socioculturales. En un intento por subvertir el campo de la representación y el espectro de

lo social, pero también el binomio masculino-femenino y los órdenes a los que apela, Gil ofrece una mirada paródica, cargada de potencial simbólico, que le permite abrazar el gesto y la materia, al tiempo que ofrece nuevas subjetividades. Se trataba de los años en los que la artista formaba parte del colectivo Agencia de Viaje —junto a Federico Guzmán, Robin Khan y Kirby Gookin— y con los que participó en el proyecto *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa, del Pabellón Andalucía Expo'92. Con ellos haría exposiciones flotantes y cápsulas del tiempo. Con Guzmán, pero también con Pedro G. Romero, Abraham Lacalle y Loncho Gil, desertaría del desierto en *Arena o*.

II: PENSAR LA ÉPOCA

Brisa del mar, 1990

120º a la playa de Los Genoveses, 1986

Sin título, 1984

MITSUO MIURA

Mitsuo Miura es un artista japonés que reside en España desde la década de los sesenta y cuyo trabajo artístico tiene una vocación arquitectónica y paisajística. Su obra se ha distinguido por el uso de formas cercanas a la geometría y de colores definidos que habitualmente proceden de los temas que trata. En los setenta, poco después de que la curadora y editora Lucy Lippard visitara Carboneras y escribiera *I see / you mean*, Miura descubriría, en 1978, la playa de Los Genoveses, apenas a unos kilómetros de distancia. Es allí donde el artista realiza el conjunto de fotografías *120º a la playa de Los Genoveses* (1986) en las que plasma la experiencia del paisaje y del tiempo. De ahí surgirá tanto la serie homónima de grabados calcográficos sobre papel que se encuentra en el segundo episodio de *A través de la arena* en Artium (Vitoria), y la obra que recoge la propuesta de CentroCentro, *Brisa del mar* (1990): ambas exhibidas en Vitoria y Madrid hace tres décadas. Este proceso,

forma parte del número piloto de *Arena*, en que la pregunta por el desierto como lugar de negociación se asienta. Asimismo, los dibujos de Miura acompañan, en el primer boletín de Arteleku, *Zehar*, a un ensayo de Francisco Jarauta que propone “pensar la época” como metáfora, aforismo o gesto.

Francisco Jarauta

“Pensar la época”
Artículo publicado
en *Zehar 01*, San
Sebastián, 1989.

“Pensar la época” como proposición, como hipótesis ante las incertezas que la crisis de la modernidad, incapaz de construir modelos de explicación del mundo totalizantes, produce. Son los años en los que se configura otro tiempo y en los que emergen pluralidad de modelos y paradigmas no homogéneos ni reconocibles. El proyecto de la cultura moderna se opaca, se enreda, “iniciando el largo viaje de la sospecha que inaugura el tiempo de la crítica”. Jarauta apunta que la nueva tarea de la cultura es la de actuar mediante objetos discretos, por cambios sucesivos, a través de continuas modificaciones. “De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al aforismo, al gesto. La ceremonia del olvido como lugar fuerte de la carencia nos arroja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de lo posible. Solo así se puede aceptar el desafío de la precariedad y la provisoriedad, sin sentirnos póstumos a nuestro propio tiempo”.

EVA LOOTZ

Canon inverso,
1987

“Arena es el nombre de lo que continuamente se deshace, se desintegra y multiplica... Arena es el nombre de toda sedimentación y demora... Es lo que se quiere sostener y no cesa de escaparse entre los dedos” escribe Eva Lootz en *Arena o*. Lootz es una artista austríaca que en

los años sesenta se traslada a España y decide quedarse con el fin de desarrollar una práctica artística comprometida con la vida y con los cuidados de la naturaleza. La obra que aquí se presenta, *Canon inverso* (1987), habla un lenguaje que bebe de fuentes que nos remiten a la antigüedad. En ella, Lootz reflexiona sobre la mitificación de los héroes, elevándolos a estrellas, pero devolviéndonos después a la tierra en forma de polvo de carbón. El título alude a una forma musical: una variante de la fuga en la cual el tema principal se repite a la inversa, una historia que viene de vuelta. Formalmente, siete discos suspendidos en altura soportan polvo de carbón en diferentes cantidades. Al quitar el tapón central de cada círculo o disco, el carbón cae al suelo dibujando la constelación de la Osa Mayor. La materia deja que la gravedad modele el dibujo: son sus llamadas “formas sin manos”, instalaciones en las que la escultura se funde con la danza infinita de los derviches giradores, alcanzando un paralelismo de éxtasis místico. En una entrevista que Maya Aguiriano —editora de *Zehar* en su primera etapa— realiza a Lootz, esta apunta que el individuo es un producto de múltiples sedimentaciones, un portador de lenguaje a la hora de ver; “la gente toma la visión como garante de un acceso a la realidad, cuando en realidad la visión es un acceso a lo real mediatizado. Este modelo de visión ha entrado en crisis de nuevo precisamente en esta época ... Se trata de encontrar una brecha e introducir una circulación”.

PEPE ESPALIÚ

Sin título,
1989

Pepe Espaliú fue uno de los artistas más destacados de la generación española de los años ochenta y uno de los fundadores —junto

a Rafael Agredano y Guillermo Paneque— de la revista *Figura*, antesala de lo que luego fue *Arena* aquel mismo 1989. Activamente involucrado en los talleres de Arteleku de la época y presente en las páginas de su boletín, *Zehar*, con acciones tan emblemáticas como muestra el registro de *Carrying* llevada a cabo en San Sebastián a brazos de Xanti Eraso y Josu Sarasua (véase *Zehar* 18), Espaliú desarrolla una obra coherente y significativa extremadamente ligada a cuestiones que tienen que ver con la identidad. A finales de los ochenta el círculo ocupará un lugar relevante en su imaginario. Rostro y máscara refieren a una profunda soledad, gruesa como los caparazones de tortuga y atemporal como el desierto: reflejo de un recogimiento interior que adquiere una importancia clave tras conocer su enfermedad en 1990. Es la situación que le llevará a abanderar una lucha frente a la incomunicación relacionada con el SIDA y sus consecuencias en el mundo, uno de esos desiertos obligatorios a los que Villaespesa, pero también Crimp harían referencia.

