

# PASAJES PASSAGES

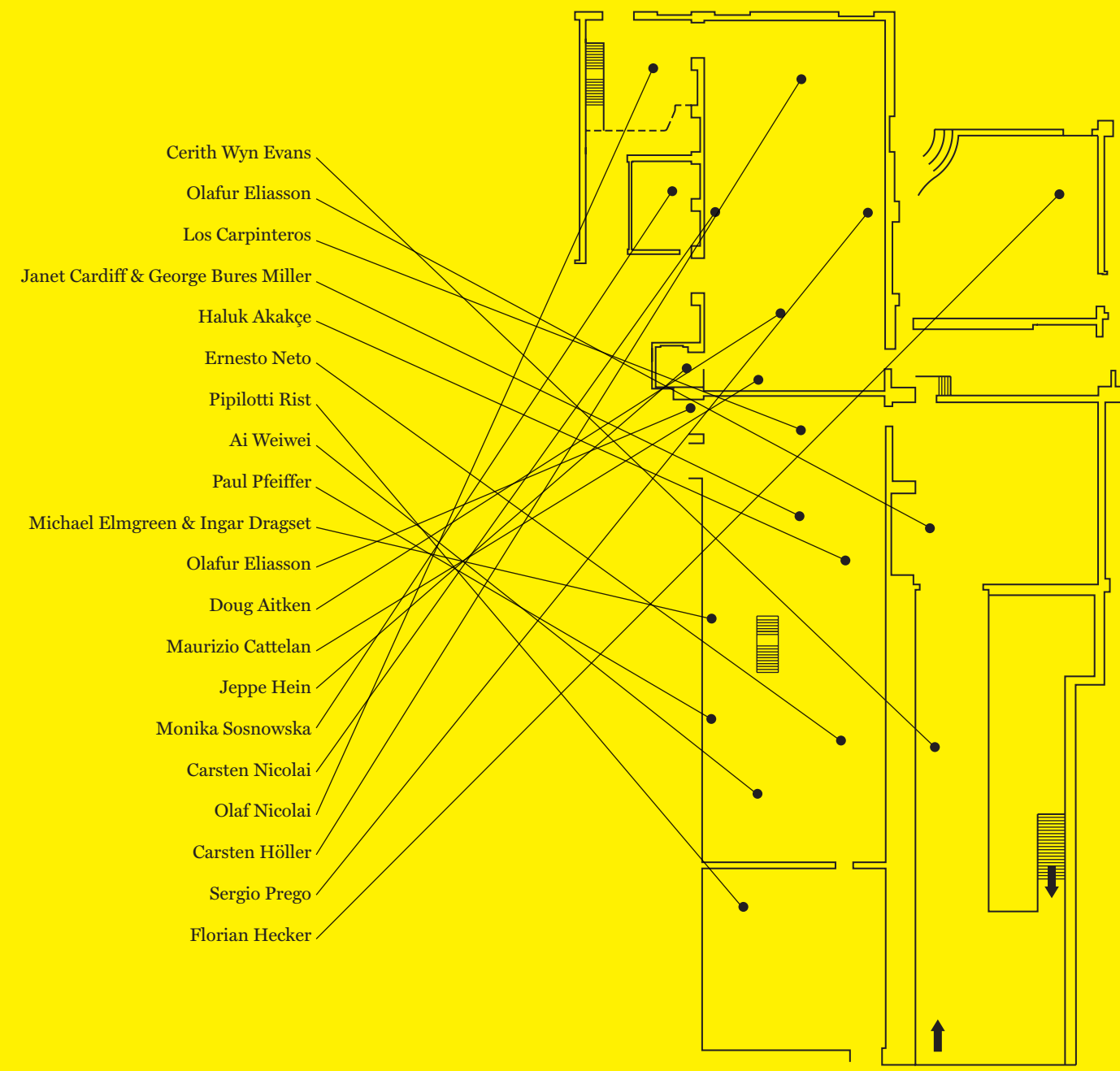
VIAJES POR EL HIPER-ESPACIO OBRAS DE LA COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY

TRAVELS IN HYPERSPACE WORKS FROM THE THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY COLLECTION

laboral  
Centro de Arte y Creación Industrial

cajAstur

# PASAJES PASSAGES



laboral  
Centro de Arte y Creación Industrial

cajAstur

IMAGEN DE LA PORTADA COVER IMAGE: Los Carpinteros. *Frío estudio del desastre*, 2005  
FOTO PHOTO: Watanabe Osamu CORTESIA COURTESY: Mori Art Museum, Tokio Tokyo, 2009

**PASAJES. Viajes por el híper-espacio**  
**PASSAGES. Travels in Hyperspace**



# PASAJES

VIAJES POR EL HIPER-ESPACIO OBRAS DE LA COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY

# PASSAGES

TRAVELS IN HYPERSPACE WORKS FROM THE THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY COLLECTION

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial

cajAstur 

# PASSAGES

## Travels in Hyperspace

- 8 **COLLECTING TO PRESERVE**  
Mercedes Álvarez González
- 10 **PASSAGES. TRAVELS IN HYPERSPACE**  
Cajastur
- 14 **IMAGINING THE FUTURE**  
Rosina Gómez-Baeza
- 18 **THE LAST TEMPTATION OF THE CONTEMPORARY**  
Francesca von Habsburg
- 26 **SHAPING *PASSAGES*. A CURATORIAL DIALOGUE**  
Daniela Zyman and Benjamin Weil
- 32 **EXHIBITION**  
Cerith Wyn Evans  
Olafur Eliasson  
Los Carpinteros  
Janet Cardiff & George Bures Miller  
Haluk Akakçe  
Ernesto Neto  
Pipilotti Rist  
Ai Weiwei  
Paul Pfeiffer  
Michael Elmgreen & Ingar Dragset  
Olafur Eliasson  
Doug Aitken  
Maurizio Cattelan  
Jeppe Hein  
Monika Sosnowska  
Carsten Nicolai  
Olaf Nicolai  
Carsten Höller  
Sergio Prego  
Florian Hecker
- 74 **WORKS ON SHOW**
- 78 **CREDITS**

# **PASAJES**

## **Viajes por el híper-espacio**

- 6 COLECCIONAR PARA PRESERVAR**  
Mercedes Álvarez González
- 11 PASAJES. VIAJES POR EL HÍPER-ESPACIO**  
Cajastur
- 12 IMAGINAR EL FUTURO**  
Rosina Gómez-Baeza
- 16 LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO**  
Francesca von Habsburg
- 20 MODELANDO PASAJES. UN DIÁLOGO ENTRE COMISARIOS**  
Daniela Zyman y Benjamin Weil
- 32 EXPOSICIÓN**  
Cerith Wyn Evans  
Olafur Eliasson  
Los Carpinteros  
Janet Cardiff & George Bures Miller  
Haluk Akakçe  
Ernesto Neto  
Pipilotti Rist  
Ai Weiwei  
Paul Pfeiffer  
Michael Elmgreen & Ingar Dragset  
Olafur Eliasson  
Doug Aitken  
Maurizio Cattelan  
Jeppe Hein  
Monika Sosnowska  
Carsten Nicolai  
Olaf Nicolai  
Carsten Höller  
Sergio Prego  
Florian Hecker
- 75 OBRAS EN EXPOSICIÓN**
- 79 CRÉDITOS**

# Coleccionar para preservar

Mercedes Álvarez González

*Consejera de Cultura y Turismo del Principado de Asturias*

En un escenario cultural como el que vivimos hoy –complejo, de mestizaje y sometido a continuos cambios–, en el que la cultura, el arte, la ciencia, la información y el conocimiento se están convirtiendo en los ejes vertebradores de un nuevo mundo, una nueva economía y una nueva sociedad, la conservación del patrimonio cultural y artístico es, sin lugar a dudas, un deber de los distintos estados. Pero no por ello deja de ser también una obligación tanto del individuo como de la sociedad en su conjunto. Las iniciativas y proyectos que los gobiernos llevan a cabo permiten el acceso a la cultura de la ciudadanía en general. Los logros alcanzados en el ámbito cultural en España son irrenunciables y de extraordinaria envergadura. Sin embargo, el sector privado debe pugnar por que esta oferta cultural refleje la diversidad, su mirada perceptiva, evitando con ello toda unilateralidad, tarea ésta más necesaria que cualquier otra a la hora de percibir la riqueza y la pluralidad del hecho artístico.

Por lo que atañe al gobierno de Asturias, no quiero dejar de mencionar la continuada labor que se ha venido llevando a cabo en la preservación del patrimonio histórico, artístico y cultural desde el nacimiento de la Autonomía. Sólo citaré de pasada logros como los que han supuesto la declaración de Patrimonio de la Humanidad para legados como nuestro arte rupestre o nuestra arquitectura prerrománica, hoy elementos distintivos de nuestra singularidad y que han contribuido a conformar un conjunto excepcional de patrimonio construido e inmaterial que nos lleva desde la cueva del Sidrón y la cultura neanderthal hasta los bienes materiales de la revolución industrial que hemos logrado mantener. La continuidad de esa gran tradición se construye con la puesta

a disposición de la comunidad de cada vez más recursos culturales patrimoniales para su mejor utilización en los diversos procesos propios de la política cultural. Una nutrida red de museos y centros de cultura a lo largo del Principado, entre los que destacan por lo que atesoran tanto el Museo de Bellas Artes como el Museo Arqueológico –de próxima reapertura–, son la mejor prueba de la labor pública en nuestra Comunidad como importante agente de la obligada preservación de nuestro patrimonio.

Una colección es una pasión y una forma de vida. Y ambas cosas se unen en Francesca von Habsburg, miembro de una histórica familia de grandes coleccionistas. Hace ocho años que Francesca von Habsburg se dedica, como suele decirse, en cuerpo y alma a Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), institución en la que ya ha reunido más de 450 obras de los más destacados artistas de estos comienzos del siglo XXI y que, además, está volcada en la producción de ambiciosos proyectos artísticos transdisciplinares, por decirlo con expresión de plena actualidad.

Para Asturias y para LABORal es un honor mostrar, por primera vez en España, una selección de esta extraordinaria colección de obras en *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio*. La exposición está concebida como un paseo a través de un espacio/tiempo distinto, que proporciona una experiencia tanto física como intelectual, un viaje a través de una nueva dimensión de realidad.

