

n.º 3

DISCURSO DE INCERTIDUMBRES / A DISCOURSE OF UNCERTAINTIES

10.09—07.11.2020

Artistas / Artists

Juan Downey (Chile), Ana Amorim (Brasil), Fernando Bryce (Perú), Claudio Perna (Venezuela), Ángeles Marco (España), Dan Perjovschi (Rumanía), Sanja Iveković (Croacia), Jaime Davidovich (Argentina), Hamish Fulton (Reino Unido), Mladen Stilinović (Serbia - Croacia), Lotty Rosenfeld (Chile), Tomislav Gotovac (Croacia), Graciela Carnevale (Argentina), Esther Ferrer (España), Joan Fontcuberta (España), Lea Lublin (Argentina - Francia), Miguel Ángel Rojas (Colombia), Françoise Janicot (Francia), LUCE (España), Braco Dimitrijević (Francia - Croacia), Lynne Cohen (Canadá - EEUU), Humberto Rivas (Argentina - España), Patricia Gómez & M. Jesús González (España), Bleda y Rosa (España), Ana Teresa Ortega (España), Oswaldo Maciá (Colombia - Reino Unido), Nil Yalter (Turquía - Francia), Sergio Zevallos (Perú), Inmaculada Salinas (España), Daniel García Andújar (España), Renée Green (EEUU), Elsa Paricio (España), Cabello - Carceller (España), Juan Fernando Herrán (Colombia), Juan Uslé (España), Tadej Pogačar (Eslovenia), Judy Blum Reddy (EEUU)

Comisario / Curated by

Mira Bernabeu

Texto / Text by

Álvaro de los Ángeles

1MM

2,064 passos

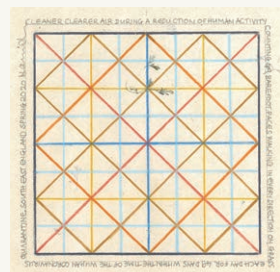
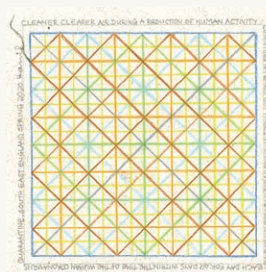
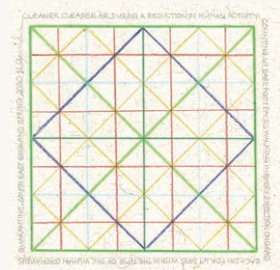
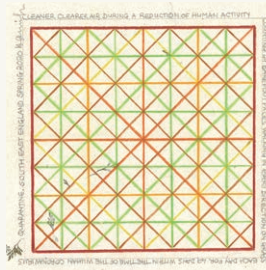
RESILIÊNCIA, CORAGEM, DIGNIDADE, RESPEITO



"O PRESIDENTE GERAL SOLOMONO (SANTAREL) DEIXOU A MOSTRA UMA CASA DE UM REMÉDIO FEITO COM ANTONIO GONCALVES, SUOS TÍNCIA QUE PULDA ESTA EM FASE DE TESTES NO COMENTÉ AO COORDENADOR, DURANTE REUNIRIO COM LÍDERES DO GOV.



2603.2020 - 6,744 - 281 - 63



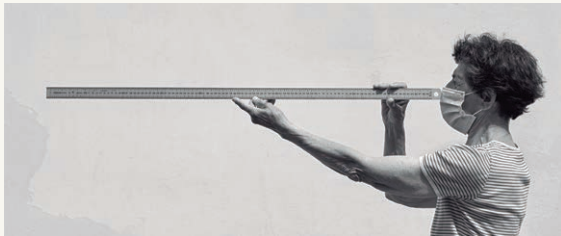
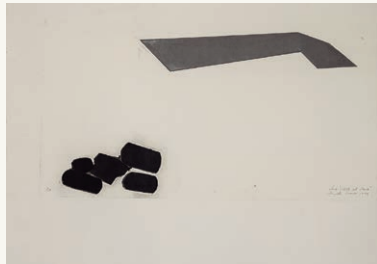
Ana Amorim. 14032020-7,032-293-63-1/11072020-4,
176-174-63-120, 2020
Sanja Iveković. *Black & White Colour*, 2020

Hamish Fulton. *A Walking Artist*. 8 July 2020, 2020
Malden Stilinović. *Artist at Work*, 1978

LA REPETICIÓN INEXACTA DEL FUTURO

La literatura sobre el arte contemporáneo tiene vedada la perspectiva temporal, porque ocurre siempre en el presente, en un ocurriendo. Aunque la distancia es lo que otorga a la teoría del arte su condición crítica, esta tiene que ver mucho más con la idea de límite que con la de una línea de tiempo definida, conformada en relación con —y a partir de— sus antecedentes, es decir, desde el punto de vista de su historiografía y de manera retrospectiva. Mientras que un límite, por su parte, nunca acaba siendo del todo alcanzado. Hablar del presente desde el presente es asegurarse un error lícito, es plantear la aventura del comprender como un ensayo continuado y no tanto como una novela estructurada o un poema tallado con concisión; es saberse partícipe de una teoría que palpa entre las sombras para adivinar las formas de aquello que toca, reconfigurándolas por el tacto y definiéndolas con las palabras tomadas de un vocabulario nuevo que se genera al usarse, sabedora esta teoría de que, si no toca, no puede creer; ni tampoco crear. Hay un punto de encuentro entre esta dificultad de relatar el presente y la incertidumbre que nos está provocando la pandemia: opinar sobre ella y actuar en consecuencia con lo que está pasando al mismo tiempo que se opina, es complejo y nos obliga a modificar el rumbo, las interpretaciones y nuestras conclusiones. Cualquier plan previsto se ha visto alterado; hemos de aprender a vivir la incertidumbre como se escribe un ensayo, sin un guión previo.

Asimismo, la teoría del arte ha necesitado asumir la importancia de las vidas y los cuerpos, de los procesos vitales o de las enfermedades virulentas de sus autores y autoras como un modo de referir el mundo y de entenderlo. Es la importancia que demuestran tener los relatos para hacernos comprender las cosas que pasan. Por varias razones, incluida la obviedad, aquello que analiza lo contemporáneo debe ser contemporáneo. Al mismo tiempo, y como propone Agamben, debe implicar un descasamiento o un desencaje entre el presente y nuestra mirada sobre este. Para hablar de lo que acontece al mismo tiempo que vivimos es necesaria una cierta distancia que, sin embargo, no se produce en lo temporal, sino en su no aceptación total, incondicional, de aquello que es presente. Más que el anacronismo extendido que



Lynne Cohen. *Untitled (Kung-Fu Fighting)*, 90s
Jaime Davidovich. *Adhesive Tape Project*, 2015
Ángeles Marco. *Salto al vacío*, 1990
Esther Ferrer. *Geste barrière: 1 metro*, 2020

supondría vivir en una época que no nos corresponde, se espera que haya un gesto anacrónico concentrado que pueda expandirse o dispersarse en la conciencia de esa distancia crítica necesaria.

Josep Maria Esquirol escribe en *La penúltima bondad*, que «la filosofía sólo puede ser a posteriori si de verdad se presta atención a los acontecimientos». Si la filosofía es pensamiento y reflexión y solo puede ser a posteriori, ¿cómo denominar a la teoría que reflexiona y piensa el arte que ocurre siempre en presente, mientras se piensa y se escribe sobre su ocurrir contemporáneo? ¿Qué será esto que palpa entre las formas nuevas y titubea conceptos, parecido a quien lee por primera vez las instrucciones mal traducidas de un reciente artilugio tecnológico? Al principio del mismo libro, Esquirol nos da una pista segura: «Aquí, en las afueras, vivir es sentirse viviendo». Porque, pese al mercado insistente que se rehace y se reinventa al modo de un emprendedor eternamente joven, el arte siempre ha habitado las afueras en relación con un centro cambiante en lo geográfico, pero concreto y sólido en lo político, en lo económico y en lo ideológico, y ese viviendo es transición continua, transformación constante, sensación de sentirse vivo.

La situación creada por la pandemia planteó desde bien al principio una actitud ilusoria. El hecho de detener o ralentizar el progreso sin fin al que las realidades sociales, profesionales y familiares nos abocan, propuso la ficción de la parada técnica global, de las refundaciones de las profesiones desde la novedad de su ejercicio en la distancia en línea, del replanteamiento del trabajar para vivir por encima del vivir para trabajar. Y esta ilusión propuso en el imaginario colectivo, *grosso modo*, dos alternativas: esperar a que todo pase para retomar el mismo ritmo y así mantener idéntica la obsesión por el progreso vertical; o pretender cambiar el mundo desde el gesto individual, que es como decir desde la inocencia recuperada, cada vez más difícil cuanto menos inocentes somos. De manera evidente, se deslindaron sin mucho sentido dos territorios por completo dependientes entre sí: el económico y el sanitario. Los gestos solidarios colectivos, colectivizados y comunitarios que simbolizaron los aplausos en homenaje a las trabajadoras y trabajadores de la sanidad pública, fueron atacados de golpe por quienes ven en lo comunitario una raíz —y no solo etimológica— con el comunismo, ese ente demonizado que las derechas abanderan como peligro inminente cuando ven que el resultado parcial les resulta favorable o desfavorable, porque igual da con tal de resucitar cuerpos ficticios o conceptos diabólicos.