RASMUS NILAUSEN

Camouflage,
2015–2020

Hand,
2019

One,
2019

Portal,
2019

El trabajo de Nilausen afronta problemáticas que tienen que ver con la interpretación o no del lenguaje, así como con las relaciones que se establecen con aquellas personas que centran su atención en este, a través de la mirada. El artista cuestiona la posibilidad de un diálogo capaz de trascender la palabra verbal y escrita: “la palabra no es la cosa y la cosa no es la palabra”, nos dice. Más allá de la arqueología de las ciencias humanas y de *las palabras y las cosas*, es el ojo vigoroso o cansado el que determina una comunicación potencial: ¿qué capacidad narrativa puede

generar un medio inmóvil como la pintura?, ¿qué interdependencias emergen con los cuerpos que lo atraviesan? Nilausen produce series pictóricas que a la suma sedimentan propuestas anteriores —trenzan referencias con ideas nuevas—, que sin embargo no obligan al espectador-lector a un conocimiento anterior. Lo que queda por revelar, como el signo del párrafo (¶) que da forma a *Pilcrow Portal* (2019), y que para los editores solo aparece en sus pantallas si se aplica la función “mostrar todo” (véase Microsoft Word), se manifestará en mayor o menor medida en relación al que lo cruce.

CRISTINA GARRIDO

Cristina Garrido opera de manera incisiva en las grietas discursivas que se abren en las instituciones de arte, es decir, en los entramados en los que las relaciones de poder no siempre permiten poner el conocimiento por encima de la mirada autocomplaciente de aquel que quiere llegar primero en la carrera. *Una alianza profana* (2016) examina diversas publicaciones especializadas y compara el número de páginas dedicadas a la publicidad con aquellas que incluyen texto e imagen. Tras ser trituradas, son reconstruidas en dos volúmenes esféricos de papel maché y dispuestas tras el lomo de cada una de ellas. Mediante esta gráfica tridimensional, la artista busca comparar formalmente la tensión entre dos mundos interdependientes y a menudo contaminados entre sí.

*Una alianza
profana,*
2016

III. TIENE QUE PARECER DE LO MÁS NATURAL DEL MUNDO

Serie *Artista ideal*,
1990–94

*Artistas
ideales.*
Ensayo n.º 41,
1997

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

La serie *Artistas ideales* (1990–1994), llevada a cabo por María Luisa Fernández tras su paso por cva (Comité de Vigilancia Artística) junto al artista Juan Luis Moraza, es un trabajo que encarna equilibrios inestables y que da continuidad a las entrevistas que la pareja realizaba en busca de cánones y preceptos. La serie de esculturas recurre a los gráficos “de tarta” para hacer cuerpo concepciones estadísticas que representen al artista que una quiere ser: al artista ideal por consenso. Se trata de dar continuidad a una investigación cargada de humor que se erige contra la autoridad, que no la autoría. “Yo, habitante de la adversidad, de la oposición o la contrariedad, he dispuesto para mi propio uso el ‘peroísmo’ y no es más que la exhaustiva utilización de la conjunción adversativa ‘pero’. Sin nada que ver con el heroísmo negador o afirmador de cualquiera de las vanguardias, o de cualquier arte de manifiestos; el ‘pero’, como el ‘no’, congestiona el rostro, encoge el estómago, nunca se da sin gasto emocional pero es más disimulado que el ‘no’, parece que no, pero sí. Sí, pero no, se cree en ideologías. Sí, pero no, se desea una nueva identidad artística. Sí, pero no, sirven modelos de otros lenguajes. Sí, pero no, se desea ser crítico. Se intenta construir, pero resulta difícil”⁴. Sin embargo, como apuntara Bernhard Bürgi en *Arena 01* al hilo de unas declaraciones de un Richard Serra que destacaba cómo Duchamp o Warhol entendieron la premisa de que para hacer arte no era necesario diferenciarse de la ideología dominante, el artista ideal sería, para ellos —también para Baudelaire o Mallarmé—, aquel que consigue que su arte posea la esencia de “lo más natural del mundo”, que su posición crítica no se note.

4. María Luisa Fernández, “Butism”, *With Something* [catálogo], Edinburgh: Edinburgh College of Art, agosto-septiembre 1995, p. 86.

JON MIKEL EUBA

Casino Lux (Has empezado riendo pero vas a terminar llorando), 2004

Casino Lux (Has empezado riendo pero vas a terminar llorando) (2004) es una obra que se produce en los sótanos de una residencia de artistas instalada provisionalmente en el Casino Luxembourg en un momento en el que Euba comenzaba a explorar metodologías que le permitieran abordar otros contextos y lenguajes. En palabras del autor, la obra representa un “retrato defensivo” que registra una doble situación en la que los protagonistas siguen indicaciones fuera de cámara: por un lado se les invita a reír de diferentes maneras, y por otro, se les pide que protesten con una acción que conlleva “minutos de silencio”. Lo que comienza siendo una situación artificiosa, con el tiempo, deviene real. Una experiencia incómoda que confronta con un “otro”. El doble rodaje, frontal y lateral, produce una disociación espacial y temporal de un suceso en el que el espectador se torna esencial. En el audio, pisadas y risas nerviosas; como cuando la familia de Euba le decía “has empezado riendo pero vas a terminar llorando” cuando de niño una excitación sin control le desviaba de los patrones de comportamiento habituales. El resultado se aparece como un enrarecido retrato de grupo y de época: artistas jóvenes de diversos orígenes hacinados en un centro artístico europeo en el cambio de siglo. El acto de mirar, dentro del vídeo y fuera de él, parte de la conformidad con las normas sociales. Educadamente, nos prestamos.

JUNE CRESPO

Chance Album, 2020

Aunque el trabajo de June Crespo no emerge de una voluntad narrativa, sí se da cierta necesidad de traducción: de trasladar aquellas resonancias físicas a las que no se les encuentra palabra, a

una forma que remita a un movimiento, una circulación, una relación. Sus esculturas son resultado de una acumulación de decisiones conscientes e intuitivas, pero también de errores de cálculo, accidentes, circunstancias específicas que el emplazamiento produce y en las que la escucha juega un papel fundamental; negociaciones entre cuerpos y objetos, cómo estos elementos afectan y se relacionan con lo que los rodea. Objetos de consumo tales como la revista femenina británica *Nova* o las americanas *Vogue* y *Avant-Garde* publicadas en la década de los setenta, con contenidos sobre la liberación sexual, las comunas de la época o los usos y abusos de la heroína, han servido de punto de partida para dar forma a unas obras que, en última instancia, exigen una acción: implican dibujar un contorno, darles la vuelta. Sus múltiples capas —como las páginas de las revistas— concentran tiempos y ocultamientos; dan cuenta de ciertas verdades al tiempo que visibilizan problemáticas que beben del propio contexto vasco en el que la artista se ha formado. Un marco de trabajo del que Crespo entra y sale con el fin de integrar otras metodologías que la aproximen a nuevos espacios de emancipación.