Uno de los fenómenos más significativos del arte actual es la implicación cada vez mayor del público en el proceso de creación artística. El espectador ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida, a intervenir activamente en ella



con frecuencia, bien manipulándola, bien formando parte incluso físicamente de sus componentes. La obra de arte se convierte de esta forma en un mensaje fundamentalmente ambiguo, que es capaz de generar una pluralidad de significados. Es lo que Umberto Eco denomina *opera aperta*, una obra abierta a la pluralidad de receptores o intérpretes y su capacidad de polisemia.

Daniela Zyman, Comisaria Jefe de T-B A21, y Benjamin Weil, Comisario Jefe de LABoral, han realizado la selección de obras que ahora se muestran con el fin de generar un recorrido contemplativo que reintroduce al espectador en el centro mismo de la experiencia artística. Su propuesta en esta especie de itinerario hacia otros espacios, donde se entrecruzan lo real y lo virtual, pone el acento en la percepción y en la interacción con la obra y potencia un diálogo entre la arquitectura de un espacio tan impresionante como el de nuestro Centro de Arte y los trabajos que en él se exhiben.

*Pasajes* es también un ejemplo del trabajo de dos instituciones, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary y LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, a las que unen los objetivos comunes de apoyar a los artistas –dotándoles de mecanismos y soportes que les permitan producir su obra– y dar a conocer el estado de la creación que se practica en nuestros días. Difundir el arte actual es un reto y un deber. Por eso, no quiero concluir sin expresar mi más profundo agradecimiento a Francesca von Habsburg por su labor al frente de T-B A21 y por haber elegido LABoral para exponer al público español estas obras, reflejo del arte y de las inquietudes de nuestro tiempo.

# Collecting to Preserve

Mercedes Álvarez González

*Councillor for Culture and Tourism of the Principality of Asturias*

In a cultural scenario like the one we are living in today –complex, hybrid and subjected to continuous changes– in which culture, art, science, information and knowledge are becoming the backbones of a new world, a new economy and a new society, the conservation of cultural and artistic heritage is, without any doubt, a duty for different countries. But it is also a duty for the individual and for society as a whole. Initiatives and projects carried out by governments allow access to culture for citizens in general. The successes achieved in the cultural field in Spain are inalienable and extraordinarily important. Nevertheless, the private sector must strive to assure that this cultural offer reflects diversity, its perceptive vision thereby avoiding any one-sidedness. This task is more necessary than any other when it comes to understanding the richness and plurality of art.

With regard to the Asturian Government, I have to mention the continuous work carried out to preserve historical, artistic and cultural heritage since the birth of our autonomous region. I will only mention in passing achievements such as those that have involved the declaration of World Heritage for legacies such as our cave paintings and our Pre-Romanesque architecture, which are today distinctive parts of our singularity and which have contributed to form an exceptional collection of built and immaterial heritage, and which ranges from the Sidrón cave and the Neanderthal culture to the material goods of the industrial revolution that we have managed to keep functioning. The continuity of that great tradition is possible thanks to more and more cultural resources of heritage being offered to society for their best possible use through the

different processes that are characteristic of cultural politics. The Principality has a large network of museums and cultural centres, of which it is worth highlighting for what they possess both the Museum of Fine Arts and the Archeological Museum (reopening soon), and they are the best proof of public work in our Region as an important agent for the obligatory preservation of our heritage.

A collection is a passion and a way of life. And both things are united in Francesca von Habsburg, a member of a historic family of great collectors. Eight years ago, Francesca von Habsburg decided to devote body and soul, as they say, to Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), an institution that has already gathered together more than 450 works of the most prominent artists of the beginning of the 21st century, and that is also devoted to the production of ambitious transdisciplinary artistic projects, to use a topical expression.

It is an honor for Asturias and for LABoral to show, for the first time in Spain, a selection of this extraordinary collection in *Passages. Travels in Hyperspace*. The exhibition has been conceived as a passage through a different space/time that prompts an experience that is both physical and intellectual, a trip through a new dimension of reality.

One of the most significant phenomena in art today is the growing implication of the public in the artistic creation process. Before, the spectator was a mere passive recipient of an already finished piece, now he/she actively and frequently intervenes in it, either manipulating it or even being a physical part of its components. Thus, the work of art becomes a mainly ambiguous message, capable of generating numerous meanings. It is what Umberto Eco calls *opera aperta*, a work open

to numerous recipients or interpreters and its capacity for polysemy.

Daniela Zyman, Chief Curator of T-B A 21, and Benjamin Weil, Chief Curator of LABoral, have selected the works displayed with the aim of creating a contemplative tour that reintroduces the spectator into the core of the artistic experience. Their proposal in this sort of route towards other spaces, where the real and the virtual intertwine, focuses on perception and interaction with the work and fosters a dialogue between the architecture in such an impressive space as our art centre and the pieces displayed in it.

*Passages* is also an example of the work of two institutions, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary and LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, in addition to the shared aims of supporting artists –providing them with mechanisms and mediums to produce their work– and promoting the art created nowadays. Disseminating current art is both a challenge and a duty. This is why I do not want to conclude without expressing my deepest gratitude to Francesca von Habsburg for her task at the head of the T-B A21 and for having chosen LABoral to show these works, a reflection of the art and the interests of our time, to the Spanish public.

# Passages. Travels in Hyperspace

Cajastur

*Sponsoring Patron of the Exhibition*

Art has always questioned our sense of reality and our reflex instinct to accept the world as it seems to be. In this context, *Passages. Travels in Hyperspace* tries to introduce new parameters that help us to decipher and interpret our environment, halfway between virtual and real.

Far from proposing static spectator participation, this exhibition opts for a reflection on new forms of perception in a 21st century saturated with information. Once again, Cajastur is supporting avant-garde art in Asturias.

The exhibition gathers together a group of installations and large-scale sculptures that belong to the prestigious Thyssen-Bornemisza Art Contemporary collection (T-B A21) and which are also being displayed for the first time in Spain.

The show has been conceived to stimulate a contemplative tour, reinserting the spectator into the very core of the artistic experience; an immersive trip to another perceptive dimension that provokes physical, sensual and mental reactions.

If art has traditionally been a representation of the world we inhabit, focused on visual capacity, the artists of our time are more orientated towards a re-staging of parts of our environment in order to trigger changes in our understanding that call on all our sensual and corporal registers and that deconstruct the paradigms of the observing individual and the object of perception.

By exploring new perceptive forms that interweave “reality” and “virtual reality”, stimulating experiences arise that trigger unexpected and unpredictable events, that is, events that cannot be totally explained or represented from preexisting concepts or expectations.

It is therefore a new existential horizon, the result of acceleration processes, of the adaptation to new technologies, of the ability to face changes and innovation. And although our experience of the world is more and more mediated, our sense of reality is even more distorted by information flows (images, texts or sounds) that are continuously reaching us through all types of online devices.

Thoroughly observing the world is not enough to get an idea of its complexity, parameters that are not so easy to decode challenge that idea completely. In a way, art suggests a new matrix for understanding our relating to our environment. Works of art establish a narrative dimension that freely combines reality and fiction: a kind of expanded reality.

This proposal highlights Cajastur’s commitment to art and to the Asturian public. Furthermore, it is an effort to unite both factors, thereby enriching the cultural offer of the region.

## Pasajes. Viajes por el hiper-espacio

Cajastur

*Patrono patrocinador de la exposición*

El arte, desde siempre, cuestiona nuestro sentido de la realidad y nuestro instinto reflejo para aceptar el mundo tal y como se nos aparece. En este contexto, *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio* pretende introducir nuevos parámetros que nos ayuden a descifrar e interpretar nuestro entorno, a caballo entre lo virtual y lo real.

Lejos de proponer una participación estática del espectador, esta exposición apuesta por una reflexión sobre las nuevas formas de percepción de un siglo XXI saturado de información. Se trata, nuevamente, de una apuesta de Cajastur por el arte de vanguardia en Asturias.

La muestra reúne un conjunto de instalaciones y obras escultóricas de gran escala que forman parte de la prestigiosa colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) y que, además, se exponen por primera vez en España.

La exposición ha sido concebida para estimular un recorrido contemplativo, reintroduciendo al espectador en el centro mismo de la experiencia artística; un viaje inmersivo a otra dimensión perceptiva que activa lo físico, lo sensual y lo cerebral.

Si tradicionalmente el arte ha encarnado una representación del mundo que habitamos poniendo el foco en la capacidad visual, los artistas de nuestro tiempo se orientan más hacia una reescenificación de fragmentos de nuestro entorno con el objetivo de desencadenar cambios en nuestra comprensión que apelen a la totalidad de los registros sensoriales y corporales, y que descompongan los paradigmas del sujeto vidente y del objeto de la percepción.

Al explorar nuevas formas perceptivas que entretejen lo “real” con lo “virtual”, dan lugar a unas experiencias estimulantes que desatan lo imprevisto y lo impredecible; es

decir, aquello que no es totalmente explicable o representable desde conceptos o expectativas preexistentes.

Se trata, por tanto, de un nuevo horizonte vivencial fruto de procesos de aceleración, de la adaptación a las nuevas tecnologías, de la capacidad de enfrentarse al cambio y a la innovación. Y si bien nuestra experiencia del mundo se encuentra cada vez más mediada, nuestro sentido de lo real se ve incluso más distorsionado por los flujos de información –de imágenes, textos o sonidos– que nos llegan de manera continua a través de todo tipo de dispositivos en red.

Para hacernos idea de la complejidad del mundo no basta ya con una observación detenida del mismo; parámetros no tan fáciles de descifrar plantean un desafío total a esa idea. En cierto modo, el arte sugiere una nueva matriz para la comprensión y relación con nuestro entorno. Las obras de arte establecen una dimensión narrativa que combina con libertad la realidad y la ficción: una especie de realidad expandida.

Esta propuesta pone de manifiesto el compromiso de Cajastur con el arte y el público asturiano. Más aún, se trata de un esfuerzo por hacer que ambos factores coincidan, enriqueciendo así la programación cultural de la región.

# Imaginar el futuro

Rosina Gómez-Baeza

Directora, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón

Claude Lévi-Strauss, padre de la moderna antropología y uno de los más relevantes intelectuales del siglo XX, asegura en su libro *Mirar, escuchar, leer*<sup>1</sup> que “suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer”. En su opinión, tan sólo el arte es capaz de aportar el verdadero testimonio de lo que ha sucedido entre los hombres con el transcurrir de los tiempos.

No cabe duda de que el arte es una forma compleja de conocimiento y, parafraseando a ese crítico visionario y comisario de exposiciones revolucionarias que fue Harald Szeeman, podríamos decir que los artistas son los verdaderos precursores y anticipadores de los cambios que se producen en la sociedad. El arte siempre ha sido reflejo de la época en la que nace y se desarrolla y en tiempos de incertidumbres, como los que vivimos actualmente, la obra de arte no puede ser entendida como un fenómeno aislado, puesto que recorre de modo transversal los acontecimientos más cotidianos de nuestra vida.