Por entonces, se sucedieron textos de pensadores y escritoras, novelistas y teóricos que analizaban sin distancia apenas, pero con urgencia ética (y en algunos casos también editorial), lo que estaba destinado a marcar una incisión decisiva en este siglo apenas veinteañero. Han, Zizek, Butler, Latour, Bifo, Hutsvedt, Chomsky, Tokarczuk, Harvey... son solo algunos y algunas intelectuales y escritoras que respondieron con eficiencia a la nueva situación globalizada que rompía barreras y muros a través de las «salivas usadas» de las conversaciones, redefiniendo de esta manera nuestra posición en el mundo. Como escribe Jorge Carrión en *Lo viral* —un diario *fake* de la pandemia realizado con cierta perspectiva temporal— esta pandemia puede suponer el principio real del siglo XXI, reconfigurando la idea consensuada de que nuestro siglo había comenzado con el atentado y la caída de las Torres Gemelas en 2001. Sea como fuere, la ficción y la ciencia-ficción (la otra cara del realismo, también en palabras de Carrión) parecían haber avanzado a la velocidad de un relato, tal como ocurre en la serie *Years & Years* cada vez que llega la reunión familiar de fin de año; avanzando sin parar hasta detenerse en una situación conocida hasta ahora solo a través de creaciones distópicas. Un futuro en proceso continuo de repetición, empecinado en su fracaso continuo.

Mientras tanto, los museos y centros de arte se enfrentaban a la paradoja de seguir demostrando su necesidad en un momento de cierre total y ausencia física de público, cuando su razón de ser —y con esto cabe referirse a su presupuesto y posibilidades reales de mantenimiento y/o crecimiento de sus colecciones y exposiciones— y también su éxito se han estado cimentando durante las últimas décadas en las cifras de visitantes. La responsabilidad cayó, como de costumbre, del lado de la creatividad, el eslabón más frágil y siempre predispuesto a la acción. Los y las artistas hubieron de exponerse una vez más, esta vez mostrándose desde el impúdico microespacio de sus viviendas habituales, para rellenar la desidia de los engranajes institucionales, que reaccionaban ante la nueva situación sin un ápice de novedad, sin cintura alguna para una reinención radical, que sí esperaban ver iniciada en el resto de los agentes implicados. Algunos museos se agrupaban entre sí a modo de una alianza internacional que parecía más una manera de reparar la vergüenza derivada de su inactividad, que una investigación real de sus posibilidades como espacios generadores de conocimiento; o bien recuperaban materiales virtuales ya vistos y oídos, que certificaban su condición de mausoleos, con la realidad atravesando el

centro de sus corazones de ficción. O empleando hasta la vulgaridad la «estética generalizada» *debordiana* pero en sentido acrítico; es decir, y por seguir con

Debord, completamente «integrada».

El mundo laboral se ha globalizado adoptando la manera de trabajar de los artistas: autonomía y dedicación total, dependencia económica derivada de sus recursos creativos y precariedad, reinención constante de sus tareas, exposición pública de resultados... No es extraño, por lo tanto, que casi todo lo mostrado durante estos meses adquiriera el aspecto de una videoinstalación multicanal y que se descubrieran, tal como incluyen los artistas sus vidas en sus obras, los espacios domésticos de todas nosotras como un concepto más con el que construir, reinventar o configurar por vez primera nuestras personalidades virtuales. Una viñeta del dibujante David Sipress publicada en *The New Yorker*, reflejaba con ironía la tendencia extendida de habitar el trabajo. Un hombre sentado en el escritorio de su estudio, rodeado de papeles, gira la cabeza para decirle a quien deducimos que es su mujer, parada junto a la puerta: «I can't remember —do I work at home or do I live at work?».

Discurso de incertidumbres es un hipertexto confeccionado con las obras de 37 artistas a lo largo y ancho de las paredes de 1 Mira Madrid. Leer estas piezas es entender la vinculación afectiva y emocional, política, que el arte mantiene con las vidas de sus autores y autoras, y con los pensamientos en presente que cada nueva situación genera y transforma. Ante la cuestión de qué hacer, de cómo actuar frente a la incertidumbre derivada de la pandemia que marcó el año 2020 para siempre, y que obligaba a pensar sobre la marcha fuera de la lógica de las agendas, 1 Mira Madrid reabrió en junio con la exposición de Jaime Davidovich; una muestra ya inaugurada en febrero, antes del estado de alarma. Este gesto llevaba adosada la decisión valiente que implica detener la programación prevista para la temporada. Parar máquinas y pensarse a todos los niveles posibles.

Mira Bernabeu propuso a los/as artistas y colaboradores/as de su galería que reflexionaran sobre este momento histórico decisivo, curar estas obras junto con otras ya existentes, y reabrir con una exposición netamente actual, que hablara en tiempo real de este momento sin perspectiva y lleno de incertezas. Una muestra generada durante una situación sociopolítica inusual y compleja que aporta visiones profundas óptimas para enfrentarse al presente. Sin asideros. La oportunidad plantea a su vez una doble reflexión: repensar la función de la galería tras el tiempo que

ha estado parada y analizar con nuevos ojos el contexto social, político y artístico, por un lado. Por otro, proponer que esta acción de reinicio fuera conjunta y polifónica, con las voces y los gestos de aquellos y aquellas artistas que conforman la cara visible de este espacio en los circuitos internacionales del arte. Si algo ha demostrado la situación pasada durante la pandemia, es la necesidad de analizar el presente generando nuevas narrativas de futuro. Repitiéndolo, si eso fuera posible y se demostrara necesario.

Según la propuesta inicial, cada artista ha realizado (o han sido seleccionadas de las ya existentes) una serie de obras de pequeño formato que coinciden juntas en el espacio de la galería, generando ese discurso continuado, y a la vez interrumpido, que implican las miradas transversales y polisémicas de un grupo heterogéneo de artistas. La complejidad de este comisariado atípico de Mira Bernabeu reafirma, no obstante, la consistencia de sus artistas: pensadoras y pensadores capaces de producir arte contemporáneo que reflexiona sobre una cuestión esencial del presente: el cambio de paradigma y la ausencia total de previsiones eficaces ante lo desconocido, y haciéndolo desde la falta total de perspectiva sobre el propio presente. En ese viviendo que comparte ausencia de espacio y tiempo con la teoría crítica del arte que se escribe mientras se genera.

Si tuviéramos que agrupar las características principales que definen el tiempo comprendido entre marzo y agosto de 2020, entre otras muchas estarían estas: los espacios vacíos de las ciudades y el silencio inusitado; la obligación del confinamiento y su expresión a través de múltiples canales, tales como la falta de contacto físico entre personas, la reclusión en lugares cerrados, la importancia de las ventanas como objetos de asepsia y comunicación, la corroboración de que los espacios domésticos estandarizados se han demostrado fallos del sistema de bienestar y campos minados para las relaciones personales; el retorno de los diarios escritos, dibujados, fotografiados; la imperiosa necesidad de seguir construyendo relatos de todo tipo, incluso aquellos que avanzan nuestra desaparición o los que recurren a soluciones ficcionales para evitarla; la confrontación política ante la merma acelerada de las libertades personales en nombre de la seguridad personal, sanitaria y colectiva a manos de estados cada vez más tecnificados... Las obras que conforman este discurso de incertidumbres, todas ellas, se inscriben dentro de estos parámetros genéricos y paradigmáticos y, como es lógico, muchas podrían incluirse en más de una categoría, del mismo modo que esta situación de confinamiento parece abocada a su repetición.

A. Espacios vacíos

En los años setenta y ochenta del siglo XX, Lynne Cohen fotografió espacios vacíos que todavía hoy hacen un guiño a la historia de la fotografía, desde Eugène Atget a Walker Evans, donde la permanencia de lo arquitectónico se impone a lo etéreo de los cuerpos. Asimismo, muestran los gestos humanos impresos en el mobiliario o en la decoración, en los usos de la tecnología aplicada o en la apropiación de referentes pseudo-humanistas, planteando cuestiones sobre los usos y la finalidad del progreso. Las imágenes de espacios urbanos desiertos de Humberto Rivas, también de esa época, recuerdan situaciones vividas durante la pandemia, donde la ausencia es un ingrediente fundamental de la inquietud y de la desorientación provocadas por nuevas realidades, en ciudades o interiores que son vistos de manera extraña cuando se toma distancia. Mientras la serie de Braco Dimitrijević *This Could be a Place of Historical Interest* (1971-1977) convierte fragmentos de interiores o exteriores, en principio anodinos, en lugares de memoria, con el título inscrito a modo de epitafio. Si algo hemos experimentado con claridad durante este tiempo es la importancia que cobran detalles que antes nos pasaban desapercibidos, como el silencio que provocó la ausencia casi total de actividad en los centros urbanos.