EPÍLOGO: EDITAR EN UN SISTEMA DE ECOS POSITIVOS

“Editar en un sistema
de ecos positivos”
Sobre 01, 2015,
pp. 91–116.

Miren Eraso y Carmen Ortiz

En 2015 se publicó un ensayo sobre el contexto sociopolítico y artísticocultural del estado español en la década de los ochenta en el que se exponía una situación crítica de los proyectos editoriales que surgieron en ese momento histórico que se convino en llamar “segunda transición”. Se trataba de un estudio impulsado por el proyecto de investigación *Desacuerdos* promovido por el MNCARS, Arteluku y UNIA arteypensamiento en 2004, años antes del fallecimiento de Miren Eraso: la que fuera editora de *Zehar* desde 1995 tras su paso como Responsable del Centro de Documentación y Biblioteca de Arteleku desde 1989 y después de que Maya Aguiriano estuviera a los cuidados del boletín en ese período.

El texto pretendía demostrar la hipótesis de que la mayoría de proyectos se situaban “en un espacio inexistente, un no-sistema artístico que se produce más en la voluntad que en la realidad, en un sistema de ecos positivos” que respondía al consenso tácito entre dirigentes políticos de crear un estado de ánimo que permitiera mirar solo hacia el futuro: una forzosa desmemoria que desembocó, generaciones después, en banalización y simulacro ante una identidad frágil de recomponer. ¿De dónde habría de venir la generación críticamente preparada a la que se dirigían estas propuestas?, se preguntaban las autoras.

Y TÚ, ¿QUÉ
TAL?

A través de la arena se acerca a la dimensión narrativa del comisariado entendiendo que la condición que define nuestro tiempo presente atiende a una complejidad temporal que ya avanzaban algunas de las propuestas en sala, en las que con nuevos órdenes, emergen nuevas miradas y lenguajes. Una ambigüedad y opacidad que, sin embargo, permite a las prácticas de edición, producción y publicación artísticas operar como laboratorio generador de significado y ofrecer nuevas lecturas que afecten a la imaginación histórica de nuestros entornos al tiempo que hacen visibles y tangibles realidades precisas que, por estar fuera de foco —por ser *menores* a la manera de Deleuze y Guattari—, no han obtenido los espacios de reconocimiento que merecen. Establecer un diálogo con estas propuestas es atender al marco de interdependencia de una práctica que procura otras genealogías feministas y cuidadosas, pero también a la fragilidad que las acompaña. En definitiva, este proyecto en varios episodios materializado en forma de exposición, archivo, recreación, taller, encuentro o conversación ha encontrado una brecha, que diría Lootz, y ha introducido una circulación. Ha puesto en valor un *peroísmo*, que apuntaría Fernández, en el que sí, pero no, deseamos otro marco de trabajo; sí pero no, continuamos con síndrome de mayoría absoluta; sí, pero no, crece el desierto a nuestro alrededor. Y desde este desierto compartido me gustaría agradecer la cuidadosa labor de Soledad Guitérrez, cuyo acompañamiento ha sido indispensable a la hora de abordar esta propuesta.

ENCUENTROS

Encuentro A través de la arena

07.04.2020 / 19:00

Con Catherine David, Nuria Enguita Mayo,
Laura Vallés Vílchez y Maider Zilbeti

Este encuentro se adentra en los modos de editar comisariando o comisariar editando, es decir, en los puntos de fricción entre ambas prácticas que han definido una modernidad en construcción (al tiempo que han hibridado), y desde lo que la editora de *Arena*, Mar Villaespesa, denominó “síndrome de mayoría absoluta”, ahora en juego. Una conversación que abordará cómo aquellas infraestructuras imaginadas a finales de los ochenta en las páginas de *Arena* y *Zehar* se han formado, deformado y transformado en el devenir de la producción y circulación de textos y objetos de arte, y cuáles pueden ser las nuevas preguntas a abordar desde las múltiples temporalidades e individualidades del presente.

Entrada libre

SESIÓN DE EDICIÓN PERFORMATIVA

Escribir en voz alta, leer callados

(Homenaje a Jean Laplace)

15.04.2020 / Planta 1 / 19:00

Con Jon Mikel Euba

El deseo de transformar la escritura como praxis en una suerte de metodología teórica ha sido, durante los últimos años, una de las líneas de trabajo de Jon Mikel Euba. Su posición como artista le permite adoptar un enfoque performativo con el que permite imaginar otros modos de comunicar que surgen de procesos

íntimamente relacionados con el acto de leer en voz alta frente a los demás. Esta sesión abordará estas cuestiones a partir de un ejercicio de edición centrado en las prácticas más recientes de Euba.

Entrada libre

TALLERES DE LECTURA

Fadaiat

03.03.2020 / 24.03.2020 / 14.04.2020 /
28.04.2020 / Planta 1 / 19:00

A los cuidados de Noemí de Haro en
colaboración con Inés Molina y Lola Visglerio,
Universidad Autónoma de Madrid

Las cuatro sesiones del taller *Fadaiat*, a los cuidados de Noemí de Haro, ofrecen una oportunidad para acercarse a algunos de los temas que se abordaron en las páginas de las revistas *Arena* (1989) y *Zehar* (1989–2011) para repensar colectivamente los años en que tuvieron lugar, sus resonancias en el presente, así como las ideas que podemos proyectar para imaginar futuros. En una voluntad por abrir el espacio para las reflexiones críticas, para entretrejer nuestras historias y para el potencial de la interpretación y la deriva, estos talleres generarán una serie de rastros o huellas en las salas a partir de los archivos presentes.