Los artistas son fruto de la sociedad en la que habitan. Su obra, más allá de una función ornamental o esteticista, propone nuevos espacios de contraste y experimentación; aporta reflexión y transgresión, provoca la transformación social. Su voz, su voz crítica e independiente, debería ser escuchada por todos. Símbolo y representante de la cultura de nuestro tiempo, le corresponde a la sociedad mantener vivo su espíritu, “sus hallazgos”, como diría Picasso.

La figura del coleccionista ha estado íntimamente ligada a la historia del arte y su papel ha sido determinante como creador de un patrimonio del que se hace responsable, guardián y custodio y, también, como mecenas y benefactor de artistas o movimientos que, sin su sostén, jamás hubieran alcanzado la relevancia que se merecían.

Éste es el caso de Francesca von Habsburg, aristócrata por nacimiento y familia, quien representa a la cuarta generación de una saga de grandes coleccionistas. Su padre, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, logró reunir una de las colecciones privadas de arte más importantes de Europa, que en la actualidad alberga el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Cautivada por una obra de Janet Cardiff que vio en el MoMA P.S.1 de Nueva York, tras lo que ella define como una “experiencia mágica”, Francesca von Habsburg regresó a Viena y fundó en 2002 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), institución a través de la cual ha reunido en estos ocho años una respetada colección de más de 450 obras de arte contemporáneo en el ámbito de los nuevos medios, entre ellos el cine, el vídeo, la luz, el sonido e instalaciones que combinan diversos medios, escultura, pintura, fotografía y *performance*. Ha comisariado unos 50 proyectos que incluyen instalaciones multimedia, composiciones sonoras y arquitectura contemporánea. T-B A21 tiene como objetivo el apoyo al arte contemporáneo y está profundamente comprometida con la producción de proyectos poco convencionales que desafían las categorizaciones tradicionales de la disciplina.

Construir una colección de arte actual es una opción tan fascinante como valiente. Supone un acercamiento sin complejos a las corrientes artísticas de nuestro tiempo y la

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, C. *Mirar, escuchar, leer* (3ª edición), Editorial Siruela, Madrid, 2010.

voluntad de participar en ese presente, asumiendo sus contradicciones. La escena artística contemporánea exige nuevas estrategias de producción e intercambio que raramente el artista puede satisfacer por sí mismo.

Objetivo prioritario desde la inauguración de LABoral ha sido promover una estrecha colaboración con los artistas, facilitando apoyos, recursos e infraestructuras profesionales que les permitan desarrollar el proceso creativo de una manera acorde con los tiempos actuales.

El arquetipo de centro de arte exclusivamente expositivo ha quedado obsoleto, y frente a él ha surgido un nuevo modelo que ambiciona la producción de conocimiento, la investigación artística, la innovación y la formación. En este propósito nos unen importantes nexos con T-B A21, una institución que, como nuestro Centro de Arte y Creación Industrial, se interesa más por el proceso creador que por la obra final; que dirige su mirada fundamentalmente a los propios artistas y a los diálogos que éstos entablan; y que presta ayuda y recursos para facilitar la culminación de las obras, funcionando como un laboratorio, una plataforma abierta a las experiencias y un espacio para las culturas emergentes.

Ejemplo de esta línea de trabajo común es *Pasajes. Viajes por el hiper-espacio*, exposición que ahora se muestra en LABoral y que, a través de la mirada de una veintena de prestigiosos creadores internacionales, explora cómo los artistas abordan los continuos cambios que la omnipresente informatización y la permanente conexión a las redes de comunicación han traído a nuestra cultura contemporánea.

Son muchas las obras incluidas en los fondos de la colección T-B A21 que tratan

de la percepción como un desencadenante, propiciando una reflexión sobre nuestra forma de relacionarnos con el mundo que nos rodea. La selección que nos proponen en *Pasajes* Daniela Zyman, Comisaria Jefe de T-B A21, y Benjamin Weil, Comisario Jefe de LABoral, incluye piezas que cuestionan nuestro sentido de la realidad y ese reflejo espontáneo del humano que le lleva a recurrir a la observación del mundo sin tomar en consideración gran número de parámetros susceptibles de plantear un desafío total a ese concepto.

Deseo agradecer a Francesca von Habsburg la oportunidad que nos brinda de proponer al público de LABoral este paseo por la creación artística contemporánea y de ofrecerle nuevas e inspiradoras coordenadas en la relación con nuestro entorno, a través de una narrativa que, imaginando el futuro que nos aguarda, vincula libremente realidad y ficción. Y al Patronato de la Fundación La Laboral, que rige los destinos del Centro de Arte y Creación Industrial, especialmente a Cajastur, patrono colaborador en esta exposición, la posibilidad de seguir trabajando en nuestro intento de hacer de LABoral un laboratorio de experimentación e innovación y un centro de conocimiento.

# Imagining the Future

Rosina Gómez-Baeza

*Director, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón*

Claude Lévi-Strauss, the father of modern anthropology and one of the most important intellectuals of the 20th century, assures us in *Look, Listen, Read*<sup>1</sup> that “randomly removing ten or twenty centuries of history would not affect, in a meaningful way, our knowledge of human nature. The only irreplaceable loss would be the works of art which these centuries gave rise to”. In his opinion, only art is capable of bearing true witness to what has happened among humankind throughout time.

There is no doubt that art is a complex form of knowledge and, to paraphrase Harald Szeeman –visionary critic and curator of revolutionary exhibitions– we could say that artists are the true precursors and harbingers of the changes that take place in society. Art is always a reflection of the time in which it is born and develops and, in periods of uncertainty like the one we are living now, the work of art cannot be understood as an isolated phenomenon, since it cuts across the everyday events of our lives.

Artists are the product of the society they inhabit. Their work goes beyond an ornamental or aesthetic function. It proposes new spaces for contrast and experimentation, brings reflection and transgression, provokes social change. Their voice, their critical and independent voice, should be heard by all. It is a symbol and represents the culture of our time, and society is bound to keep its spirit, “its findings” as Picasso would say, alive.

The figure of the collector has been intimately linked to the history of art and

has played a decisive role both as creator, administrator and custodian of a heritage and as patron and benefactor of artists or movements that, without collectors, would have never achieved the renown they deserve.

This is the case of Francesca von Habsburg, aristocrat by birth, who represents the fourth generation of a family of great collectors. Her father, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, managed to gather one of the most important private art collections in Europe, currently exhibited at Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. Fascinated after having what she defines as a “magical experience” when viewing a piece by Janet Cardiff at the MoMA P.S.1. in New York, Francesca von Habsburg came back to Vienna to found Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), in 2002. In eight years this institution has put together a respected collection comprising more than 450 works of contemporary art. The pieces use new media, among them cinema, video, light, sound and installations that combine sculpture, painting, photography and performance. She has co-curated 50 projects that include multimedia installations, sound compositions and contemporary architecture. The aim of T-B A21 is to support contemporary art and it is deeply committed to the production of unconventional projects that defy the discipline’s traditional categorizations.

Building a contemporary art collection is both a brave and fascinating choice. It entails an unbiased approach to the art trends of our age and the will to participate in the present, assuming its contradictions. The contemporary artistic scene demands new production and exchange strategies that the artist can rarely achieve alone.

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, C. *Look, Listen, Read*, Basic Books, New York, 1997.



Ever since the opening of LABoral, our priority has been to promote close collaboration with the artists, providing them with the support, resources and professional infrastructures that enable the development of the creative process in keeping with the present times.

The archetype of the art centre that functions exclusively as an exhibition space is obsolete. A new model has emerged, one that aspires to knowledge production, artistic research, innovation and training. In that respect, we are fundamentally linked to T-B A21, because it is an institution that, just like LABoral, is more interested in the creative processes than in the final piece, focuses its attention on the artists and on the dialogical relationships they engage in with society, and provides support and resources to encourage the production of art works, functioning as a laboratory, an open platform for experiences and a space for emerging cultures.

*Passages. Travels in Hyperspace* is an example of this shared line of work. The exhibition shown at LABoral features the work of a score of renowned international creators to explore different ways of tackling the ongoing changes that omnipresent computerization and permanent connection to communication networks have brought to contemporary culture.

T-B A21 has many pieces that deal with perception and trigger reflection about our relationship with the environment. The selection included in *Passages*, proposed by Daniela Zyman, Chief Curator of T-B A21, and Benjamin Weil, Chief Curator of LABoral, comprises works that question our sense of reality and the spontaneous human reflex of observing the world without taking into

account the many parameters susceptible of totally defying that concept.

I wish to thank Francesca von Habsburg for the opportunity of offering to LABoral visitors this walk through contemporary artistic creation. It will also suggest to them new and inspiring coordinates in their relationship with the environment through a narrative that freely connects reality and fiction, imagining the future that awaits us. I also want to thank the Board of Trustees of Fundación La Laboral, which rules the destiny of the Centro de Arte y Creación Industrial, especially Cajastur, collaborating sponsor of this exhibition, for providing us with the possibility to keep working towards our aim of turning LABoral into a laboratory for experimentation and innovation as well as a knowledge centre.

# La última tentación de lo contemporáneo

Francesca von Habsburg

Presidenta, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena

El título *Pasajes* hace referencia a todos los umbrales que uno cruza a lo largo de la vida. La oportunidad de mostrar en España obras clave de la colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) tiene un significado especial para mí, ya que gran parte del legado de mi padre, de mi abuelo, y me atrevería a decir que incluso de mi bisabuelo, se encuentra en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Continuar con esa tradición de coleccionar arte ha sido un objetivo crucial en mi vida. Es para mí, como lo fue para mis antepasados, una pasión y una dedicación a la excelencia. He tenido que encontrar mi propio lenguaje como coleccionista, así como la confianza para expresarlo a través de las obras que he producido y adquirido. Creo que para apreciar realmente las tradiciones del pasado, uno ha de participar en proyectos que estimulen el futuro; de la misma forma que para participar plenamente del presente, uno necesita conocer bien la historia y, en mi caso, también el legado. Estos son todos umbrales que uno debe cruzar, ya que es mediante estas acciones como aprendemos y avanzamos en la vida.