B. Confinamiento

La imposición del confinamiento amplificó en cada cual actitudes propias de la soledad del artista en su estudio, y el políptico fotográfico de Mladen Stilinović *Artist at Work* (1978) añade la posibilidad de un trabajo basado en la vida, donde pensamiento y acción son conceptos subjetivos y, en algunas ocasiones, intercambiables. En el díptico de fotografías Polaroid que Claudio Perna realizó de su estudio desorganizado, repleto de materiales y en apariencia caótico, el artista en el trabajo no se muestra, pero en el rastro de su actividad entendemos su obra, vemos su vida pendiente, como la hamaca que cruza en diagonal el recuadro de la imagen, sobrevolando el resto de los asuntos sociales. Cada artista afronta de manera intransferible la relación de sus miedos y vértigos con el mundo. Ángeles Marco, que hizo de su identidad artística un muro metálico repleto de ranuras por donde se cuelan signos de debilidad emocional y desequilibrios formales, es convocada con un grabado de la serie *Salto al vacío* (1987-1989) que evoca la continua tarea de enfrentarse a una misma. Las ventanas han supuesto en muchos casos la salvación emocional de los confinados, su comunicación directa con

un mundo que no podía tocarse, pero que aún podía verse a través de ellas y escucharlo u olerlo al abrirlas. Jaime Davidovich recurrió a estos elementos arquitectónicos en numerosas ocasiones. En otras, como en la obra que se incluye, el artista cubría con cinta superficies y, al hacerlo, las destinaba a otros usos, reconfigurándolas, ofreciéndoles un cuerpo nuevo, generando una vida que anulaba el fondo para potenciar su plano más cercano a la superficie. Una mutación viral del objeto artístico.

Llevados al ámbito carcelario, una metáfora de la vida confinada en los espacios cerrados que devienen angustiosos, el proyecto de Patricia Gómez y María Jesús González reúne los registros escritos y de audio sobre las acciones que los reclusos de la prisión de Holmesburg (Filadelfia) realizaban cada 15 minutos. Graciela Carnevale realizó el 8 de octubre de 1968 la acción *Encierro*, en la que retenía temporalmente al público que había asistido a la inauguración de su muestra en la galería comercial Melipal de Rosario, Argentina. Esta acción imponía unas condiciones a los encerrados que recuerda el confinamiento decretado e impuesto a una parte importante de la población mundial debido a la pandemia. Los materiales documentales de esta acción son testigos de un tiempo que anunciaba sucesos políticos históricos. La vida confinada dejó en grandes zonas del planeta, durante varias semanas, el espacio público inusualmente vacío, solo ocupado por quienes trabajaban en servicios esenciales, mientras animales y plantas recuperaban parcialmente hábitats transformados por décadas de progreso y sobreexplotación urbanística. Miguel Ángel Rojas muestra un vídeo confeccionado con imágenes tomadas por una cámara de seguridad, en concreto una que custodia el edificio donde se ubica su taller en Bogotá. Se observan personas sin techo que transitan con una libertad inusual en un contexto urbano normalmente «vedado a sus pasos». La animación creada con estas imágenes muestra cómo algunas de estas personas defecan en un alcorque próximo a la puerta de entrada. Queda al descubierto la desigualdad de las urbes contemporáneas para lograr un equilibrio social justo entre estratos de gran diversidad social, entre quienes habitan un lugar seguro y quienes solo disponen de la intemperie.

Estos meses pasados se ha citado con frecuencia el libro de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas* (1978), al que siguió diez años después *El SIDA y sus metáforas*. La condición de Sontag como enferma de cáncer que cuenta sus vivencias le lleva a afirmar «que la enfermedad no es una metáfora», que cabe afrontarla como lo que es. Cabello / Carceller

recuperan esa frase impresa en la parte inferior de una serie de fotografías donde se muestran fotografías en blanco y negro de una guirnalda de bombillas en el suelo, parcialmente rotas. *La enfermedad (con Susan Sontag)* hace referencia a la pieza de Félix González-Torres *Untitled (America #1)* donde entonces las luces caían como una cascada, y vincula el SIDA del artista cubano, el cáncer de Sontag y la pandemia provocada por la Covid-19 con el miedo que cualquier dificultad genera en nuestras vidas proyectadas antes de vivirlas. Las relaciones personales alteradas, sin duda una de las características más recordadas del confinamiento casi absoluto de marzo y abril, adquirieron muchas formas y presencias virtuales. LUCE, a partir de la imposibilidad de visitar a su abuela María León —que vive en el piso de abajo del mismo edificio— idea una manera física para intercambiar mensajes escritos a través del patio de luces. Tres palos enlazados entre sí, con una pinza de ropa en el extremo del último para enganchar el papel, son suficiente tecnología para mantener una relación diferente entre nieto y abuela, iniciando una suerte de diario de estados de ánimo y consiguiendo un doble objetivo: mantenerla intelectual y afectivamente activa y recuperar las puntillas —impresas en algunas de las 93 cartas intercambiadas— como técnica ornamental asociada a la vida laboral de María León, que regentó junto con su hermana una mercería. El espacio de las casas deviene territorio inhóspito o lugar de cobijo; en algunos casos, como en el cuento de Borges *Del rigor en la ciencia*, el mapa tiene el mismo tamaño que el territorio que dibuja. Françoise Janicot calca, por medio del frottage, la textura del suelo de madera de su estudio a escala 1:1. La serie de dibujos y fotografías titulada *Plancher* se realizó en los años setenta, pero se aparecen ahora como fantasmas reflejados en nuestra cotidianidad.

C. Diarios

Desde perspectivas diferentes y a partir de experiencias vivenciales diversas, todo confinamiento lleva implícito su registro, su narración. Las 93 cartas de LUCE y María León anticipan el diario, así como Janicot torna explícito la base sobre la que construirlo. Los textos escritos durante la pandemia adquirieron la forma de un diario porque el tiempo que venía por delante estaba marcado. Sabíamos la duración de los estados de alarma anticipadamente y estos períodos nos hicieron parar, romper la dinámica siempre ascendente de ocupaciones cotidianas. Parar es pensar el porqué de la parada y, de manera natural y derivada, surge el diario escrito, dibujado,

fotografiado... Hamish Fulton presenta una serie de cinco dibujos lineales, de composiciones geométricas, donde los colores mantienen patrones y cohabitan con un texto idéntico escrito en el perímetro de los márgenes. Durante 49 días de cuarentena, el artista recorrió un mismo espacio en diferentes direcciones (tantas como colores encontramos en los dibujos) y descubrió el aire más limpio, los sonidos de los pájaros más claros, detalles derivados de la reducción de la actividad humana. La relación más estrecha con la naturaleza está asimismo en la base del trabajo de Inmaculada Salinas. Su *Diario vírico* es un conjunto de 48 papeles que combinan postales de paisajes naturales en la mitad superior, con dibujos de colores vivos en la inferior, recreando el efecto de la luz atravesando un prisma. Haces de colores surgen del punto central para acabar formando abanicos lumínicos que recogen la intensidad temporal diaria comprendida entre el 15 de marzo y el 1 de mayo. Cada dibujo incluye en el margen inferior la fecha y las palabras «besos, abrazos, caricias», como un resumen de lo que la artista, retomando la expresión de On

Kawara, define como *hacer el amor a los días*.

El tiempo parece hacer tomado cuerpo durante el confinamiento; haberse estirado o solidificado en la sensación más o menos generalizada que implicaba habitar un mismo día idéntico que tendía a reproducirse. Para Elsa Paricio, el tiempo devino una marca sólida, dejando el registro de su paso en los recipientes alargados de vidrio que llenó de tinta. Durante sesenta días, la tinta fue evaporándose, dejando cada jornada un anillo temporal que, en conjunto, marcan la geología de la pandemia. *Land Tape* reflexiona sobre la posibilidad de que determinadas emociones o sentimientos puedan quedar registradas en medios naturales, como las rocas. En el caso de Juan Uslé, sus *Horas muertas* hacen referencia a esa misma sensación de continuidad de los días inacabables, idénticos entre sí. Doce fotografías — dispuestas como las doce horas de un reloj— registran una misma escena en momentos distintos: un recorte de periódico y un reloj de pulsera enganchados al marco de una ventana. La disposición de las imágenes consigue que las líneas de la moldura, como las saetas del reloj figurado, converjan en el centro, donde hay una fotografía de un pico nevado atravesado por nubes. La relación entre lo macro y lo micro viene definida por el paso de tiempo y por la percepción que obtenemos de su discurrir.

Entre 1976 y 1977, Juan Downey realizó una serie de dibujos recogidos bajo el título genérico *Meditaciones* que, al igual que ocurre con otras obras presentes en

la exposición, adquieren una lectura polisémica al ser interpretadas desde esta experiencia colectiva y revisitada. La reducida gama de colores, la relación entre las formas geométricas representadas, la fragilidad aparente de las líneas, su vinculación con aspectos trascendentales... son características que ahora adquieren otras connotaciones. La perdurabilidad del arte se establece, precisamente, en la longitud de onda de las interpretaciones que admiten sus obras. El estilo directo de Dan Perjovschi, representado aquí en su *Virus Diary*, profundiza a través de imágenes claras, textos agudos, dobles sentidos visuales y juegos de palabras de gran contenido político, sobre las cuestiones más latentes de la pandemia, actuando directa sobre la realidad y, en especial, sobre las reacciones humanas ante hechos incuestionables. Un dibujo muestra una cara con mascarilla sobre la palabra «with» y, a su lado, la palabra «without» bajo la misma cara vendada por completo, como si fuera una momia.