Actividad gratuita. Requiere inscripción previa en aprendizajecolectivo@centrocentro.org

ARTISTAS

Luis López Carrasco
El futuro, 2013
 Película, 67 min
 Cortesía del artista, Elamedia y Encanta Films

Tino Calabuig
Arco 82, 1982
 Vídeo, 37 min
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Pedro G. Romero
Cartel nº 14, 1988
 Acrílico y cemento sobre aglomerado
 Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Agustín Parejo School
Málaga Euskadi da, 1986
 Vídeo, 13 min
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Inmaculada Salinas
Manifiesto contra la silla #1 [fragmento], 2019
 Escultura
Castillos en la arena, 2020
 Vídeo duocanal, 99 min c/u
 Cortesía del artista

Marlene Dumas
Wrong Theory, 1989
 Acuarela
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

Victor Burgin
Office at Night, 1985–86
 Fotografía
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

Mitsuo Miura
Brisa del mar, 1990
120º a la playa de Los Genoveses, 1986
Sin título, 1984
 Instalación; 8 fotografías; acrílico sobre tabla
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

Eva Lootz
Canon inverso, 1987
 Discos de latón con carbón de brasero y cables
 Colección CGAC. Santiago de Compostela

Cristina Garrido
Una alianza profana, 2016
 Revistas de arte, pegamento
 Cortesía de la artista y de Galería Curro

Rasmus Nilausen
Camouflage, 2015–2020
Hand, 2019
One, 2019
Portal, 2019
 Acrílico sobre lino; óleo sobre lino
 Cortesía de garcía | galería, Madrid

Jon Mikel Euba
Casino Lux (Has empezado riendo pero vas a terminar llorando), 2004
 Instalación audiovisual
 Cortesía del artista

María Luisa Fernández
Artista ideal (Rosa, blanca), 1990–1994,
Artista ideal (Perdida), 1991,
Artista ideal (Olvidado), 1991,
Artista ideal (N), 1991,
Artista ideal (N), 1990–1994,
Artista ideal (M), 1991,
Artista ideal (L), 1990
Artista ideal (Conciso, claro), 1990,
Artista ideal (Bella, interesante), 1990,
Artistas ideales. Ensayo nº 41, 1997
 Madera y óleo; escayola, madera de pino,
 fotocopia en blanco y negro
 Cortesía de la artista y de Maisterravalbuena

June Crespo
Chance Album, 2020
 Esculturas de medidas variables
 Cortesía de la artista

Pepe Espaliú
Sin título, 1961
 10 dibujos
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-
 Colección de la Junta de Andalucía

Victoria Gil
Come-ratones, 1994
 Óleo sobre lienzo
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-
 Colección de la Junta de Andalucía

Cristina Garrido
An Unholy Alliance, 2016
 Art Magazines, glue
 Courtesy of the artist and Galería Curro

Rasmus Nilausen
Camouflage, 2015–2020
Hand, 2019
One, 2019
Portal, 2019
 Acrílico on linen; oil on canvas
 Courtesy of garcía | galería, Madrid

Jon Mikel Euba
Casino Lux (You Started out Laughing but You're Going to End up Crying), 2004
 Audiovisual installation
 Courtesy of the artist

Maria Luisa Fernandez
Ideal Artist (Rose, White), 1990–1994
Ideal Artist (Lost), 1991
Ideal Artist (Forgotten), 1991
Ideal artist (N), 1991
Ideal Artist (N), 1990–1994
Ideal Artist (M), 1991
Ideal Artist (L), 1990
Ideal Artist (Concise, Clear), 1990
Ideal Artist (Pretty, Interesting), 1990
Ideal Artists. Essay #41, 1997
 Wood and oil; plaster; pinewood, black and white photograph
 Courtesy of the artist and Maisterravalbuena

June Crespo
Chance Album, 2020
 Sculptures of different sizes
 Courtesy of the artist

Pepe Espaliú
Untitled, 1989
 10 drawings
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-
 Colección de la Junta de Andalucía

Victoria Gil
Mice-Eaters, 1994
 Oil on canvas
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-
 Colección de la Junta de Andalucía

Eva Lootz
Inverse Canon, 1987
 Brass discs with brazier coal and cables
 Colección CGAC. Santiago de Compostela

Luis López Carrasco
The Future, 2013
 Film, 67 min
 Courtesy of the artist, Elamedia and Encanta Films

Tino Calabuig
Arco 82, 1982
 Vídeo, 37 min
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Pedro G. Romero
Poster #14, 1988
 Acrylic and cement on board
 Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla

Agustín Parejo School
Málaga Euskadi da, 1986
 Vídeo, 13 min
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Inmaculada Salinas
Manifiesto against the Chair #1 [Fragment], 2019
 Sculpture
Castles in the Sand, 2020
 Duo-channel video, 99 min each
 Courtesy of the artist

Marlene Dumas
Wrong Theory, 1989
 Watercolour
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

Victor Burgin
Office at Night, 1985–86
 Photograph
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

Mitsuo Miura
Sea Breeze, 1990
120º to the Beach of Los Genoveses, 1986
Untitled, 1984
 Installation; 8 photographs; acrylic on board
 Museo AC Helga de Alvear, Cáceres

An Encounter Across the Sand

07.04.2020 / 7pm

With Catherine David, Nuria Enguita Mayo,

Laura Vallés Vilchez and Mairder Zilbetti

This encounter delves into the ways of editing by curating or editing, that is, into the points of friction between both practices that have defined a modernity in the making (while at the same time they have become hybrids), and from what the editor of *Arena*, Mar Villasepessa, described as an “absolute majority syndrome”, now compromised. A conversation that will address how those infrastructures that were imagined in the late eighties in the pages of *Arena* and *Zehar* have been formed, deformed and transformed during the course of the production and circulation of texts and works of art, and what the issues we should address from the multiple temporalities and individualities of the present.

Free entry

PERFORMATIVE ART EDITING SESSION

Write Out Loud, Read Quietly

15.04.2020 / Floor 1 / 7pm

With Jon Mikel Euba

In recent years, the desire to transform writing as a practice within a kind of theoretical methodology has been one of the lines of work of Jon Mikel Euba. His position as an artist allows him to adopt a performative approach that in turn enables him to imagine other ways of communicating that emerge from processes

READING WORKSHOPS

Fadaiat, reading workshops based on

the Across the Sand Project

03.03.2020 / 24.03.2020 / 14.04.2020 /

28.04.2020 / Floor 1 / 7pm

Under the care of Noemí de Haro in

collaboration with Inés Molina and Lola

Visglerio, Universidad Autónoma de Madrid

The four sessions of the *Fadaiat* workshop,

under the care of Noemí de Haro, offer an

opportunity to become acquainted with some of the issues that were discussed in the pages of the

Arena (1989) and *Zehar* (1989–2011) magazines,

in order to collectively rethink the years in

which they took place, their resonances today,

as well as the ideas we can project to imagine

utures. In an effort to intertwine our stories

and to open up space for critical thinking and

to the potential of interpretation and drifting,

these workshops will generate a series of traces

or footprints in the rooms, based on the archives

they contain.