*Pasajes* es también el reflejo de mi continuo interés por obras de arte que son más que la suma de sus partes, y juntas ofrecen al visitante una experiencia inmersiva y desafiante al mismo tiempo. Pienso que todas las obras tienen múltiples puntos de acceso, siempre que estemos abiertos a las numerosas seducciones y provocaciones que plantean. Esta exposición nos permite volver a visitar algunas de las instalaciones más importantes y ambiciosas de la colección. Como ocurre con todas nuestras muestras, *Pasajes* es una oportunidad para experimentar, y LABoral Centro de Arte y Creación Industrial ofrece un extraordinario laboratorio de

proporciones gigantescas en el que llevar a cabo estos experimentos. Hemos eliminado las divisiones y los espacios cerrados para resaltar la arquitectura del centro de arte y, al mismo tiempo, permitir que las obras dialoguen entre ellas, de manera que la experiencia sea más atractiva para el visitante y que, además, el experimento vaya más allá, hacia nuevas formas de exposición que se alejen de lo tradicional.

Mientras busco nuevas maneras de exhibir arte, varias preguntas rondan mi mente: ¿es el nuevo museo sólo una idea, un marco, un *happening*, un edificio, una arquitectura? Y si es arquitectura, ¿lo es de ideas, de imágenes, de arte o de personas? LABoral es el espacio perfecto para seguir investigando esta dinámica dentro de la rigurosa estructura de un centro de arte. En T-B A21 también estamos satisfechos por la oportunidad de retomar un debate iniciado el año pasado con un simposio llamado *The Last Temptation of the Contemporary* [La última tentación de lo contemporáneo], que tuvo lugar en el Istituto Veneto durante la Bienal de Venecia. Aunque debatir el tema con expertos como Mark Wigley (Decano de la Escuela Superior de Arquitectura, Planificación y Conservación de la Universidad de Columbia, Nueva York); Jorge Otero-Pailos (profesor de Conservación Histórica en la Universidad de Columbia, Nueva York); Boris Groys (Global Distinguished Professor en la Universidad de Nueva York); Norman Rosenthal (comisario, escritor y antiguo Secretario de Exposiciones de la Royal Academy of Arts, Londres); Thomas Krens (antiguo Director de la Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York); Cerith Wyn Evans (artista, Londres); y Maja Hoffmann (fundadora de la LUMA Foundation, Arles,

y también coleccionista por herencia); entre otros, dé mucho que decir y que aprender, tener la oportunidad de materializar estas ideas en una exposición es un verdadero regalo. Quería debatir e investigar la conveniencia de presentar arte contemporáneo en museos estatales y otras instituciones que tradicionalmente no muestran este tipo de trabajos. También quería analizar temas relacionados con colecciones familiares, construidas a lo largo de varias generaciones, y con el rol que tienen las cuestiones de legado en un museo familiar. El concepto de patrimonio está presente incluso en las instituciones más contemporáneas que presentan el arte más contemporáneo. Y las radicales ideas actuales acerca del patrimonio, necesariamente tienen como consecuencia nuevos tipos de instituciones y de arte. Todos estos asuntos necesitan un análisis preciso y pausado, además de más tiempo de experiencia. ¡Poner todo esto en práctica es un gran privilegio por el que me siento muy agradecida! Es como si todos los debates que comenzamos en Venecia estuvieran teniendo su primera ronda en *Pasajes*.

La exposición es el resultado de una intensa colaboración creativa entre Benjamin Weil, Comisario Jefe de LABoral y Daniela Zyman, Comisaria Jefe de T-B A21. Benjamin es un comisario de gran talento con el que llevo un tiempo queriendo trabajar por su genuina atracción hacia el arte relacionado con los medios y por la pasión que compartimos por numerosos artistas. Les estoy muy agradecida a ambos por su trabajo y su entusiasmo. Mostrar algunas de nuestras principales obras de gran formato en LABoral es un logro, ya que han conseguido reunir impresionantes instalaciones inmersivas que, además, funcionan muy bien juntas, de for-

ma que ofrecen a la audiencia una manera de experimentar el arte totalmente nueva. Ha sido también un inmenso placer trabajar con Rosina Gómez-Baeza y con todo el equipo de LABoral, que ha hecho un enorme esfuerzo para que esta exposición sea posible.

No obstante, no olvidemos que lo que realmente estamos haciendo es celebrar el arte, los artistas y su excepcional talento y visión. ¡Sin ellos, no somos sino entusiastas! Ha sido un extraordinario privilegio conocer y colaborar con creadores de la talla de los que participan en esta muestra, así como con todos los demás representados en la colección T-B A21. Nos están retando y tenemos que estar a la altura de ese desafío.

Por último, me gustaría dar las gracias al equipo de T-B A21, con el que he compartido tanto trabajo durante los últimos años de esta aventura. Son Daniela Zyman, Philipp Krummel, Alexandra Hennig, Simone Sentall, Andrea Hofinger, Eva Ebersberger, Elisabeth Mareschal, Gudrun Ankele, Verena Platzgummer, Markus Schlüter, Moritz Stipsicz y David Weidinger. El espíritu humano de T-B A21 es la razón que nos hace seguir comprometidos con el reto que supone el arte al mismo tiempo que, espero, mantenemos viva la tradición familiar: ¡la búsqueda individualista de pensar (y actuar) con originalidad!

# The Last Temptation of the Contemporary

Francesca von Habsburg

Chairman, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

For me, the title *Passages* refers to all the thresholds that one crosses during one's lifetime. The opportunity to exhibit key works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary collection (T-B A21) in Spain has special significance for me since much of the legacy of my father and grandfather and, dare I say, great-grandfather resides in the Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. The continuity of this tradition of collecting has remained a critical focus of my life. It is for me, as it was for my forefathers, a passion and a dedication to excellence. I have had to find my own language as a collector, as well as the confidence to express it through the works that I have commissioned and acquired. I believe that to truly appreciate the traditions of the past one has to participate in projects that will animate the future; just as in order to participate fully in the now, one needs to have a good grasp of history and, in my case, legacy as well. These are all thresholds that one must cross, as it is through that motion that we learn and move forward in our lives.

*Passages* is also a reflection of my long-standing interest in works of art that are more than the sum of their parts, that together offer the visitor an experience that is immersive and challenging at the same time. I believe that every work of art has multiple access points as long as we remain open to the numerous seductions and provocations they present. This exhibition has allowed us to revisit some of the most important and ambitious installations held by the collection. Like every exhibition that we organize, it is an opportunity to experiment, and LABoral Centro de Arte y Creación Industrial offers an extraordinary laboratory of gigantic proportions in which

to conduct these experiments. We have done away with partitions and enclosed spaces to celebrate the architecture of the venue and, at the same time, to allow the works to play with one another, making the experience for the visitor all the more engaging but also carrying the experiment a step further, into untraditional display.

In the search for new approaches to the display of art, I have been asking myself: Is the new museum just an idea, a frame, a happening, a building, an architecture? And if it is architecture, is it one of ideas, of images, of art, or of people? LABoral is the perfect venue to further investigate these dynamics within a rigorous art centre structure. We at T-B A21 are also happy for the chance to revisit a discussion that we initiated last year in the form of a symposium called *The Last Temptation of the Contemporary* at the Istituto Veneto during the Venice Biennale. While there is much to be said for and gained from debating the subject with luminaries such as Mark Wigley (Dean of the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York); Jorge Otero-Pailos (Professor of Historic Preservation at Columbia University, New York); Boris Groys (Global Distinguished Professor at New York University); Norman Rosenthal (curator, writer, and former Exhibitions Secretary of the Royal Academy of Arts, London); Thomas Krens (former Director of the Solomon R. Guggenheim Foundation, New York); Cerith Wyn Evans (artist, London); and Maja Hoffmann (founder of LUMA Foundation, Arles, also a legacy collector); among others, being offered the opportunity to materialize these ideas in the form of exhibitions is quite a gift. I wanted to debate

and investigate the wisdom (or lack of it) in presentations of contemporary art by state museums and other institutions that have no tradition of showing such work. I also wanted to look into the issues surrounding family collections that have been assembled over generations and the role that questions of legacy play in a family museum. Even the most contemporary institutions presenting the most contemporary work necessarily engage with concepts of heritage. And radical contemporary thinking about heritage necessarily produces new kinds of institutions and new kinds of art. These are all questions that need fair and tempered analysis and at the same time experimentation. To be able to put it all into practice is a great privilege, one that I am extremely grateful for! It feels as if the discussions that we began in Venice are having their first round in *Passages*.

The exhibition is the result of an intensive and creative collaboration between Benjamin Weil, Chief Curator at LABoral, and T-B A21's Chief Curator, Daniela Zyman. Benjamin is a very talented curator with whom I have wanted to work for some time because of his genuine passion for media-related art and the passion that we share for many of the same artists. I am extremely grateful to both Benjamin and Daniela for their hard work and enthusiasm. Bringing some of our most important large-scale works to LABoral is a major accomplishment, and they have succeeded in assembling installations that are impressive and immersive and that also work extremely well together, offering the audience an entirely new experience of art. In addition, it has been an immense pleasure to work with Rosina Gómez-Baeza and the staff of LABoral, all of whom put forth every effort to make this exhibition a success.

But let us not forget that what we are actually doing is celebrating the art, the artists, and their extraordinary talent and vision. Without them we are but enthusiasts! It has been an extraordinary privilege to know and collaborate with gifted artists such as those whose works are included in this exhibition as well as the others represented in the T-B A21 collection. They have challenged us, and we must live up to that challenge.

Finally, I would very much like to thank the T-B A21 team with whom I have worked long and hard over the last few years and who have accompanied me on this adventure. They are Daniela Zyman, Philipp Krummel, Alexandra Hennig, Simone Sentall, Andrea Hofinger, Eva Ebersberger, Elisabeth Mareschal, Gudrun Ankele, Verena Platzgummer, Markus Schlüter, Moritz Stipsicz and David Weidinger. The human spirit of T-B A21 is what keeps us all engaged in the challenge of art, while, I hope, keeping the family tradition alive, the individualistic pursuit of thinking (and acting) outside the box!