En el caso de Ana Amorim, el concepto de diario adquiere una dimensión no solo temporal y vital, sino también espacial. Durante décadas, la artista brasileña ha estado realizando diariamente un mapa de su actividad durante cada jornada, señalando los recorridos realizados y anotando algunas señales que convierten estos dibujos, solo en apariencia, en jeroglíficos personales. Entre el 14 de marzo y el 11 de julio, Amorim realizó 120 mapas que fueron contabilizando las cifras de la Covid-19 en relación con sus actividades diarias. Conforme las cifras de contagios y muertes van ascendiendo y la actitud del presidente Bolsonaro va mostrándose cada vez más insolidaria con las víctimas, algunas de sus declaraciones recogidas en los medios van apareciendo como texto en los dibujos. Si la actitud de una artista no puede impedir el curso de los acontecimientos políticos a gran escala, sí puede cuanto menos alertar de sus prácticas indecorosas y corruptas: ser testigo y denunciarlo.

D. Relatos

Ana Teresa Ortega acompaña la serie de quince fotografías *El teatro como la vida* con un extracto de *El teatro y su doble*, de Artaud, que equipara la representación teatral con la peste y que vincula su nacimiento con la presencia de la plaga. Pocas veces se ha demostrado más realista la importancia de los relatos para comprender, asimilar y superar el trauma de una plaga o una pandemia que cuando estas ocurren y cabe reaccionar. Las fotografías en blanco y negro muestran fragmentos de lo que parece ser un telón, pero que en realidad se presenta como un plástico

ajado, parcheado, tal vez como material de cobijo o de asepsia. Ante la imposibilidad de poder viajar y de fotografiar in situ los espacios naturales que conforman su proyecto *Tratado sobre la montaña*, Bleda y Rosa recrean varios montículos a escala con el *Ras el Hanout* que emplean para cocinar. La sensación de verosimilitud de las imágenes en blanco y negro no se advierte tanto por el cambio de escala cuanto por las formas que evocan, creando otro tipo de tratado, el que reflexiona sobre la naturaleza de las cosas y las estrategias propias de la ficción. Empleando el relato como metáfora, Joan Fontcuberta retrata un conjunto de películas fotográficas dañadas, deterioradas, pegadas entre sí, que titula *Memoria infectada*. Todas las imágenes fijadas en los rollos sensibilizados que ya no podrán revelar su contenido adquieren de repente el significado de todas aquellas cosas que la pandemia ha negado, así como de las obligaciones sociales que ha impuesto.

En los relatos está implícita la evasión frente a una realidad implacable, inhabitable, y derivan con frecuencia en una mirada distópica del mundo. Como el verdadero virus del planeta se ha demostrado que es la acción humana, la ciencia ficción evoca mundos nuevos pretendiendo iniciar un camino desde cero, con la falsa ilusión de realizar, esta vez sí, las cosas de manera correcta. La aportación de Lea Lublin es la serie de dibujos *Astronautas* que, como es habitual en el imaginario distópico, define mucho mejor el momento de su realización, 1968, que el futuro que evoca. Juan Fernando Herrán toma un juego casi olvidado de su infancia llamado *Turista Disneylandia* y redibuja algunos de sus escenarios para recuperar también los imaginarios asociados a un tiempo de despreocupación y de posibilidades aún infinitas. En la serie *Tierra del futuro*, la imaginación se demuestra la mejor arma para escapar de la realidad tozuda y para aprender, desde los gestos cotidianos y el juego, a asumir nuevas circunstancias vitales, sociales y políticas. Un salto espaciotemporal de referentes que también realiza Fernando Bryce, redibujando escenas tomadas de los grabados de Goya y componiéndolas junto a imágenes de un astronauta en la superficie lunar o la visión de la Tierra desde la luna. Una frase o expresión, tal como hacia Goya, se incluye en la falda de cada uno de los seis dibujos, que consiguen de nuevo unificar realidades por completo ajenas y conseguir lecturas complejas sobre la capacidad del arte de crear constantemente imaginarios comunes. Otro tipo de relato lo componen los dibujos de Oswaldo Maciá *The Organ of Consciousness. Locust*, que pretenden alertar sobre la falta de

consciencia que implica realizar actos inconscientes. Maciá relaciona la pandemia provocada por la Covid-19 con las plagas bíblicas de langosta (locust) mostradas como castigos divinos contra la acción desmedida de los humanos. Las pinturas, realizadas con la clásica técnica del *buon fresco*, muestran diferentes tipos de insectos en un estilo que, lejos de servir como catalogación, se entiende como expresión directa y voz de alarma frente a los abusos de los recursos naturales limitados.

Tadej Pogacar, por su parte, realiza una serie de fotocollages titulada *8 min 46 sec*, empleando imágenes extraídas de un libro sobre la II Guerra Mundial junto con otra de los recientes conflictos racistas en EE.UU. La fragmentación de las fotografías impide reconocer con exactitud los escenarios o sus acciones, reivindicando la aleatoriedad que conlleva explicar lo absurdo desde determinadas circunstancias vitales o históricas. Los relatos se conforman a través de la combinación y edición de partes diversas, de sucesos extrañamente similares pese a sus distancias ideológicas o emocionales. Los collages *Slums in Istanbul* de Nil Yalter también incluyen un salto temporal. Las imágenes de 1976 muestran suburbios o chabolas de barrios de Estambul a los que se ha añadido una imagen que evoca la representación de un virus. El aspecto virtual de la imagen de este contrasta con las fotografías vintage; es decir, hay un conflicto de texturas (pasado vs presente) pero también una voz que alerta sobre las circunstancias de las pandemias, que ha cambiado nuestra percepción retrospectiva sobre determinadas acciones colectivas, como convivir en espacios reducidos o generar planes de futuro.

En 1979, Sanja Iveković realiza una intervención compuesta únicamente por una pieza de audio titulada *Gallery Guide*. Cualquier visitante que acudiera a la exposición podía ponerse unos auriculares y escuchar la descripción fiel del espacio vacío de la galería adonde el/la oyente se encontraba en ese momento. En este caso se exhiben 13 fotografías en blanco y negro como registro de esas visitas comentadas y el texto escrito derivado del audio. Los relatos tienen la capacidad de amoldarse a los formatos y de ajustarse a los diferentes momentos históricos y siempre, siempre, continúan ampliando sus interpretaciones.

E. Acciones políticas

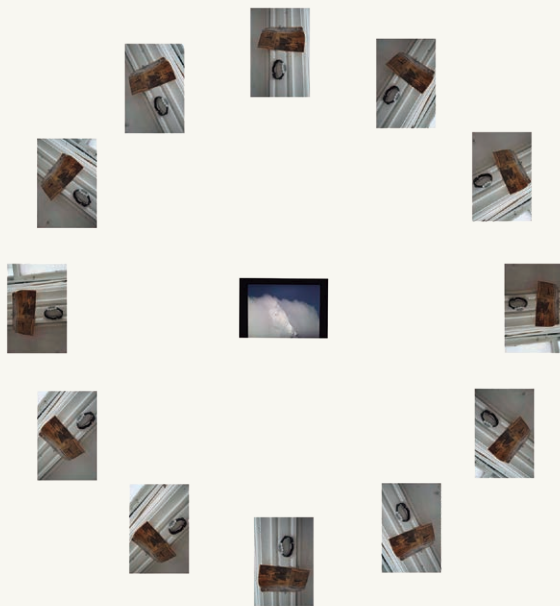
Una segunda obra de Iveković inicia esta última (anti) categoría, de igual manera que la anterior actuaba de transición como relato político. *Black & White Colour* es una serie de 18 fotografías que emplean el recurso

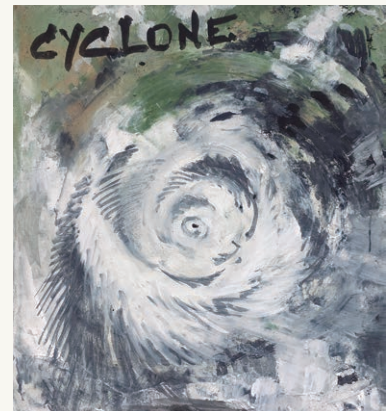
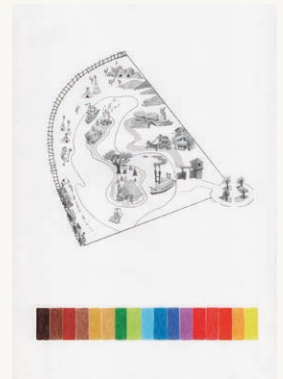
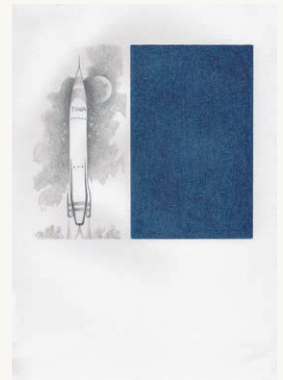
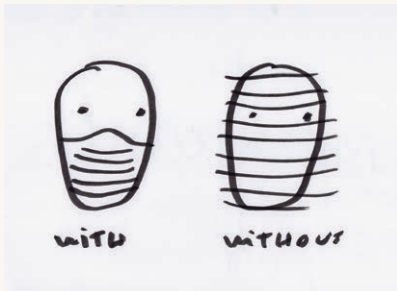
de la comparación entre dos situaciones opuestas con el fin de confrontarlas. Las imágenes en blanco y negro muestran a personas sintiendo que mendigan por la calle, por lo general acompañados de carteles que reinciden en su condición de seres desprotegidos y enfermos. Las imágenes en color son anuncios comerciales realizados durante el tiempo de pandemia que urdían estrategias nuevas para mantener el mismo ritmo de consumo, aunque fuera comprando desde casa y empleando eslóganes difícilmente digeribles. El confinamiento y sus limitaciones presenciales en el espacio público derivaron en lo que ha venido a denominarse «distancia social», un eufemismo y una contradicción en términos que hemos acabado aceptando como vocabulario nuevo, junto con conceptos como «nueva normalidad» o «desescalada». Daniel G. Andújar, fiel a su aguda mirada sobre los movimientos no siempre transparentes del sistema, reflexiona sobre aspectos muy variados surgidos o amplificadas con la pandemia: desde el aislamiento social hasta la inseguridad ciudadana o la violencia de género, pasando por la deshumanización que genera la tecnología en ámbitos sobre todo del control ciudadano y de sus libertades personales. La serie *Distancia social* se compone de 20 impresiones y una animación realizada con modelado en 3D a partir de escenas encontradas en otros ámbitos o creadas exprofeso. También reflexionando sobre la distancia social, pero haciéndolo a partir de la representación del propio cuerpo, Esther Ferrer muestra una fotografía a escala 1:1 de ella de perfil sosteniendo una regla de 1 metro a la altura de su nariz, cubierta en este caso como también la boca, por una mascarilla. La postura recuerda una navegante que otea el horizonte con un catalejo. La realidad, sin embargo, es que este gesto reflexiona, con su ironía característica, sobre los efectos que el virus ejerce en las personas denominadas de alto riesgo. Otro gesto de gran importancia es la acción de Lotty Rosenfeld representada en dos collages. Siguiendo la continuidad marcada durante décadas por sus intervenciones en lugares frente a edificios simbólicos de todo el mundo, en este foto-collage la artista vuelve a realizar una cruz, o un +, pero con la barra perpendicular pintada de rojo. Como un epitafio que se dedica la propia artista, se incluye la frase: «Salve César, los que van a morir te saludan».