Free Workshops. Pre-booking required

at aprendizajecolectivo@centrocentro.org

EPILOGUE: EDITING IN A SYSTEM OF POSITIVE ECHOES

“Editing in a System
of Positive Echoes,”
Sobre #1, 2015.

Miren Eraso y Carmen Ortiz

In 2015, an essay on the Spanish socio-political and artistic-cultural context of the eighties was published. It shared the critical situation of the editorial projects that arose during the so-called “second transition”. A research supported by the *Desacuerdos* project and promoted by the MNCARS, Arteluku and UNIA arteypensamiento in 2004, five years before Miren Eraso—Arteleku’s Head of the Center for Documentation since 1989 and *Zehar*’s editor since 1995—passed away.

The text aimed to demonstrate the hypothesis that most projects were situated in a non-existent space, an artistic non-system that is defined by their desire and impossibility of becoming, by “a system of positive echoes” that responded to the tacit consensus between political leaders to create a state of mind that would allow us to look only towards the future. A forced forgetfulness that, generations later, led to banalization and simulation before a fragile identity to recompose. Where would the critically prepared artists to which these proposals were directed come from? The authors asked.

AND, WHAT ABOUT YOU?

Across the Sand approaches the narrative dimension of curating, understanding that the condition that defines our present time responds to a temporal complexity that some of the proposals in the rooms were already advancing, in which with new orders, new looks and languages emerge. A temporal ambiguity that, however, allows artistic editing, production and publishing practices operate as a laboratory, generate new meanings, and affect the historical imagination of our environments while making visible and tangible lived realities that, for being out of focus—for being *minor* in the manner of Deleuze and Guattari—they have not obtained the recognition they might deserve. To establish a dialogue with these proposals is to attend to the interdependence framework of a practice that seeks other feminist and careful genealogies, but also to the fragility that accompanies them. In short, this project in several episodes materialized in the form of an exhibition, archive, re-enactment, workshop, meeting or conversation has found a gap, which Lootz would say, and has introduced a circulation. The project values a *butism*, that Fernández would say, in which yes, but no, another framework is desired; yes but no, an absolute majority syndrome is still with us; yes, but no, the desert grows around us. And from this shared desert I would like to acknowledge the careful work of Soledad Gutiérrez, whose companionship has been indispensable in order to address this proposal.

they offer certain truths that make visible issues that the artist brings from her own Basque context where she has trained. A framework from which Crespo goes in and out in order to put together other methodologies that take her work closer to new emancipatory spaces.

quite real. An uncomfortable experience that confronts an “other”: The double shooting, from the front and from the side, gives rise to a spatial and temporal dissociation from an event in which the spectator becomes essential. In the audio, you can hear footsteps and nervous laughter; like when Euba’s family told him “you started out laughing but you’re going to end up crying” when as a child his uncontrollable excitement would deflect him from the usual behaviour patterns. The result appears as a rarefied portrait of the group and the period: young artists of diverse origins packed into a European art centre at the turn of the century. The act of watching, inside and outside the video, starts from conformity with social norms. Politely, we acquiesce.

JUNE CRESPO

Although June Crespo’s work does not emerge from a narrative desire, there is a certain need for translation: for transferring those physical resonances to which no words are found, to a form that refers to a movement, a circulation, a correlation. Her sculptures are the result of an accumulation of conscious and intuitive decisions, but also of calculation errors, accidents, specific circumstances that the site produces and in which listening plays a fundamental role; negotiations between bodies and objects—how these elements affect and relate to their surroundings. Consumer objects such as the British women’s magazine *Nova*, or the American *Vogue* or *Avant-Garde* published in the seventies, with content on sexual liberation, the communes of the time or the use and abuse of heroin, have served as a point of heading to shape some works that, in the final analysis, demand an action: they involve drawing a contour, turning them around. Its multiple layers concentrate times and concealments;

Chance
Album, 2020

upon myself the use of 'butism', none other than the extenuating employment of the adversative conjunction 'but'. Yet nothing to do with the dissenting or affirmational heroism of any of the avant-gardes, or any manifesto art; like 'no', the 'but' contorts the face, cramps the stomach and never happens without an emotional cost, although it is more dissembled than 'no', it seems like a no, but is a yes. One believes in ideologies, yes but no. One desires a new artistic identity, yes but no. Models of other languages help, yes but no. One desires to be critical, yes but no. One tries to construct, but it is difficult.⁴ Nevertheless, as Bernhard Bürgi noted in *Arena #1* following a statement by Richard Serra that highlighted how Duchamp and Warhol understood that there is no need to differentiate themselves from the dominant ideology in order to make art, the "ideal artist" would be, for them—as for Baudelaire and Mallarmé—those who achieve the essence of "the most natural thing in the world", those whose critical position is not noticable.

JON MIKEL EUBA

Casino Lux (You Started out Laughing but You're Going to End up Crying) (2004) is a work that was produced in the basement of an artists residence set up provisionally in the Luxembourg Casino at a time when Euba was beginning to explore methodologies that would allow him to tackle other contexts and languages. To use a "defensive portrait" that records a double situation in which the protagonists follow instructions given off camera: on the one hand they are invited to laugh in different ways, and on the other, they are asked to protest with an action that involves "minutes of silence". What starts out as an artificial situation turns into something

Ideal Artists

series,

1990–1994

Ideal Artists

Essay #41,

1997

Casino Lux

(You Started

out Laughing

but You're

Going to End

up Crying),

2004

⁴ María Luisa Fernández, "Butism", 9 *With Something* [exhib. cat.], Edinburgh: Edinburgh College of Art, August–September 1995, p. 86.

will be shown to a greater or lesser extent in relation to that which crosses it.

CRISTINA GARRIDO

Cristina Garrido's work operates in an incisive manner in the discursive cracks that open up in art institutions, in other words, in the frameworks in which power relations do not always allow knowledge to be placed above the self-satisfied gaze of the person who wants to get there first. *An Unholy Alliance* (2016) examines various specialised publications and compares the number of pages devoted to advertising with those that include text and images. After they have been shredded, they are reconstructed into two spherical volumes of paper mâché and arranged behind the spine of each one. Through this three-dimensional graphic, the artist seeks to formally compare the tension existing between two interdependent worlds that often contaminate one another.