# Modelando *Pasajes*. Un diálogo entre comisarios

Daniela Zyman y Benjamin Weil

Comisaria Jefe, T-B A21, Viena; Comisario Jefe, LABoral, Gijón

Daniela Zyman es la Comisaria Jefe de la colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), creada en 2002 por Francesca von Habsburg y cuyo objetivo es producir y coleccionar obras y proyectos de artistas y arquitectos contemporáneos. Benjamin Weil es el Comisario Jefe de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

Juntos, han seleccionado las obras de la colección T-B A21 que se exponen en LABoral. Además de mostrar regularmente la colección en la sede de la fundación en Viena, numerosas selecciones de sus obras han sido expuestas en diversas instituciones en todo el mundo, la más reciente en el Mori Art Museum de Tokio<sup>1</sup>. En LABoral se presenta un conjunto de piezas –en su mayoría de gran formato– sin escenografía, ya que los dos comisarios han decidido fomentar un diálogo entre la arquitectura del espacio y las obras que se muestran. El diseño espacial quiere hacer de la exposición un paisaje a través del que uno pasea, deambula y observa. El título, *Pasajes*, alude a la cualidad transformadora del arte, a lo físico de una experiencia en la que el tiempo ralentiza su ritmo, los sentidos están alerta y el espectador entra en una nueva dimensión de la realidad.

**Benjamin Weil:** T-B A21 ha colaborado numerosas veces con instituciones para organizar muestras que se centran en aspectos específicos de la colección. ¿Cómo entiendes *Pasajes*, en relación con estos otros experimentos? ¿Aporta una nueva perspectiva sobre obras que ya han formado parte de casi todas las exposiciones?

<sup>1</sup> *The Kaleidoscopic Eye. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*, Mori Art Museum, Tokio, 2009.

**Daniela Zyman:** Empezamos a exponer la colección desde el mismo momento en que se creó la fundación, porque ese era el único formato que nos permitía verla y explorarla físicamente de una forma coherente. Dado que las obras que la integran son casi todas de gran envergadura –instalaciones y similares–, es imposible tenerlas en un escenario doméstico. Se trata de arte hecho para la institución, el museo o la *kunsthalle*. Por eso, aunque para un comisario es muy gratificante crear una narrativa alrededor de la colección mediante el acto de exponerla –seleccionar, enmarcar, instalar obras que generan resonancias conceptuales o visuales–, también es muy interesante deconstruir la práctica de la exposición. Muchas de las muestras han seguido criterios temáticos, pero también hemos jugado con la semántica del acto de exponer: la exposición como *performance* y “archipiélagos de significado” (*Küba: Journey against the Current*<sup>2</sup>), o como *making-of* (*Collection as Aleph*<sup>3</sup>). En la Kunsthaus Graz se instalaron y desinstalaron unas 70 obras a lo largo de siete meses, para crear una estructura expositiva experimental mientras el museo estaba abierto al público. De esta manera, los visitantes podían participar en las actividades entre bastidores y vivir una exposición en cambio permanente.

<sup>2</sup> *Küba: Journey against the Current*, 2006.

A bordo de una barcaza-contenedor convertida, la galardonada instalación filmica *Küba*, del artista turco Kutlug Ataman, viajó por el Danubio. En cada parada –en Rumanía, Bulgaria, Serbia, Croacia, Hungría, Eslovaquia y Austria– se presentó una nueva obra en diálogo con el trabajo de Ataman encargada específicamente por T-B A21.

<sup>3</sup> *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthaus Graz, 2008.

Con *Pasajes* tenía curiosidad por el resultado de un “plan abierto” para las obras y la yuxtaposición de instalaciones de gran escala sin los omnipresentes (falsos) paneles divisorios, que tanto nos hemos acostumbrado a ver. Como tan brillantemente afirma Mark Wigley en *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*<sup>4</sup>, la imagen blanca, tan familiar, de la arquitectura moderna (y de su derivado, el museo moderno) es el resultado de una operación historiográfica que ha suprimido el color de las superficies y ha desinfectado tanto visual como físicamente el espacio. Esa es la razón por la que los museos y los hospitales comparten similares configuraciones incoloras, compartimentadas y estereotipadas. Tenemos una gran oportunidad para mostrar la colección en un entorno industrial y educativo tan espléndido y anómalo, especialmente hablando, como LABoral, y para profundizar en el concepto de la exposición como un recorrido, un pasaje, un experimento de transformación.

**BW:** Desde el comienzo de nuestra colaboración, compartimos dos objetivos comunes: el primero era que esta muestra ofreciera a los visitantes la oportunidad de desacelerar de forma consciente y sumergirse lentamente en una nueva dimensión temporal/espacial. La idea era introducir el concepto de la visita como una divagación. Por lo tanto, montamos las piezas de forma que una llevara a la otra, creando una especie de paisaje, tanto mental como físico, porque esto también nos preocupaba mucho. Queríamos que

la exposición re-insertara el cuerpo y los sentidos del visitante como parte esencial de la experiencia del arte, en lugar de ser un acto puramente cerebral. Además, aunque cada obra puede contemplarse por separado, también establece un diálogo abierto con las otras piezas expuestas.

También teníamos la ambición de montar la exposición de manera que el espectador fuera más consciente que nunca de la cualidad transformadora de este “paseo”. Estoy pensando en el arte como en una especie de “realidad aumentada”. Esta expresión ha aparecido recientemente, tras la irrupción de dispositivos que expanden nuestra experiencia del “aquí y ahora” y añaden un nuevo nivel de percepción del “allí y ahora” a nuestro mundo. Por lo tanto, la noción de “realidad aumentada” parece señalar la complejidad de “realidad”, que no se refiere sólo a nuestro entorno directo, sino también a lo que no vemos: algo influenciado tanto por el “allí”, como por el “aquí”. Pero creo que, antes de que la tecnología trajera todos estos cambios, los artistas ya estaban “aumentando” la realidad. Al representar lo real, provocan un cambio en la percepción que, en consecuencia, modifica nuestra comprensión del mundo que nos rodea. En este sentido, la obra de arte es una especie de puerta, un pasaje a una nueva dimensión. Veo todas las piezas que hemos seleccionado para esta exposición como si fueran una colección de puntos de entrada a una realidad “aumentada”.

**DZ:** Me gustaría llevar la discusión más allá para explorar el subtítulo de la muestra y, en concreto, el término “híper-espacio”. Tus comentarios acerca de realidades aumentadas van en esa dirección, pero híper-espacio introduce conceptos como espacialidad, espacialización y el lugar como campo de

<sup>4</sup> Wigley, M. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2001.

operación discursivo. El híper-espacio, por supuesto, supone un cambio conceptual en todo este debate y aporta la idea de apertura, contingencia, ambigüedad, porosidad, que cuestiona las cualidades de permanencia, continuidad o estabilidad, asociadas con el concepto de espacio como “recipiente vacío”.

Quiero recordar la descripción de híper-espacio de Fredric Jameson y sus delirantes experiencias espaciales al visitar el Westin Bonaventure Hotel en Los Ángeles<sup>5</sup>. Jameson se extiende mucho describiendo la sensación de desconocimiento, de desorientación, desestabilización e incluso angustia, al entrar en el edificio y tener que utilizar múltiples ascensores, escaleras mecánicas y escalones en los que las jerarquías tradicionales no funcionan y la organización espacial (dentro/fuera, centro/periferia, etc.) ha fracasado. Los exacerbados estímulos visuales y sensoriales en el vestíbulo del Bonaventure son una clara metáfora de la abolición de “la capacidad del cuerpo humano para ubicarse, para organizar de forma perceptiva su entorno más inmediato, y para cartografiar de manera cognitiva su posición en un mundo exterior cartográficamente representable”. Con esto se pretendía hacer una dura crítica del fracaso de la fisicalidad en la realidad social del capitalismo tardío y de la llegada de la hiperrealidad como la arena simbólica de “la falsedad absoluta” a comienzos de los 90. Hoy hemos aprendido a verlo como un paradigma significativo para explicar las condiciones culturales actuales, que han asimilado la inestabilidad, la fragmentación y la

incertidumbre. En este sentido, veo *Pasajes* como un complejo “sistema de movimiento” a través del/de los espacio/s. La exposición no ofrece un montaje jerárquico, ni una posición desde la que abarcarlo todo, ni un itinerario ideal; es más bien una invitación a la exploración errante, a la investigación caleidoscópica. Las numerosas obras de gran formato multiplican y entrelazan de forma increíblemente evocadora las maneras en que experimentamos los objetos físicos, sus reflejos, imágenes proyectadas, luces y sonido, pero también la imaginación y la memoria. Este podría ser el híper-espacio en el que lo “real” y lo “virtual” se unen para producir las estimulantes experiencias que percibimos. Según el filósofo francés Gilles Deleuze, lo virtual designa aquello que aún no es visible, explicable o representable en términos de conceptos o expectativas pre-existentes. Por lo tanto, siempre existe el plano de la potencialidad. Sólo reteniendo la memoria de las percepciones pasadas y la anticipación de las futuras somos capaces de “ver” lo virtual. Deleuze también afirma que, sobre todo a través del arte, no sólo es posible remitir nuestro sentido de la experiencia a un mundo de vivencias, sino incluso experimentar la sensibilidad en sí misma.

**BW:** En relación con eso, me gustaría recordar *Viajes a la hiperrealidad*<sup>6</sup>. En este libro, Umberto Eco reflexiona sobre el concepto de réplica como expansión del original. En lugar de ser una falsificación, la réplica tiene vida propia y acaba provocando una re-evaluación del “original”. Personalmente, me

---

<sup>5</sup> Jameson, F. “Postmodernism and Consumer Society”, en Kaplan, A. (ed.), *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*, Verso, Londres, 1988.

---

<sup>6</sup> *Viaggi nell'iperrealità* [Viajes en la hiperrealidad], 1977, es una recopilación de ensayos publicados originalmente en revistas.



gusta el concepto de hiperreal, ya que proporciona una nueva dinámica a la relación entre objetos y, al mismo tiempo, elimina la noción de jerarquía. De alguna manera, veo similitudes entre la hiperrealidad descrita por Eco y la forma en que los artistas se apropian de la realidad. Parece que muchas obras de *Pasajes* funcionan de esa forma. Por ejemplo, *Inside/Powerless Structures*, Fig. 334 de Elmgreen & Dragset (véase pág. 52), o *Y* de Carsten Höller (véase pág. 68). Pero, en general, tengo la sensación de que los artistas representan fragmentos de la realidad para generar una nueva perspectiva sobre ella.

**DZ:** Realidad, en su acepción más común, significa “el estado de las cosas como realmente son”, independientemente de que dicho estado sea observable o comprensible. Sorprende lo fácil que parece, pero, como sabemos, la idea de extender visualmente la inter-traducibilidad hasta los conceptos generales de la investigación filosófica ha sido un empeño muy profundo y con múltiples facetas para los artistas contemporáneos. En este contexto, es esencial el trabajo de Höller, Nicolai, Wyn Evans y, por supuesto, Eliasson, ya que han demostrado de forma muy elocuente y visual que, como espectadores, “construimos” nuestras realidades. La obra de Eliasson (véase pág. 36) gira alrededor de la cuestión de cómo la naturaleza temporal de las cosas producida por nuestra percepción influye en su significado y función, su realidad. Él mismo afirma: “Mi mayor interés es mostrar que nuestro aparato perceptivo es una construcción cultural. La forma en que funciona el ojo es en parte una construcción, ya que procesa la luz de nuestro entorno, mientras el cerebro condensa y asimila la información a nuestro alrededor, pero erróneamente ten-

demostramos a considerar estos complejos sistemas como algo natural”.