Confrontando de manera directa los diferentes poderes fácticos y la ausencia de empatía en decisiones de gran trascendencia, Sergio Zevallos amplía su serie de dibujos *Do You Believe in Love?* Estos muestran una estructura idéntica en todos ellos. En la parte central se ubica el retrato de un personaje público

a quien va dirigida la pregunta indicada en la parte superior. En la falda inferior se indica el nombre y la profesión de los retratados, o bien la multinacional donde trabaja. La pregunta cambia según sea una política, un asesino, un empresario o un banquero y, al igual que los retratos de estos —que remarcan algunos rasgos faciales o duplican algunas muecas— está realizada con papel de calco. Los mensajes diseñados de Renée Green vienen a incidir sobre la debilidad y, sin embargo, también la necesidad de las preguntas retóricas lanzadas contra el muro de los poderes establecidos; mientras Judy Blum Reddy, en sus series *Quarantine* y *Being Police*, cuestiona el uso de los poderes asignados a quienes deben garantizar la seguridad ciudadana. Secuencias de imágenes en blanco y negro se alternan horizontalmente con textos escritos en rojo, a modo de truisms que activan la mirada crítica sobre algunas de las normas establecidas para detener o gestionar la pandemia. La serigrafía horizontal de Mladen Stilinović *Chinese Business* es una obra crucial para entender la deslocalización de las empresas, que convirtieron el gigante asiático en la gran fábrica globalizada del mundo. El trabajo de concepción fordista, mientras tanto, desaparecía de las fábricas tradicionales del Este de Europa. Los retratos de trabajadores at work se complementan con fragmentos recortados de un billete de dólar y los precios característicos de las rebajas. Concluye este recorrido discursivo con la vídeo performance realizada por Tomislav Gotovac el 15 de febrero de 1990 en el *Caffe Galerija Zvono* de Sarajevo. La caída del muro representó no solo el fin de las ideologías socialistas, sino que aceleró los procesos sociopolíticos de los países del Este que seguían bajo la dominancia soviética. Este performance se realizó apenas unos meses antes de la guerra de los Balcanes, iniciada en junio de 1991 y que, tras casi diez años, alteró por completo la soberanía de los estados implicados.

Al igual que ocurre con las guerras, las pandemias imponen el sufrimiento, cambian el paradigma de las relaciones personales y sociales, hunden la economía y reducen la población del planeta, pero no solo eso. También desenmascaran el futuro y lo muestran tal como lo que es: una ficción contra la que chocamos intempestivamente, hipnotizados por sus fulgores, pero cuya búsqueda incesante deseamos seguir repitiendo.



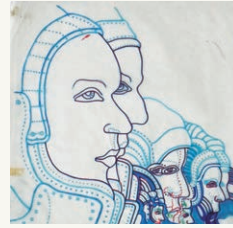


Dan Perjovschi. *Virus Diary*, 2020
Miguel Ángel Rojas. *Entre tiempos*, 2020

Juan Fernando Herrán. *Tierra del futuro*, 2020
Oswaldo Macía. *The Organ of Consciousness*, 2020

That
cannot
lie,
in words
not born
yet

All-wise
imper
manence.



Renée Green. *Space Poem #2 (Laura's Words)*, 2011
Joan Fontcuberta. *Memoria infectada #1*, 2020

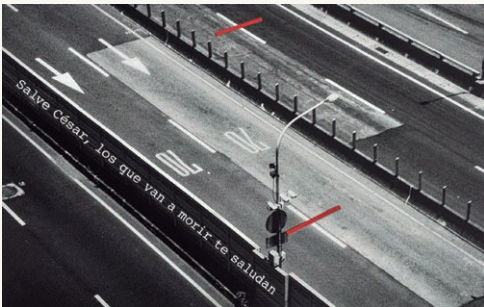
Lea Lublin. *Astronautas*, 1968
Mladen Stiljnović. *Chinese Business*, 2009

Álvaro de los Ángeles

THE IMPRECISE REPETITION OF THE FUTURE

When writing about contemporary art one cannot avail of the perspective of time, because it always takes place in the present, in its very taking-place. And while distance is what gives art theory its critical capacity, this is viewed as the idea of a limit rather than a defined timeline, a distance demarcated in relation with—and predicated on—its precursors, which is to say, a retrospective, historiographic viewpoint. A limit, on the other hand, is in itself never fully reached. Speaking of the present from the present is to knowingly commit an infraction, it is to try to understand it as a rehearsal in progress and not as a well-plotted novel or a finely-honed poem; it is to consciously partake in a theory that is blindly feeling around in the dark, trying to figure out the things being grasped, reconfiguring them by touch and defining them with words from a new vocabulary that is made up as one goes along. And this theory is cognizant that, if you cannot touch, you cannot believe; nor indeed create. There is a point of intersection between this difficulty in describing the present and the sense of uncertainty the pandemic produces in us: holding an opinion on it and acting in accordance with what is happening as one is actually forming said opinion is highly fraught, and we are constantly being forced to change tack, correct interpretations and adjust conclusions. All our plans have been overturned and we have to learn to live with uncertainty like someone writing an essay without a script.

At once, art theory has had to come to terms with the importance of artists' lives, bodies, vital processes or virulent illnesses in their way of referring to and understanding the world. And this is the importance accrued by narratives in helping us to understand what is happening. For differing reasons, including the obvious, what contemporaneity analyses must be contemporary. At the same time, and as Agamben suggests, it must involve a decoupling or disjuncting of the present and our gaze on it. To speak about what is happening while we are actually going through it requires a certain distance that,



Claudio Perna. *Estudio Claudio Perna I*
y *Estudio Claudio Perna II*, 1973-1976
Lotty Rosenfeld. *Sin título I y II*, 2020

obviously enough, cannot be a distance in time but in the refusal to unconditionally, totally accept that which is present. More than the extended anachronism implied by living in a time that is not ours, it is to be hoped that there is a concentrated anachronic gesture that can be expanded or dispersed in the consciousness of that necessary critical distance.

In *La penúltima bondad*, Josep Maria Esquirol said that “philosophy can only be in hindsight if it truly pays attention to events.” If philosophy is thinking and reflection and can only be in hindsight, then, do we have a name for the theory that reflects on and thinks about the art that is always happening in the present, at the same time as thinking and writing about its contemporary unfolding? What then is it that beats beneath the surface of new forms and stutters through concepts, like someone trying to read the poorly translated instructions for some new-fangled gadget? At the beginning of his above-mentioned book, Esquirol gives us a clue: “Here, on the outskirts, to live is to feel alive”. Because, despite the dogged determination of the market, constantly remaking and reinventing itself like an eternally youthful go-getter, art has always lived on the outskirts, with respect to a centre that is geographically changing yet politically, economically and ideologically solid and constant, and this *aliveness* is perpetual change, continuous transformation, the feeling of being alive.

At its outset, the situation brought about by the pandemic induced an illusory attitude. The fact of pausing or slowing down the endless onward rush driven by social, professional and family realities made us believe the fiction of a global shutdown, of the re-foundation of professions thanks to the novelty of having to perform them online, of a whole rethinking of the concept of *work to live* over and above *live to work*. And in the collective imaginary, this illusion suggested, broadly speaking, two alternatives: to wait for it to be all over and return to the same accelerated pace and thus maintain unaltered the obsession with vertical progress; or, to wish to change the world through the individual gesture or, in other words, through rediscovered innocence, increasingly less feasible the less innocent we are. Two completely interdependent fields—economy and health—were, without any grounding in actual evidence, clearly demarcated from one another. Collective, collectivized and community actions of solidarity, symbolized in the daily round of applause for public health workers, were all of a sudden denounced by sectors who saw in the community a shared root—and not just

etymological—with communism, that demonized entity which the right-wing brandish as an imminent threat whenever it sees that the partial result proves favourable, or indeed unfavourable to it, it’s all the same as long as it suffices to revive fictitious bodies or rekindle diabolic concepts.