The *Ideal Artists* series (1990–1994) that María Luisa Fernández created after her time at the CVA (Artistic Vigilance Committee) together with the artist Juan Luis Moraza, is a work that embodies unstable balances and gives continuity to the interviews that the couple carried out in search of canons and precepts. The series of sculptures resorts to pie charts to create statistical conceptions that represent the artist that one would like to be: the ideal artist by consensus. It is a question of giving continuity to an investigation charged with humour that stands up against authority, not authorship. "I, dweller in adversity, opposition, contradiction, have taken

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

16

An Unholy Alliance, 2016

III: IT HAS TO LOOK AS IF IT WAS THE MOST NATURAL THING

Españú develops a coherent and significant work that is intimately linked to questions of identity. At the end of the eighties, the *circle* will occupy a relevant place in his imagination. Face and mask refer to a deep solitude, thick as turtle shells and timeless as the desert: the reflection of an inner recollection that takes on key importance in 1990, after he discovered that he was ill. It is this situation that will prompt him to lead a struggle against AIDS-related isolation and its consequences in the world, one of those obligatory deserts to which Villasespa, but also Crimp, would point out.

RASMUS NILAUSEN

Camouflage, 2015–2020
Hand, 2019
One, 2019
Portal, 2019

Nilausen's work addresses problems that have to do with the interpretation or not of language, and with the relationships that are established with those people who focus their attention on language, through their gaze. Nilausen questions the possibility of a dialogue that is capable of transcending the verbal and written word: "The word is not the thing and the thing is not the word", he tells us. Beyond the archaeology of the human sciences and of *the order of things*, it is the vigorous or tired eye that determines a potential communication: What narrative capacity can a static medium such as painting generate? What interdependencies emerge with the bodies that pass through it? Nilausen produces pictorial series that together sediment previous proposals—they weave references with new ideas—which however do not oblige the spectator-reader to have any prior knowledge. What remains to be revealed, just like the paragraph sign (¶) that gives shape to *Pilcrow Portal* (2019), and which publishers only see on their screens if the "show all" function is activated (see Microsoft Word),

heroes, raising them up to the stars, but then casting them back down to us on earth in the form of coal dust. The title alludes to a musical form: a variant of the fugue in which the main theme is repeated in reverse, a story that returns. Formally, seven discs suspended at a height carry different amounts of carbon dust. When the central cap of each circle or disc is removed, the dust falls to the ground drawing the constellation of the Big Dipper. The matter allows gravity to shape the drawing: these are his so-called "forms without hands," installations in which sculpture merges with the infinite dance of whirling dervishes, achieving a parallelism of mystical ecstasy. In an interview that Maya Aguiriano—editor of *Zehar* in its first phase—conducts to Lootz, the artist points out that the subject is a product of multiple sedimentations, a carrier of language when it comes to seeing: "People take the vision as guarantor of access to reality, when actually the vision is an access to a mediated reality. This vision model has entered into crisis, once again, precisely at this period... It is about finding a gap and introducing a circulation".

PEPE ESPAÑÚ

Pepe Españú was one of the most outstanding artists of the Spanish generation of the eighties and, together with Rafael Agredano and Guillermo Paneque, one of the founders of the magazine *Figura*—forerunner of what would later become *Arena* in that same year of 1989. Actively involved in the Arteleku workshops of the time, and present in the pages of its bulletin, *Zehar*,—with such emblematic actions as the record of *Carrying* which was performed in San Sebastián on the arms of Xanti Eraso and Josu Sarasua (see *Zehar 18*)—,

Untitled,
1989

II: THINKING THE PERIOD

Robin Khan and Kirby Gookin—with whom she participated in the *Plus Ultra* project in the Andalusian Pavilion in Expo'92. She created floating exhibitions and time capsules with them. With Guzman, but also with Pedro G. Romero, Abraham Lacalle and Loncho Gil, she would desert the desert in *Arena o.*

MITSUO MIRA

Mitsuo Mira has lived in Spain since the 1960s and whose artistic work has a strong architectural and landscape vocation. His work has been distinguished by the use of shapes akin to geometry, and defined colours that usually come from the themes he addresses. In the 120° to the *Beach of Los Genoveses*, shortly after the curator and editor Lucy Lippard visited Carboneras and wrote *I See / You mean* (which was published in 1979), Mira would discover, in 1978, the beach of Los Genoveses, just a few kilometres away. It is there that the artist took the series of photographs 120° to the *Beach of Los Genoveses* (1986) in which he captured the experience of landscape and time. This is the origin of both the series of the homonymous engravings on paper, that can be found in the second episode of *Across the Sand* in Artium (Vitoria), and the work that is included in CentroCentro, *Sea Breeze* (1990): both also shown in Vitoria and Madrid three decades ago. These bodies of work appear in the pilot issue of *Arena* in which the question of the desert as a place of negotiation is raised. In addition, Mira's drawings also accompany Francisco Jarata's essay, "Thinking the Period", in which the author invites us to imagine our cultures as a metaphor, aphorism or gesture in Arteleku's first bulletin, *Zehar*.

Sea Breeze, 1990
120° to the Beach of Los Genoveses, 1986
Untitled, 1984

"Thinking the Period"
Article published
in *Zehar* #1, 1989.

Francisco Jarata

"Thinking the Period" as a proposition, as hypothesis before the uncertainties that the crisis of modernity—unable to build totalizing models for explaining the world—produces. These are the years in which plural models, and non-homogeneous or recognizable paradigms emerge. The project of modern culture is opaque; it entangles. It starts "the long journey of mistrust that opens the time of criticism": In his essay, Jarata notes that the new task of culture is that of act through discrete objects, consecutive changes, and continuous modifications. "Hence the passage of the tongue to the metaphor, to aphorism, to the gesture. The ceremony of forgetting, as strong place of lack, throws us into the gallery of the signs, already dissolved and affirmed against the long journey of the possible. Only then can you accept the challenge of precariousness and provisionality, without feel posthumous in our own time".