Nosotros también sabemos que no sólo percibimos a través del ojo, sino mediante una compleja y articulada interrelación entre el ojo, el cerebro, el cuerpo y nuestros sentidos. En última instancia, son el horizonte de expectativas, los recuerdos aprendidos y profundamente arraigados los que nos ayudan a organizar lo que percibimos y a producir la realidad de forma constante, tal y como la conocemos. Pero esta oportuna “alineación” entre el ojo, el cuerpo y nuestros sistemas perceptivos y conceptuales puede fallar por completo. La frase de Eliasson, “¿Cómo decidimos qué es real?”, también hace referencia a eso.

**BW:** Creo que *No History*, de Doug Aitken (véase pág. 56), es una pieza no-ortodoxa y, sin embargo, capital en el conjunto de su obra. De hecho, Aitken ha trabajado sobre todo con imágenes en movimiento, creando instalaciones multi-canal, y ésta es una de las pocas piezas que no utiliza ese sistema. Además, suele emplear imágenes enormes, de gran formato y montadas. Puede que *No History* sea enorme, pero las imágenes generadas por el sistema son de tamaño natural. La multiplicidad denota su interés en fragmentar la narrativa, sugiriendo que la linealidad es sólo una ilusión o convención. Aquí la fragmentación es generada por los múltiples espejos motorizados, que redefinen constantemente el espacio reflejado en ellos y la imagen del visitante. Tengo la sensación de que muchas piezas en la colección T-B A21 tienen la misma función en relación con el conjunto de la obra del artista. Son capitales, pero no ortodoxas, ¿no crees?

**DZ:** Como fundación, seguimos la política de coleccionar y comisionar trabajos que

representen nuevos aspectos en el conjunto de la obra del artista. Hemos empezado a encargar obras, porque queríamos ampliar las formas de producción. Como sabes, para los artistas es muy complicado reunir apoyo para realizar piezas no ortodoxas, no consideradas “características”. Hemos comenzado a co-producir obras “no características”, como es el caso de *No History*, de Aitken, o *Murder of Crows*, de Cardiff y Miller. Ambas fueron co-producidas por T-B A21 y necesitaban desesperadamente financiación.

**BW:** Hay otra dimensión en estos cambios perceptivos en la exposición. Estoy pensando en, por ejemplo, *telefunken (wtc)*, de Carsten Nicolai (véase pág. 64), donde la señal de audio es literalmente transformada en imágenes. Más literal incluso es la serie de retratos forenses de Maurizio Cattelan, *Super-Noi (Torino)* (véase pág. 58).

**DZ:** Analicemos esto más a fondo. El trabajo de Carsten Nicolai está muy conectado con sus experimentos e investigaciones sobre el sonido electro-acústico. Así, sus obras tratan de representar fenómenos no-visibles, como las ondas y las partículas del sonido de forma pictórica, o mediante instalaciones. En *telefunken (wtc)*, conecta la señal de audio a la entrada de vídeo de un monitor, de manera que éste interpreta las frecuencias de impulso como rayas horizontales de diferentes tamaños.

Algo parecido hace Florian Hecker (véase pág. 72), cuyo trabajo artístico pretende alterar el clásico reconocimiento de patrones que son la base para reconocer el sonido. Hecker afirma: “Los sistemas no-lineales para sintetizar el sonido proporcionan los puntos intermedios entre patrón y ruido, creando sonidos que resultan increíblemente inhumanos. Pueden llegar a ser tan extraños

que a menudo me sorprenden, y desde luego no pueden llamarse ‘música’. Estos son los momentos exactos que estoy buscando”.

Para Maurizio Cattelan, “esa pieza [*Super-Noi*] trata sobre cómo la gente a tu alrededor te ve de formas muy diferentes a cómo eres en realidad. Estaba pensando en visualizar la idea del yo. De hecho, los dibujos se me parecen, pero al mismo tiempo parecen caricaturas”. En lugar de un posible yo unificado, Cattelan ofrece una exposición humorística, pero también esquizofrénica de diferentes interpretaciones de su identidad.

Por lo tanto, en cierto modo, la idea de fragmentación, desestabilización y desorientación, que insinúa duda, incertidumbre y desplazamiento, es recurrente en las investigaciones de los artistas acerca de “lo real”. Es una metodología que permite que las obras de arte sean eminentemente relacionales, es decir, “sobre” (si es que el arte puede ser sobre algo) la relación entre el objeto y el espectador. Para mí, esto es lo que conduce al “aspecto transformador” que comentabas antes. Mientras que el “conocimiento” objetivo no forma parte de una relación, las modalidades artísticas relacionales sí plantean el conocimiento como una relación que moldea al observador y al observado. Esto es de suma importancia ya que, incluso, hace el arte accesible a más gente. Irónicamente, se ha descrito el arte contemporáneo como elitista, pero de hecho es un espacio abierto que ha roto sucesivamente con las convenciones del orden, la estabilidad, el control, la autoridad, el hermetismo. Es un lugar que funciona como reserva de recuerdos, historias y objetos –aunque sin apartarse de los procesos sociales que actúan de mediadores–, un lugar de lenguaje y comunicación, de pensamiento e imágenes al mismo

tiempo. “Los recuerdos que recuperamos son rememorados a partir tanto de la cultura, como de los archivos de la memoria individual”. La memoria y el recuerdo conforman ese proceso del que todos somos partícipes, que no requiere intérprete ni guardián.

# Shaping *Passages*. A Curatorial Dialogue

Daniela Zyman and Benjamin Weil

Chief Curator, T-B A21, Vienna; Chief Curator, LABoral, Gijón

Daniela Zyman is the Chief Curator of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21), a foundation initiated in 2002 by Francesca von Habsburg, whose purpose is to commission and collect works and live projects by contemporary artists and architects. Benjamin Weil is the Chief Curator of LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

Together, they have selected the works from the T-B A21 collection that will be on view at LABoral. Aside from the regular presentation of the collection on the premises of T-B A21 in Vienna, numerous selections of works have been exhibited in various institutions around the world, most recently at the Mori Art Museum in Tokyo<sup>1</sup>. At LABoral, grouping of mostly large-scale works will be presented without a scenography, as the two curators have decided to encourage a dialogue between the architecture of the space and the works on display. They imagined a set-up that tends to establish the exhibition as a landscape one walks through, wanders and ponders. The title of the exhibition, *Passages. Travels in Hyperspace*, hints at the transformative quality of art, at the physicality of the experience, one where time slows down, the senses are on alert, and one steps into a new dimension of reality.

**BW:** T-B A21 has collaborated numerous times with institutions to organize exhibitions that survey specific aspects of the collection. How do you relate *Passages*, in relation to these other experiments? Does it give you a new perspective on works that have been part of pretty much all the shows?

**DZ:** We have started exhibiting the collection from the very inception of the foundation, because the exhibitions were the only format that allowed us to physically see and explore the collection in a coherent manner. As it consists mainly of large-scale installation type works, you cannot bring the works into a domestic setting. It is art made for the institution, the museum or the *kunsthalle*. So, whilst as a curator it is extremely rewarding to create a narrative around the collection through the act of exhibition –selecting, framing, installing works that create conceptual or visual resonances– it is also extremely interesting to deconstruct the practice of exhibition. We have shown the collection extensively under thematic aspects, but we have also experimented with the semantics of exhibitions, such as the exhibition as performance and “archipelagos of meaning” (*Küba: Journey against the Current*<sup>2</sup>), or the exhibition as “making-of” (*Collection as Aleph*<sup>3</sup>). At Kunsthaus Graz, about 70 works were installed and de-installed in the course of seven months, to create an experimental display structure while the museum was open to the public. Visitors were invited to participate in the behind-the-scenes activities and to experience the exhibition in perpetual change.

---

<sup>2</sup> *Küba: Journey against the Current*, 2006.

Aboard a converted container barge Turkish artist Kutlug Ataman’s award-winning film installation *Küba* traveled up the Danube River. At each stop –in Romania, Bulgaria, Serbia, Croatia, Hungary, Slovakia and Austria– a new artwork specifically commissioned by T-B A21 was presented in dialogue with Ataman’s work.

<sup>3</sup> *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthaus Graz, 2008.

---

<sup>1</sup> *The Kaleidoscopic Eye. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*, Mori Art Museum, Tokyo, 2009.

With *Passages* I am very intrigued by the possibility of the “open plan” display of works and the ability to juxtapose large-scale installations without the ubiquitous (fake) chipboard divisions, which we have become so accustomed to see. As argued so brilliantly by Mark Wigley in *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*<sup>4</sup>, the familiar image of modern architecture (and, of its derivate, the modern museum) as white is the effect of a historiographical operation that has suppressed the colour of surfaces and sanitised space both visually and physically. This is why museums and hospitals have similar colourless, compartmentalised and stereotyped configurations. It is a great opportunity to show the collection in an industrial and educational environment, which is as lavish and spatially anomalous as LABoral, and to work on the notion of the exhibition as a *parcours*, as a passage, as an experiment of transformation.

**BW:** From the very beginning of our collaboration, we shared two common goals: the first was that this show was to offer its visitors the opportunity to consciously slow down, and slowly be immersed in a new time/space dimension. The idea was to induce the notion of the visit as a rambling of sorts. We would therefore stage the works so that they would literally lead from one to another, creating a kind of landscape, both mental and physical. The physical aspect was also something we really cared about. Rather than being a purely cerebral experience, we wanted this exhibition to re-insert the body

of the visitor and the senses as essential to the experience of art. Also, whereas each work would function on its own, it would also stand in an open dialogue with the other works on display.

Our second ambition was to stage the show so as to make the visitor extra aware of the transformative quality of this promenade. Here, I think of art as a form of “augmented reality”. This phrase has appeared recently, with the advent of devices that tend to expand our experience of the “here and now”, by adding an extra “there and now” perceptual layer to our realm. Hence, “augmented reality” as a notion seems to point to the complexity of “reality”, as not only being our direct environment, but also being shaped by what we do not see: something that is affected by the “there” as much as the “here”. But before all these changes brought by technology, it seems to me that artists have been “augmenting” reality. By restaging the real, artists trigger a perceptual shift, which in turn modifies our comprehension of the world that surrounds us. In that sense, the work of art is a doorway of sorts, a passage into a new dimension. I think of all the works we have selected for that exhibition as a collection of entry points into an “augmented” reality.