The beginning of the pandemic saw a succession of texts and essays by philosophers and writers, novelists and theorists which analysed, with barely any distance though with ethical (and in some cases also publishing) urgency, what was bound to mark a decisive turning point in this fledgling twenty-first century. Han, Žižek, Butler, Latour, Bifo, Hutsvedt, Chomsky, Tokarczuk, Harvey... are just some of the intellectuals and writers who responded effectively to the new globalized situation that was breaking down barriers and walls through the “used saliva” of conversations, thus redefining our place in the world. As Jorge Carrión argued in *Lo viral*—a fake diary of the pandemic made with a certain temporal perspective—this pandemic could be taken as the true beginning of the 21st century, replacing the generally accepted view that our century began with the attacks on the Twin Towers in 2001. Be that as it may, fiction and science-fiction (the other face of realism, also in Carrión’s words) appear to have taken leaps forward, like in a narrative plot, as happens in the series *Years and Years* every time the family gets together once a year; quickly fast-forwarding until we stop at a situation which up until now was only familiar in dystopian creations. A future in a continuous process of repetition, bent on its repeated failure. Meanwhile, museums and art centres had to confront the paradox of continuing to prove how necessary they are at a moment of complete shutdown and the absence of physical visitors, when their *raison d’être*—by which I mean their budgets and real possibility for maintaining and/or increasing their collections and exhibitions—and also their success have, in recent decades, been cemented precisely on the number of visitors. As usual, the onus falls on the side of creativity, the weakest link and the one always most ready and willing to take action. Artists had to exhibit themselves once again, this time immodestly exposing themselves from the microspace of their homes, in order to compensate for the inoperativity of the institutional apparatus, which reacted to the new situation without the inkling of a new idea, without the faintest notion of how to radically reinvent itself, something which it did however expect to see from the rest of the agents involved. Some museums grouped together in an international

alliance that seemed more like a way of collectively covering up the embarrassment of their inactivity rather than a real investigation of their potential as places able to generate knowledge; or they simply fell back on a virtual version of materials already seen and heard, further attesting to their condition as mausoleums, with reality piercing the very centre of their hearts of fiction; or, taking the Debordian “generalized aesthetic” to the limits of vulgarity, though in an acritical sense, which is to say, and continuing with Debord, completely “integrated”.

The world of work has become globalized, adopting the artist’s way of working: self-employed and total dedication, economic dependence on their own creative resources, lack of job security, the constant reinvention of tasks, public exhibition of results... No wonder then that almost everything that was exhibited over the course of these last few months had the look of a multichannel video-installation and, just as artists include their lives in their works, we realized that our domestic space was yet another concept with which to build, reinvent or shape our virtual personalities from scratch. A cartoon by David Sipress in *The New Yorker* ironically captured the growing trend of *living at work*. A man sitting at a desk in his study, surrounded by papers, turns his head to say to a woman standing by the door, possibly his wife: “I can’t remember —do I work at home or do I live at work?”

Discurso de incertidumbres (Discourse of Uncertainties) is a hypertext completely taking over the walls of 1 Mira Madrid with the works by 37 artists. Reading these pieces is to understand the affective, emotional and political bonds that the artworks have with the lives of their makers, and with the thoughts in the present that each new situation produces and transforms. Challenged with the question of what to do, of how to act in the face of the uncertainty brought about by the pandemic which will mark this year of 2020 forever, and which forced us to think on the fly outside the logic of fixed schedules, 1 Mira Madrid reopened in June with the exhibition by Jaime Davidovich, which had initially opened in February, just before lockdown. This gesture implied the courageous decision to put the whole programming for the season on hold. To down tools and rethink everything on all possible levels.

Mira Bernabeu asked the artists on the gallery’s roster as well its collaborating artists to ruminate on this decisive historic moment, with the idea of curating the resulting works alongside other existing ones, and to reopen with a state-of-the-moment

exhibition that would talk in real time about this period without perspective and full of uncertainties. A show produced during an unusual and complex socio-political situation that affords profound insights that will help us to get a grasp on the present. But without handles. At once, the opportunity proposes a double reflection: firstly, to rethink the function of the gallery after this period of closure and to analyse the social, political and artistic context with new eyes; and secondly, to propose this reopening as a joint and polyphonic action, with the voices and gestures of the artists that are the visible face of the gallery on the international art circuit. If there is one thing that the situation during the pandemic has taught us, it is the need to analyse the present by generating new narratives for the future. Repeating it, if that were possible and if it were shown to be necessary.

Responding to the proposal, each artist has made a series of small-format works that sit side by side in the gallery space (along with a selection of pre-existing works), generating a discourse which is continued and at once interrupted, built through the transversal and polysemic gazes of a heterogeneous group of artists. The complexity of Mira Bernabeu’s atypical curatorship nonetheless reaffirms the coherence of his artists: thinkers able to produce contemporary art that reflects on the key issue of the present: the paradigm shift and the complete absence of operative forecasts in the face of the unknown, and doing so from the total lack of perspective on the present itself. In this *aliveness* that has the same lack of distance in space and time as the critical theory of art that is being written as it takes place.

If we were to list the main features of the period bookended between March and August 2020, these would include, among many others: the empty spaces and unsettling silence in cities; forced confinement and its manifold expressions, such as the lack of physical contact between people, reclusion in enclosed places, the importance of windows as objects of asepsis and communication, the verification that the standardised domestic space has been shown up as a flaw in the welfare system and as a minefield for interpersonal relations; the return of diaries, whether written, drawn or photographed; the imperative to continue constructing all kinds of narratives, even those that advance our disappearance or those that fall back on fictional solutions to avoid it; political confrontation in the face of the rapid cutbacks in personal freedoms in the name of personal, collective and health safety by increasingly more technologized

states ... The artworks that shape this *discourse of uncertainties*, all of them, are inscribed within these generic and paradigmatic parameters and, as is only logical, many could well be included in more than one of these categories, in the same way that this situation of confinement seems set to be repeated.

A. Empty Spaces

In the 1970s and 80s, Lynne Cohen photographed empty spaces which still today give a knowing nod to the history of photography, from Eugène Atget to Walker Evans, in which the permanence of architecture asserts itself over the ethereal quality of bodies. At the same time, human traces are visible in the fixtures or decoration, in the uses of applied technology or in the appropriation of pseudo-humanist referents, posing questions on the uses and purpose of progress. The images of deserted urban spaces by Humberto Rivas, also from the same period, recall situations that occurred during the pandemic, where absence is a key component in the unease and the confusion produced by the new reality, in cities or interiors that seem strange when seen from a distance. Meanwhile, Braco Dimitrijević's series *This Could be a Place of Historical Interest* (1971-1977) turns seemingly benign fragments of interiors of exteriors into places of memory, with the title added as a kind of epitaph. If there is one thing that we have clearly experienced during this time it is the importance of details that once went unnoticed, like the silence produced by the almost complete absence of activity in city centres.

B. Lockdown

Imposed confinement magnified in individuals the kind of attitudes normally associated with the lone artist in his or her studio, and the photographic polyptych by Mladen Stilinović *Artist at Work* (1978) adds the possibility of work based on life, in which thought and action are subjective and, on occasion, interchangeable concepts. In the diptych of Polaroid photographs that Claudio Perna took of his cluttered studio, apparently chaotic and full of materials, the *artist at work* is not seen, though in the traces left by his activity we can understand his work, we can see his life hanging, like the hammock that diagonally cuts across the frame of the image, over other social issues. Each artist confronts in a non-transferable way the relation of their fears and vertigos with the world. Ángeles Marco, who turned her artistic identity into a metal wall with slots through which signs of emotional weakness and formal imbalances

slip through, is represented by a print from the series *Salto al vacío* (1987-1989) which evokes the continuous task of confronting oneself. In many cases, windows proved to be an emotional *escape* for people during lockdown, their only direct communication with a world they could not touch but could at least see and hear and even smell when opening them. Jaime Davidovich has used these architectural elements on numerous occasions. In other works, like the one on show here, the artist covered surfaces with tape and, by doing so, fated them for other uses, repurposing them, offering them a new body, creating a life that cancelled out depth in order to enhance the plane closest to the surface. A *viral* mutation of the artistic object.