EVA LOOTZ

Inverse Canon, 1987

"Sand [*arena* in Spanish] is the name of that which continually breaks down, disintegrates and multiplies... Sand is the name of all sedimentation and delay... It's what you want to hold on to but doesn't stop slipping through your fingers," writes Eva Lootz in *Arena o.* Lootz is an Austrian artist who moved to Spain in the sixties and then decided to stay in order to develop an artistic practice committed to life and to caring for nature. The work presented here, *Inverse Canon* (1987) speaks a language that draws on sources that refer us to antiquity. In it, Lootz reflects on the mythification of

was shown in the gallery La Máquina Española and whose review appears in the fifth issue of *Arena* “analyses in depth the iconographic writing of emotion. His photographs of office interiors turn what in Edward Hooper was a complicit gaze into a cold x-ray of the indifference that does not permeate the landscape, but rather the individual transformed into the very scenario of loneliness itself. His work illustrates not only the decorative nature of an iconography determined by the mass media, but also human presence treated from an apathetic perspective”. What effect does the conjunction of image and text generate? What narrative methods and forms emerge from them? How do they relate to post-modern theory and debate? Burgin is also an essayist, and these are questions that echo his concerns, interested as he is in analysing the fragile situation of art theory and criticism within the new market economies, as well as the opening up of museums to social and political environments.

VICTORIA GIL

Ever since the late eighties, Victoria Gil has addressed such issues as identity, gender and how the new epistemological orientations emerging from feminism appeal to socio-cultural constructs. In an attempt to subvert the field of representation and the spectrum of the social, but also the masculine-feminine binomial and the orders to which it appeals, Gil offers a parodic gaze, charged with symbolic potential, that allows her to embrace gesture and matter and at the same time to offer new subjectivities. These were the years in which the artist was part of the Agencia de Viaje

collective—together with Federico Guzmán,

Mice-Eaters,
1994

11

As the only artist who participates in all the episodes of this project—and whose artistic proposal grows by accumulation with respect to the previous calls in Vitoria and Bilbao—the dual-channel video *Castles in the Sand* (2020) in CentroCentro proposes a series of questions to the content or authors of the magazines and to the container that houses it as well as the framework that supports it.

MARLENE DUMAS

Marlene Dumas draws from the imagination, even though her ever-changing archive operates as a skeleton of that which worries and inspires her. When she created this watercolour, what

was at issue was the question of interpretation, the search for meaning and language, the origin of the species, among other matters. In the early nineties, Marlene Duma wrote that “linguistic theory has taught us to read images rather than to imagine meaning”. For the artist, in line with the proposals of John Berger’s *Ways of Seeing*, it was more about revealing than representing. The portrait as a form of suggestive revelation is one of her most recurrent approaches when dealing with identity and political issues. Constructions that allow her to transmit immediate and unconscious feelings as in the case of *The Human Tripod* in the pages of the second issue of *Arena*. The human tripod of the second issue of *Arena*. The human tripod as distortion, support and fiction.

VICTOR BURGIN

Office at Night (1985–86) is part of a body of work that explores the linguistic, sexual and power codes that emerge between a secretary and a boss. This series of photographs which

Wrong
Theory, 1989

Office at
Night,
1985–86

10

of language and communication, Agustín Parejo School turned words and signs into a space from which to liberate meaning and to intertwine art and politics. Their contributions to *Arena* are good examples of this. In their wake, the display emerges as a virtual place, as a state of mind, as a utopian formation, as a poetic of the resistance, as an enterprise dedicated to imagine sociability and to multiply the forms of participation.

IMAGULADA SALINAS

How a story is narrated and from which viewpoint, is one of the concerns that Salinas has when it comes to questioning the afterlife of the archive—its discursive formats and modes of exhibition. That is to say, the uses and abuses of certain materials whose purpose is subordinated to editing exercises and the new orders that these establish.

Manifesto Against the Chair #1 [fragment]
2019

Castles in the Sand,
2020

(2019) brings us back to the action that Salinas carried out on the occasion of the first episode of *Across the Sand* in Azkuna Zentroa (Bilbao) on 19 September 2019, in which the artist included several upside-down stools, together with a series of photographs representing a sculpture that shows an art history teacher with his student, next to a reproduction of an etching by Goya: *They Already Have a Seat* (1799). This proposal sought to question the hierarchies that emerge when different materials, ideas and knowledge are put into circulation, as well as the exhibition display itself in which gender issues surface in a significant manner. The second episode of *Across the Sand* that opened on 7 February 2020 at Artium includes another record of the action held in Bilbao: a mural with a compendium of speculative feminist quotes interwoven with Goya's assertion.

becomes change. A dissent that increasingly stands on quicksand: such as those presented by Agustín Parejo School in this exhibition, such as those that did not support the scaffolding of the magazine *Arena*.

In the essay “The Dolphin and the Submarine”, Villasespa turns to Walter Benjamin’s *The Storyteller* to highlight the need to rescue a mythological-critical dimension that confronts the obligatory deserts that our present produces. In the late eighties these deserts revolved around the political and social conflicts beyond the West or AIDS, but also around how new museums attended to tourism and services to the detriment of the communities they claimed to care for. Douglas Crimp’s “The Museum Without Walls” in *Arena* #1 already warned us of the temporal issue we were facing: “While we demand museums, others already questioned them”, Villasespa pointed out. Three decades later, we look around and ask ourselves, does the desert grow?

AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

Málaga Euskadi da (1986) is a work by the Málaga-based collective Agustín Parejo School, which proposes a fictitious journey from South to North—as does this exhibition—to reflect on politics, language, identity and differences in what was then the new Spain of the Autonomous Communities. A project in the form of a self-published fanzine, video, poster, sticker or cassette, which not only questions the channels through which art circulates, but also confronts such issues as the professionalisation of the art worker and their willingness to subvert the relationship that exists between art and society in a capitalist economy. Influenced by structuralist thinking and new theories

or Maruja Mallo, composers and songwriters such as Luis de Pablos or Ismael, and even with the Minister of Culture, Soledad Becerril, who defined the event as “living culture”:

PEDRO G. ROMERO

During the eighties, Pedro G. Romero, together with a group of young artists from Seville such as Federico Guzmán or Victoria Gil, provided an

alternative to the positions that were emerging in the vicinity of the Faculty of Fine Arts, as

was the case of the founders of the magazine *Figura*—the predecessor of *Arena*—, Guillermo Panque and Rafael Agredano. From this

relationship a dialogue between generations, contexts and media was born, a discussion that revealed a desire to produce art by paying

heed to the discourse and new languages of a time that was folding in on itself, rather than to the watertight compartments of formal categories. These were the years of the so-called “end of history” and of the baroque economy of representation. The art fair understood as a “living organism”; namely, a fusion of art and life. *The art fair or the art beast*, as Romero’s poster put it, *with its pains and with its dollars*.