**DZ:** I would like to take the discussion further to explore the exhibition’s subtitle and specifically the term “hyperspace”. What you alluded to in your comment about augmented realities takes us into this direction, but hyperspace introduces spatiality, spatialization, and the site as the discursive field of operation. Hyperspace of course establishes a conceptual shift in the entire discussion of space and embraces the idea of openness, contingency, ambiguity, porousness, which

---

<sup>4</sup> Wigley, M. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2001.

puts into question the qualities of permanence, continuity, sitedness associated to space as an “empty container”.

I want to remind us of Fredric Jameson’s description of hyperspace and his delirious spatial experiences visiting the Westin Bonaventure Hotel in Los Angeles<sup>5</sup>. Jameson goes into great length describing the feeling of the unfamiliar, of disorientation, destabilization, and even anguish, when admitted into the building and having to navigate multiple elevators, escalators, stairs in which traditional hierarchies have collapsed and the spatial organisation (inside/outside, centre/periphery, etc.) is broken down. The heightened visual and sensorial stimulations in the Bonaventure lobby are clearly a metaphor for the abrogation of “the capacity of the individual human body to locate itself, to organise its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world.” In the early 1990s, this was intended as a harsh criticism of the collapse of physicality in late capitalism’s social reality and the advent of hyperreality as the symbolic arena of “the absolute fake”. Today, we have learned to view it as a significant paradigm to explain current cultural conditions, which have assimilated instability, fragmentation and uncertainty.

In this sense, I see *Passages* as a complex “system of movement” through space(s). The exhibition offers no hierarchical staging, no panoptical viewing position, and no ideal itinerary to take; rather, it is an invitation

for meandering exploration, for kaleidoscopic investigations. The many large-scale works multiply and interweave in amazingly evocative ways the registers in which physical objects, their reflections, projected images, lights, and sound, but also imagination and memory are experienced. This might be the hyperspace in which the “real” and the “virtual” come together to produce the stimulating experiences that we perceive. According to the French philosopher Gilles Deleuze, “the virtual designates that which is not yet seeable, explainable, or representable in terms of pre-existing concepts or expectations”. So there is always a plane of potentiality. Only by retaining the memory of past perceptions and the anticipation of future perceptions are we able to “see” the virtual. Especially through art, according to Deleuze, it is possible not only to refer our sense of experience to a world of experienced things but also to experience sensibility itself.

**BW:** To further that point, I would like to recall *Travels in Hyperreality*<sup>6</sup>. In that book, Umberto Eco ponders on the notion of the replica as an expansion of the original. Rather than being a fake, the replica has a life of its own, and eventually triggers a re-assessment of the “original”. I personally like the notion of hyperreal, as it gives a new dynamics to the relationship between objects and eliminates altogether the notion of hierarchy. In a way, I see similarities between the hyperreality described by Eco, and the way artists appropriate reality. It seems like

---

<sup>5</sup> Jameson, F. “Postmodernism and Consumer Society”, in Kaplan, A. (ed.) *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*, Verso, London, 1988.

---

<sup>6</sup> A collection of chronicles originally published in magazines, *Viaggi nell'iperrealtà* [Travels in Hyperreality] was published as a book in 1977.

a lot of works in the show function that way. For instance, Elmgreen & Dragset's *Inside/Powerless Structures* (see page 52) or Carsten Höller's *Y* (see page 68). But in general, it is that feeling that artists are into restaging fragments of reality to generate a new perspective on reality.

**DZ:** Reality, in everyday usage, means “the state of things as they actually exist,” whether or not this state of things is observable or comprehensible. This seems intriguingly simple, but as we know the idea of visually extending inter-translatability to the general concepts of philosophical inquiry has been an immensely profound and multi-faceted endeavour for contemporary artists. Höller, Nicolai, Wyn Evans and of course Eliasson's work is essential in this context, as they have been very eloquent and visual apt to demonstrate that we as viewers “construct” our realities. Eliasson's oeuvre (see page 36) revolves around the question of how the temporal nature of things produced by our perception influences their meaning and function, their reality. He states: “My main interest is to show that our perceptual apparatus is a cultural construction. The way the eye functions is partially a construction, since it processes lights from our surroundings, and the brain compresses and digests information around us, but we mistakenly tend to understand these complicated systems as a natural, given thing.”

We also know that we not only perceive through the eye, but in a complex and articulated interrelation between the eye, the brain, the body, and our senses. It is ultimately the horizon of expectation, the learned and deeply ingrained memories that help us to organise the sensible and constantly produces the reality, as we know it.

But this convenient “line-up” between the eye, the body and our perceptual and conceptual systems can be completely shaken.

Eliasson's statement, “How do we decide what is real?”, is another way of addressing this.

**BW:** I think of Doug Aitken's *No History* (see page 56) as an unorthodox and yet as a seminal piece in his body of work. Indeed, Aitken has worked primarily with moving images, creating multi-channel installations. This is one of the very few works that do not use moving images. Also, his images are often monumental, larger-than-life, and staged. *No History* may be monumental, but the images the system generates are life-size. The multiplicity of images denotes his interest in fragmenting the narrative, suggesting that linearity is merely an illusion or a convention. Here, the fragmentation is generated by the multiple motorised mirrors, which constantly reshape the reflected space and the image of the visitor. I have the feeling many works in the T-B A21 collection function the same way in relation to the body of work of artists. They are unorthodox, and yet, seminal. Would you say so?

**DZ:** As a foundation, we have the policy to collect and to commission works that represent new aspects in the body of work of artists. We have started to commission works of art, because we wanted to enlarge the production basis from which they are being created. As you know it is extremely difficult for artists to gather support for the realisation of unorthodox works, which are not considered “signature pieces”. We have started to co-produce “non-signature” work, as in the case of Aitken's *No History* or Cardiff and Miller's *Murder of Crows*. Both pieces were co-commissioned by T-B A21 and were desperately lacking funding.

**BW:** There's another dimension to these perceptual shifts in the exhibition. I think of Carsten Nicolai's *telefunken (wtc)* (see page 64), for instance, wherein the audio signal is literally transformed into an image. Maybe even more literal is Maurizio Cattelan's series of forensic portraits, *Super-Noi (Torino)* (see page 58).

**DZ:** Let's look at some positions more closely. Carsten Nicolai's practice is largely connected to his experiments and research into electro-acoustic sound. As such, his works attempt to represent non-visible phenomena such as the waves and particles of sound in pictorial form or through installation. In *telefunken (wtc)*, he connects audio signal to the video input of a monitor, enabling that monitor to interpret the impulse frequencies as horizontal stripes of various widths.

Similarly, Florian Hecker's artistic work (see page 72) is aimed at disturbing the classic pattern recognition that is the basis of sound recognition. He states: "Nonlinear systems for sound synthesis provide the intermediary steps between pattern and noise, creating sound that has an incredibly inhuman quality. They can sound so strange that it often surprises me, and they can't really be called 'music'—these are exactly the moments I'm looking for."

For Maurizio Cattelan, "That piece (*Super-Noi*) was really about how people around you perceive you in different ways than how you really are. So I was thinking about visualizing the idea of the self. The drawings really looked like me, but at the same time they were like cartoons." In place of a possible unified self, Cattelan offers a humoristic but also schizophrenic exposition of different interpretations of his identity.

So, in a way, this idea of fragmentation,

destabilisation and disorientation, which insinuates doubt, uncertainty and displacement, is a recurring moment in artists' investigations of "the real". It is a methodology that allows works of art to be inherently relational, that is "about" (if art can be about anything) the relationship between the object and the viewer. This is to me what allows for the "transformative character" which you bring up. While objectivist "knowledge" is not part of a relation, relational artforms account for knowledge as a relation that shapes both the observer and the observed. This is of eminent importance, as it makes art accessible to ever more people. Ironically, contemporary art has been described as elitist, but in fact it is an open space, which successively has broken through the conventions of order, stability, control, authority, hermeticism. It's a place which functions as a reservoir of memories, (his)stories, and objects—yet not severed from the social processes that mediate them to us—, a place of language and communication, of thought and imagery alike. "Recovered memories are recalled as much from the culture as from the archives of individual memory". Memory and remembering is that process which we all share and participate in, which requires no interpreter and no guardian.







**EXPOSICIÓN**  
EXHIBITION

## CERITH WYN EVANS

*Untitled, 2008*

La estructura clásica y la naturaleza arquitectónica de estas cuatro esculturas de luz *site-specific*, evocan las columnas de los antiguos templos griegos. La serie de columnas, construidas a partir de tubos fluorescentes, representan una especie de neo(n)-clasicismo. Como si se tratara de una versión personal hecha en Las Vegas de las clásicas columnas proporcionadas, estas estructuras irradian tanta luz y calor que uno casi puede imaginárselas respirando.

La sobrecogedora cantidad de luz borra, en cierta manera, cualquier noción de espacio o tiempo. El visitante, en cambio, se adentra en una especie de entorno etéreo que sugiere un estado de ensueño, una puerta de acceso a una nueva dimensión que enfatiza la cualidad narrativa de nuestra condición humana. Esta cualidad es característica de muchas obras de Wyn Evans, quien también es conocido por traducir citas y fragmentos literarios de escritores, filósofos, artistas o cineastas al código morse, para después transmitirlos mediante focos militares o monumentales candelabros. Al igual que con las citas, Wyn Evans toma prestados elementos de otros artistas para crear narrativas y abrir una nueva dimensión estética.

The classic structure and architectural quality of these four site-specific light sculptures evokes the columns of antique Greek temples. The series of columns, constructed from household fluorescent tubes, represents a kind of neo(n)-classicism if one will. Like a Las Vegas version of classically proportioned columns, these structures radiate so much light and heat, one can almost imagine them breathing.

The overwhelming amount of light somehow erases any notion of space or time. Instead, one is immersed in a sort of ethereal environment that suggests a dreamlike state, an entry point into a new dimension, which emphasizes the narrative quality of our human condition. This is a characteristic of many works by Wyn Evans, who is also known for his transposing quotes and literary excerpts, by fiction writers, philosophers, artists or film makers, into Morse code, relayed by military searchlights or monumental chandeliers. As with literary or philosophical quotes, he also freely borrows from other artists, opening up a whole narrative and aesthetic new dimension.