Now taken to the terrain of imprisonment, a metaphor of life confined in enclosed spaces that become asphyxiating, Patricia Gómez and María Jesús González's project combines the written and audio recordings of actions undertaken by the inmates in Holmesburg prison (Philadelphia) every 15 minutes. On 8 October 1968 Graciela Carnevale undertook an action precisely called *Encierro* (Confinement), in which she temporally locked in the audience who had turned up for the opening of her exhibition at the Melipal shopping centre in the city of Rosario, Argentina. This action imposed conditions that bring to mind the lockdown decreed and imposed on a large part of the world population as a result of the pandemic. The documentary materials of the action evince a time that announced historical political events. Over the duration of several weeks, the lockdown in broad swathes of the planet left the public space eerily empty, occupied only by those who worked in essential services, while animals and plants partially reclaimed habitats which had been lost to them over decades of progress and sprawling urban development. Miguel Ángel Rojas shows a video made with images taken by the surveillance camera that protects the building in Bogotá where he has his studio. In it, one can see homeless people moving about with an unusual degree of freedom for a setting normally that is "off limits" to them. The animation created with these images shows how some of these people defecate in a tree pit near the door, laying bare the inability of contemporary cities to ensure a fair social equilibrium between highly different levels of society, between those who live in a safe place and those who are exposed to the elements. Over these past months one could read frequent references to Susan Sontag's *Illness as Metaphor* (1978), the book she followed up ten years later with

AIDS and its Metaphors. Based on her own experiences while being treated for cancer, Sontag argued that “illness is not a metaphor” and that it should be addressed for what it is. Cabello / Carceller recover this phrase printed on the bottom of a series of black and white photographs in which one can see a garland of partially broken lightbulbs on the ground. *La enfermedad (con Susan Sontag)* engages with Felix Gonzalez-Torres’s work *Untitled (America #1)* in which the lightbulbs are falling in cascade, and ties together the Cuban artist’s AIDS, Sontag’s cancer and the Covid-19 pandemic with the fear caused by any hardship that impinges on the projection we have of our lives before living them. Changed interpersonal relationships, unquestionably one of the most germane features of the almost total lockdown of March and April, took on many virtual presences and forms. Given the impossibility of visiting his grandmother María León, who lives in an apartment below him in the same building, LUCE conceived a physical way of exchanging written messages via the building’s light well. Tying three broom and mop handles together, with a clothes peg on one end to attach the message, was all the technology required to maintain the relationship, albeit distinct, between grandmother and grandson, and the start of a kind of diary of changing moods while also fulfilling a double goal: to keep her intellectually and affectively active and to recover lace trimming—printed on some of the 93 letters exchanged—as an ornamental technique associated with María León’s working life in the haberdashery shop she ran with her sister. The domestic space becomes a hostile terrain or a safe haven; in some cases, like in Borges’s short story *On Exactitude in Science*, the map has the exact same size as the territory it represents. Françoise Janicot uses frottage to trace the texture of the wooden floor of her studio at a scale of 1:1. The series of drawings and photographs called *Plancher* was made in the 1970s, but they now seem like ghosts hovering over our everyday lives.

C. Diaries

Implicit in every confinement, each one seen from its own perspective and differing life experience, is its register and narration. The 93 letters exchanged between LUCE and María León anticipate the diary, just as Janicot makes explicit the foundation on which it is built. Texts written during the pandemic adopt the form of a diary because the time ahead of us was marked out. We were informed in advance of the duration of the various phases of lockdown

and these periods forced us to stop, to interrupt the ever-faster dynamic of our everyday concerns. Stopping provides time to think about the reason for the stoppage and, almost as a natural consequence, a whole series of written, drawn, or photographed diaries emerged. Hamish Fulton presents a series of five line drawings, of geometric compositions, in which the colours describe patterns and are each coupled with an identical text written around the edge of the work. During 49 days of quarantine, the artist walked around the same space in different directions (as many as the colours in the drawings) and discovered cleaner air and sharper birdsongs—situations owing to the reduction in human activity. The closer bond with nature is at once at the core of Inmaculada Salinas’s work. Her *Diario vírico* is a set of 48 works on papers that combine postcards of natural landscapes on the top part with drawings of bright colours on the bottom, recreating the effect of light refracted through a prism. Beams of colours emerge from the centre point and create fans of light that reflect the daily intensity of time between 15 March and 1 May. On the bottom of each drawing is the date and the words “besos, abrazos, caricias” (kisses, hugs, caresses), like a summary of what the artist, borrowing On Kawara’s expression, defines

as *making love to the days*.

Time seems to have been embodied during confinement; to have been stretched or solidified in the more or less generalized sensation implicit in living through the one same identical day which has to be replayed over and over again. For Elsa Paricio, time turned into a solid mark, leaving the print of its passing on the elongated glass containers she fills with ink. Over the course of sixty days, the ink gradually evaporated, each day leaving a ring of time which, when seen together, mark the geology of the pandemic. *Land Tape* reflects on the possibility for certain emotions or feelings to be recorded in natural mediums, like rocks. In the case of Juan Uslé, his *Horas muertas* refers to this same sensation of a seamless succession of unending identical days. Twelve photographs—arranged like the hours of a clock—register the same scene at distinct moments: a press cutting and a wristwatch hooked to the window frame. The arrangement of the images suggests that the lines of the frame, like the hands of the figurative clock, converge in the centre, where there is a photograph of a snow-capped mountaintop shrouded in cloud. The relationship between macro and micro is defined by the passing of time and by the perception we receive of its passing.

Between 1976 and 1977, Juan Downey made a series of drawings with the generic title *Meditaciones* which, similar to what happens with other works in the exhibition, are given a polysemic reading when interpreted from this revisited collective experience. The limited range of colours, the relationship between the geometric forms depicted, the apparent fragility of the lines, the connection with transcendental aspects... are features that now take on other connotations. The durability of art is fixed precisely in the wavelength of the interpretations artworks are open to. Dan Perjovschi's direct style, captured here by his *Virus Diary*, explores the more latent issues of the pandemic through clear images, incisive texts, visual puns with heightened political content, acting directly on reality and, more particularly, on human reactions to irrefutable facts. A drawing shows a face with a mask over the word "with" and, beside it, the word "without" under the same face completely wrapped in bandages like a mummy.

In the case of Ana Amorim, the concept of the diary goes beyond time and vital experience, entering also into the dimension of space. Over the course of various decades, the Brazilian artist has been making daily maps of her everyday movements, mapping the routes she covers and noting signs that turn these drawings, in appearance only, into personal hieroglyphics. Between 14 March and 11 July, Amorim made 120 maps which give an account of the numbers of Covid-19 in connection with her everyday activities. As the number of cases and deaths rose and the attitude of the Brazilian president Bolsonaro is increasingly more unsympathetic towards victims, some of his statements reported in the media make an appearance in the drawings in the form of text. If the attitude of an artist cannot prevent the course of overarching political events, it can at least alert us to unscrupulous and corrupt practices: to be an eyewitness and to denounce them.

D. Stories

Ana Teresa Ortega pairs the fifteen photographs in the series *El teatro como la vida* with an extract from Artaud's *The Theatre and its Double* in which the author examines the points of coincidence between theatre and the plague and traces its origins to the presence of the plague. The importance of stories in understanding, assimilating and overcoming trauma, be it a plague or a pandemic, is never more germane than when these are actually occurring and we are required to react. The black and white photographs show fragments of what appears to be

a curtain, but it is in fact a tattered piece of patched plastic, the material perhaps of improvised shelter or indeed of asepsis. Given the impossibility of travelling and of photographing natural spaces in situ for their project *Tratado sobre la montaña*, Bleda y Rosa recreated scale models of various mountains using ras el hanout, a spice they use for cooking. The sensation of truthfulness conveyed by the black and white images is achieved not so much through the use of scale as through the forms they evoke, creating another kind of treatise, this time one that reflects on the nature of things and the very strategies of fiction. Taking the story as metaphor, Joan Fontcuberta portrays rolls of damaged and deteriorated photographic films, stuck together, which he has called *Memoria infectada*. All the images captured in the sensitized rolls of film, whose content can now never be developed, suddenly acquire the significance of all those things that the pandemic has negated, and also all the social obligations it has imposed.

An implicit part of every story is the evasion of an implacable, uninhabitable reality, which often leads to a dystopian vision of the world. As the true virus affecting the planet has been shown to be human action, science fiction conjures new worlds that aspire to set out on a totally new path from scratch, with the false illusion of this time doing things properly. Lea Lublin's contribution is a series of drawings called *Astronautas* which, as we have come to expect from the dystopian imaginary, is actually a much better definition of the moment in which it was created, 1968, than the future it evokes. Juan Fernando Herrán rescues an almost forgotten board game from his childhood called *Turista Disneylandia* and redraws some of its scenes and in doing so also rescues imaginaries associated with a carefree time still full of infinite promise. In the series *Tierra del futuro*, the imagination is shown to be the best way of escaping from a stubborn reality and to learn how to accept the new vital, social and political circumstances through everyday gestures and playing. The same space-time leap in references is also undertaken by Fernando Bryce, redrawing scenes taken from etchings by Goya and composing them alongside images of an astronaut on the moon or a view of the Earth from the moon. And, like Goya, he includes a sentence or expression at the bottom of each one of the six drawings, thus managing to unify completely different realities and advance complex readings on art's capacity to constantly create common imaginaries. Another kind of story is composed

in the drawings by Oswaldo Maciá in *The Organ of Consciousness. Locust*, which warn us about the lack of awareness implicit in performing unconscious actions. Maciá relates the pandemic caused by Covid-19 with the biblical plagues of locusts seen as divine punishment against mankind's unbridled activity. The paintings, made using the classic *buon fresco* technique, show different types of insects in a style that, far from any cataloguing intention, can be understood as a direct expression and a warning cry against the abuses of our limited natural resources. Tadej Pogacar, meanwhile, made a series of photo-collages called *8 min 46 sec*, using images culled from a book on the Second World War juxtaposed with others from the recent racial conflicts in the USA. The fragmentation of the photographs prevents us from recognizing the scenarios or actions with precision, underscoring the randomness involved in trying to explain the absurd through specific vital or historical circumstances. Stories are made up by combining and editing various parts, of strangely similar events despite the ideological or emotional distances. Nil Yalter's collages *Slums in Istanbul* also take a leap in time. The images from 1976 shows suburbs and slums in Istanbul to which she has added an image that evokes the representation of a virus. The virtual aspect of the image of the latter clashes with the vintage photographs; in other words, there is a conflict of textures (past vs present) but also a voice that raises an alarm on the circumstances of pandemics, which have changed our retrospective perception of certain collective actions, like living together in small spaces or making plans for the future.