Mar Villasespa

“Absolute Majority Syndrome” (1989) is an article by the curator and editor of *Arena*

magazine, Mar Villasespa, that launches a petition in favour of the regeneration of

Spanish art after ten years of a euphoria devoid of criticism, of people taking their cue from the new democratic powers and their *institutional interventions*. “Once the euphoria has passed of what, in the political world, we might call

Poster #14,
1988

“Absolute Majority Syndrome”
Article published
in *Arena* #1, Madrid,
1989

6

I. THE DESERT GROWS

“The Dolphin and the
Submarine” Article
published in *Arena* 0,
Madrid, 1989

Arena was a publication edited by Villasespa together with Kevin Power and José Luis Brea and driven by Borja Casani. It emerges with the commitment of developing a critical sphere. Nevertheless, despite being able to sharply portray the memory of an era, the way the exhibition *Before and After the Enthusiasm 1972–1992* (Kunstraat Art Fair, Amsterdam) curated by Brea was treated within its pages—advertised, developed and, subsequently, criticized—, announces the end of a project and a point of no return of what has been agreed to call cognitive capitalism.

“The Desert Grows” is the starting point of *Arena* magazine, a project first published in the year that saw the birth of the World Wide Web, the fall of the Berlin Wall or the emblematic exhibition *Magiciens de la terre* at the Centre Georges Pompidou. A motto that questions the increasing acceleration that began in the nineties in which criticism, understood as the activity that strengthens the public sphere against the forces that order the world, becomes a mirage before a growing affective economy that offers new strategies to capitalize on

knowledge.

The pilot issue of *Arena* suggests that we consider the *desert* as a space for negotiation, that is, as a metaphor in order to present a surface on which to celebrate dissent, and to question in an incisive way to what extent the discourse generated by the art world

7

community and context from all of those people who grew up during the years of what we might call a headlong rush.

Different titles taken from the magazines punctuate the exhibition route. The project, which got underway at Azkuna Zentroa in 2019 and then at Artium in 2020, responds to an invitation to reflect on the narrative dimension of curatorial practices (in which edition, production and publishing share space of discursive experimentation), and, secondly, to a desire to speculate about how those cultural structures imagined by women such as Villasespa or Eraso were formed, deformed and transformed. In short, *Across the Sand* tries to ask what new issues we should address from an uncertain present: What resonances are still here? What certainties prevail?

The different proposals presented, as well as the public programme alongside it, try to navigate the increasing paradoxes that, as they emerge with the crisis of modernity, define the contemporary condition and the spaces of mediation in their struggles for recognition. The rush of words and things of an expanded time (that of precariousness and provisionality)³ is a focus of interest of many of the artistic proposals here present. All of them share a desire to contrast narratives, to make visible the underlying frictions, and to propose mechanisms through which to celebrate dissent as a potential with which to continue to provide spaces in which to rehearse critical thinking.

FOREWORD: ABSOLUTE MAJORITY SYNDROME

The Future,
2013

The future (2013) takes us back to 1982 and to the enthusiasm that followed the socialist victory in which the new government obtained an absolute majority and thus consummated its triumph. A film that takes us to a party where, while they dance, the guests talk about how to learn the rules of the game, how to face defeat, and how the same old faces are still around. A critical look at the habits and customs that an incipient middle class was making its own at a breakneck speed. The film captures a rather anachronistic atmosphere and appears to have been shot by an *amateur* director. *Amateur* in its etymological sense, by a lover who, in the intimacy of the short and imperfect shot, seeks calm in the face of the sense of loss that a dislocated gaze produces when its eyes fall on a past future.

LUIS LÓPEZ GARRASCO

TINO GALABUIG

Arco 82,
1982

Arco 82 (1982) records the first edition of the art fair that, against all the odds, managed to open its doors, determined to foster an incipient collectionism in what was to all intents and purposes, a desert environment. And it did so with enthusiasm, before the inauguration of the Museo Reina Sofía in 1986, the Instituto Valenciano de Cultura in 1986, Arteleku in 1987—art centre founding *Zehar* two years later—, or the Centro Atlántico de Arte Moderno in 1989, among others. A scenario in which cultural policies achieved unprecedented relevance in the heat of a new cultural economy. Tino Calabuig had the opportunity to document the atmosphere of that first edition through a series of interviews with artists such as Luis Gordillo, Eduardo Chillida, Antonio Saura

The research for this exhibition is being

carried out within the framework of

Komisario Berrak, a programme promoted

by the Department of Culture and Linguistic

Policy of the Basque Government and shared

between Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao,

CIC Tabakalera San Sebastian and Artium,

the Basque Centre-Museum of Contemporary

Art in Vitoria. The project began its exhibition

tour in Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao

in 2019 before moving to the Artium Museum

in 2020.

Organised and Produced by

CentroCentro

Installation

Artec

Audiotvisual Display

Creamos Technology

Archival Display

Sicht S.L. and Abel Vallés S.L.

Lighting

Intervento

Transport

WordlPack-Art Services

Insurance

Hiscox

Booklet Printers

Palgraphic

ACROSS THE SAND

During the nineteen eighties, the rise of social-democracy embraced the idea of progress by importing foreign institutional models, in an effort to catch up after four decades of autarchy. This moment coincided with a specific cultural narrative: the consolidation of the role of the curator at what was the advent of a new museum institutionalism, and the liberal impulse and the art market, and the gradual dismantlement of criticism. A new scenario that consolidated a system that was free of antagonisms and exhausted many of the counter-models which previously sought complicity in the public sphere.

Across the Sand is a project in various

episodes that takes as its starting point two

magazines focused on art and enquiry that

come from two different geographies and ways

of doing: *Arena* (1989) and *Zehar* ["across" in

Basque] (1989–2011). Two publishing projects

conceived with the desire to generate contexts

as counterpoints to the consensus and the lack

of memory that defined the following decade: a

period characterised by a belonging to a "system

of positive echoes"¹ (as the editor of *Zehar*,

Miren Eraso, would write), in a sociopolitical

and cultural space with an "absolute majority

syndrome"² (as the editor of *Arena*, Mar

Villasespa, would point out after the victory

of the Socialist Party in 1982).

However, far from setting out to confront

these publications from a historicist point of

view (its pages already tell a story, a text whose

context is not that of the one who writes these

words), this project proposes a conversation

with them that is multiple, polysemic and

mutable. It invites us to breathe new life into

the archive from a different perspective. An invitation that responds to a desire to generate and share a situated knowledge around a careful

A TRAVÉS DE LA ARENA

21.02 — 03.05

ACROSS

THE

SAND