In 1979, Sanja Iveković created an intervention comprised solely of an audio piece titled *Gallery Guide*. Any visitor who turned up to the exhibition could put on a pair of headphones and listen to a faithful description of the empty space of the gallery where the listeners found themselves at that moment. In this case, thirteen black and white photographs are exhibited as a register of those audio visits and the written text taken from the audio. Stories have the ability to adapt to different formats and to adjust to different historic moments and always, always, continue to expand their readings.

E. Political Actions

This last (anti)category opens with a second work by Iveković, with the last-mentioned work acting as a bridge, insofar as a political narrative. *Black & White Colour* is a series of 18 photographs that use

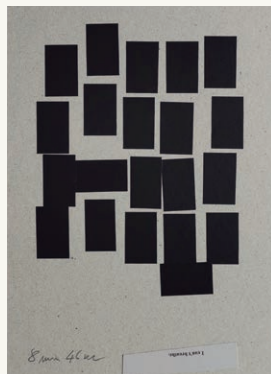
the recourse of comparison between two opposing situations with the purpose of confronting them. The black and white images show homeless people begging on the street, generally accompanied by posters that further underline their condition as sick and disadvantaged. The colour images are commercial adverts made during the time of the pandemic which devised new strategies to maintain the same rhythm of consumption, even though it meant buying from home and employing hard-to-swallow slogans. Lockdown and its limitations of physical presence in the public space led to what we now call "social distancing", a euphemism and a contradiction in terms which we have ended up accepting as a new concept along with "new normal" or "easing lockdown". Daniel G. Andújar, true to his incisive gaze on the not always transparent movements of the system, reflects on highly varied aspects that have arisen during or been amplified by the pandemic: ranging from social isolation to public safety or gender violence, as well as dehumanization caused by technology in certain areas, especially control of the population and personal freedoms. The series *Distancia social* is made up of 20 prints and an animation made with 3D modelling based on scenes borrowed from other fields or created specifically. Also reflecting on social distancing, but doing so from the representation of her own body, Esther Ferrer shows a photograph at a scale of 1:1 of herself in profile holding a 1 metre rule at the height of her nose, in this case covered, like her mouth, by a mask. The posture recalls a sailor scanning the horizon with a telescope. The reality, however, is that the gesture reflects, with her signature irony, on the effects that the virus has on so-called high-risk groups. Another highly significant gesture is Lotty Rosenfeld's action represented in two collages. Continuing in the same steps as her interventions for many decades in front of symbolic buildings around the world, in these photo-collages the artist once again makes her mark of a cross (+) but with the perpendicular line painted red. The artist includes, by way of epitaph, the phrase: "Hail, Caesar! those about to die salute thee."

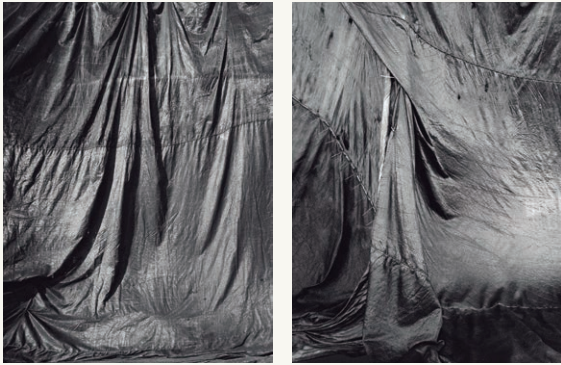
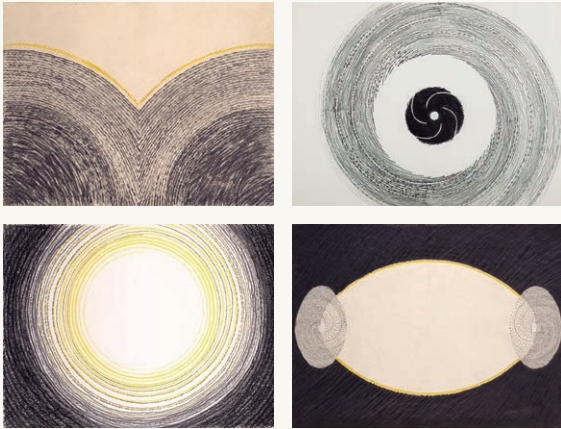
Directly confronting the powers-that-be and the lack of empathy in decisions with far-reaching significance, Sergio Zevallos expands his series of drawings *Do You Believe in Love?* One can discern an identical structure in all of them. The centre is occupied by a portrait of a public personality to whom the question in the top part is addressed. The name and the profession of the person portrayed, or perhaps the multinational they work for, is included

on the bottom. The question changes depending on whether the person is a politician, a murderer, an entrepreneur or a banker and, like the portraits—in which certain facial features are underscored or gestures duplicated—it is also made with tracing paper. The messages designed by Renée Green explore the weakness and, at the same time, the need for rhetorical questions flung against the wall of power; meanwhile, Judy Blum Reddy, in her series *Quarantine and Being Police*, questions the use of powers assigned to those who ought to guarantee public safety. Sequences of black and white images are alternated horizontally with texts written in red, like a series of truisms that activate a critical gaze on some of the rules enacted to halt or manage the pandemic.

Mladen Stilinović's horizontal silkscreen *Chinese Business* is a critical work for a proper understanding of industrial delocalization, which is turning China into the great globalized factory of the world. At once, the Fordist conception of work is vanishing from the traditional factories of Eastern Europe. The portraits of workers *at work* is coupled with fragments of dollar bills and the characteristic discount prices of sales. This discursive walkthrough concludes with the video performance by Tomislav Gotovac on 15 February 1990 in Caffe Galerija Zvono, Sarajevo. The fall of the Berlin Wall represented not just the end of socialist ideologies, but also accelerated the socio-political processes of the Eastern European countries which continued under Soviet dominance. This performance was made barely a few months before the outbreak of the Balkan Wars, which began in June 1991 and which, after almost ten years, completely altered the sovereignty of the states involved.

As with wars, pandemics bring suffering, effect a paradigm shift in personal and social relations, wreck the economy and reduce the planet's population, but not just that. They also unmask the future and show it as it is: a fiction against which we are unexpectedly brought up short, hypnotized by its flashing lights, driven to endlessly repeat our search for it.



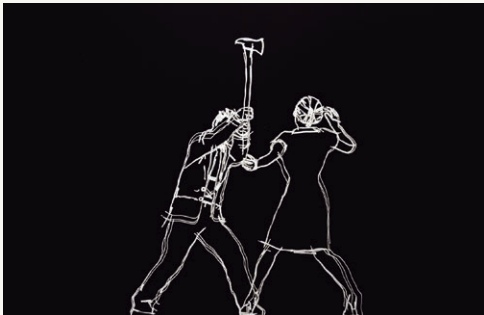
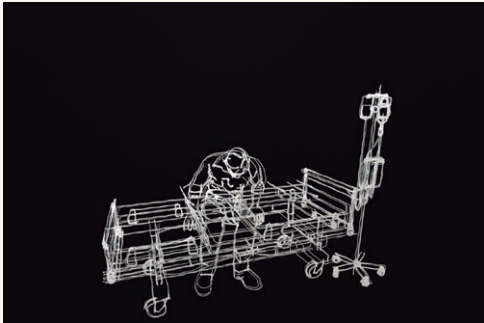
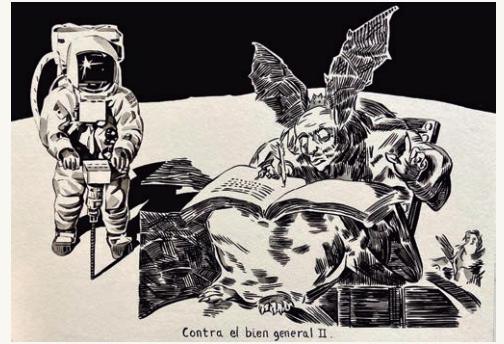


Juan Downey. *Meditaciones*, 1976-1977
 Ana Teresa Ortega. *El teatro como la vida*, 2020



SLUMS IN ISTANBUL 1976. POTATO PEELING, SMILING YOUNG GIRL.

Françoise Janicot. *Plancher*, 70s
 Nil Yalter. *Slums in Istanbul*, 1976-2020



Patricia Gómez y M. Jesús González.
All Appears to be Normal, 2011
Daniel García Andújar. *#distacia_social*, 2020

Fernando Bryce. *Contra el bien general II*, 2020
Tomislav Gotovac. *Paranoia View Art - Hommage to Glenn Miller*, 1990

Actividad realizada con la ayuda del Ministerio de
Cultura y Deporte



1 MIRA MADRID 1MM
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN
TEL. +34 628 88 12 45 — INFO@1MIRAMADRID.COM
1MIRAMADRID.COM