# OLAFUR ELIASSON

*Die organische und kristalline Beschreibung, 1996*

Las instalaciones de Olafur Eliasson dan la impresión de que los fenómenos del mundo natural han sido trasladados directamente al museo. Eliasson no sólo ha inundado espacios con agua y algas, sino que ha cubierto de musgo una pared entera, ha llenado una habitación de viento y otra de niebla y ha creado un arco iris interior. Agua, hielo, reflejos, luz y color son elementos recurrentes en su trabajo.

*Die organische und kristalline Beschreibung* [La descripción orgánica y cristalina] consiste en un haz de luz amarilla proyectado a través de un vidrio estriado sobre un espejo convexo, en una sala cuyas ventanas han sido cubiertas por filtros azules. El mecanismo, basado en un efecto especial utilizado en teatro, inunda la sala con una luz acuosa y crea una ilusión óptica que distorsiona por completo la percepción del espacio y de los colores. Esto, unido a la visión del engranaje que produce dichos efectos, hace que el espectador sea consciente del acto perceptivo en sí mismo. No en vano, el espectador forma parte de la obra en la misma medida que el espacio que ocupa y las herramientas utilizadas.

In Olafur Eliasson's installations it is as if phenomena from the natural world have been transferred directly to the museum. Eliasson has flooded spaces with water and algae, he has covered an entire wall in a blanket of moss, he has filled a room with wind and another with fog, and he has created a rainbow indoors. Water, ice, reflections, light and colour are recurring elements in his work.

*Die organische und kristalline Beschreibung* [The organic and crystalline description] consists of a beam of yellow light shone through fluted glass onto a convex mirror, in a room within which the windows are covered with blue filters. This device, based on a special effect used in theatre, floods the entire room in watery light, and creates an optical illusion that completely distorts the visitor's perception of space and colours. She/he becomes acutely conscious of the act of perception itself. This consciousness is further triggered by the sight of the machinery responsible for the effects, which Eliasson makes no attempt to conceal. The viewer is as much a part of the work as the apparatus Eliasson employs and the site it occupies.

# LOS CARPINTEROS

*Frío estudio del desastre, 2005*

Los Carpinteros aparecieron en la escena artística cubana a principios de los años noventa, un momento de transición en el que la pérdida de la ayuda económica procedente de la Unión Soviética llevó a la isla a la extrema pobreza y a un clima político represivo. Más que nunca, los artistas acudieron a la metáfora, al doble significado y a la ficción para eludir la censura y los mecanismos de control. Tal y como demuestra el nombre del colectivo, Los Carpinteros toman gran parte de su personalidad artística de la noción de artesanía en su sentido más material.

*Frío estudio del desastre* mantiene una misteriosa relación con el espacio. Se nos presenta como una incorpórea imagen de la realidad, una aparente reconstrucción tridimensional de una fotografía que recrea el estallido de un muro de hormigón. Fragmentos de este muro aparecen suspendidos en el aire mientras que un enorme agujero en la pared indica el epicentro del desastre. El visitante camina a través de esta espeluznante escena como si navegara por una representación bidimensional, una imagen desde la que podemos reconstruir la naturaleza específica de las fuerzas liberadas por la detonación.

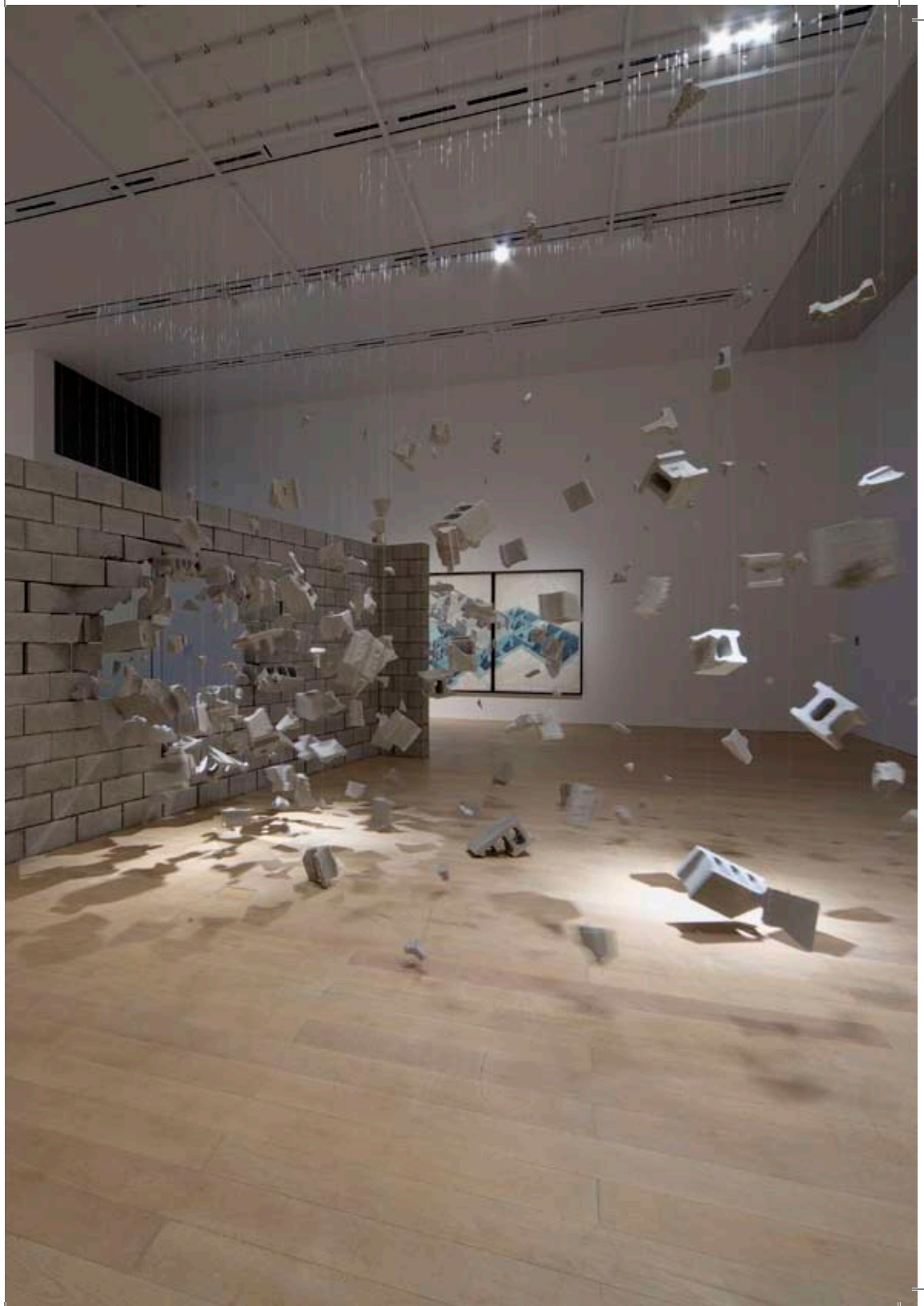
Los Carpinteros appeared on the Cuban art scene at the beginning of the 1990s, a moment of transition during which Cuba's loss of economic aid from the Soviet Union led to dire poverty and a repressive political climate. There was more than ever, among artists, a turn to metaphor, double meaning and fictionalization in order to dissipate mechanisms of control and censorship. As the name of the group so graphically demonstrates, Los Carpinteros [the carpenters] take much of their artistic persona from the notion of craftsmanship in its most material sense.

*Frío estudio del desastre* [Frozen Study of a Disaster] plays on the uncanny relationship to space as a disembodied picture of reality by presenting what appears to be a three-dimensional reconstruction of a photographic image depicting an exploding wall. Fragments from a cinder block wall hang suspended in the air, while a gaping hole in the wall indicates the point of impact of the blast responsible for this disaster. The gallery visitor walks through this eerie scene as if somehow navigating a two-dimensional representation, a forensic image from which we may reconstruct the specific nature of the forces unleashed by the detonation.

Los Carpinteros son Marco Antonio Castillo y Dagoberto Rodríguez Sánchez. Nacidos en Camagüey, Cuba, 1971 y Villa Clara, Cuba, 1969, respectivamente. Viven y trabajan en La Habana y Madrid.

Los Carpinteros are Marco Antonio Castillo and Dagoberto Rodríguez Sánchez. Born in Camagüey, Cuba, 1971, and Villa Clara, Cuba, 1969, respectively. Live and work in Havana and Madrid.







## JANET CARDIFF / GEORGE BURES MILLER

*Telephone*, 2004

Janet Cardiff y George Bures Miller crean instalaciones multimedia que amplían los límites de las artes visuales, convirtiéndose en un híbrido de teatro, cine y *performance*.

El sencillo montaje de *Telephone* [Teléfono] recuerda una antigua oficina. Al sentarse en la mesa y levantar el anticuado auricular, el visitante escucha a hurtadillas una conversación entre Janet Cardiff y un científico sobre la naturaleza del espacio y el tiempo, la conciencia subjetiva del tiempo y de la localización. Esta interacción sugiere que los acelerados flujos de información desafían las nociones de emisor y receptor, un mundo en el que el mensaje muchas veces queda atrapado y se emite sin el contexto original. Podría decirse que esta tendencia nace con la invención del telégrafo y la consiguiente descontextualización del mensaje.

La instalación también requiere que el visitante ajuste su tiempo al de la obra, como si tuviera que echar el freno y reflexionar sobre el cambio temporal sugerido y argumentado por los artistas.

Janet Cardiff and George Bures Miller produce multimedia installations, which extend the boundary of visual art, becoming hybrids of theatre, film and performance.

The simple setup of *Telephone* evokes an office environment in a bygone era. Sitting at the desk and lifting the antiquated telephone receiver, the visitor eavesdrops on a conversation between Janet Cardiff and a scientist, which focuses on the nature of space and time, the subjective awareness of time and location. This interaction suggests that the accelerating fluxes of information challenge the notion of emitter and recipient, a world wherein the message is often caught in cross-wires and delivered without the original context. Arguably, this trend stems out of the invention of the telegraph and the disembodiment of the message.

The installation also requires that the visitor adjusts her/his time to the one of the piece, as if to slow down and truly ponder the time shift suggested and discussed by the artists.

# HALUK AKAKÇE

*Illusion of the First Time, 2002*

*Illusion of the First Time* [Ilusión de la primera vez] muestra tres grandes imágenes abstractas que se proyectan en un único marco y alternan tres “composiciones” en una sinfonía de forma y sombra, calma y movimiento, orgánico y digital.

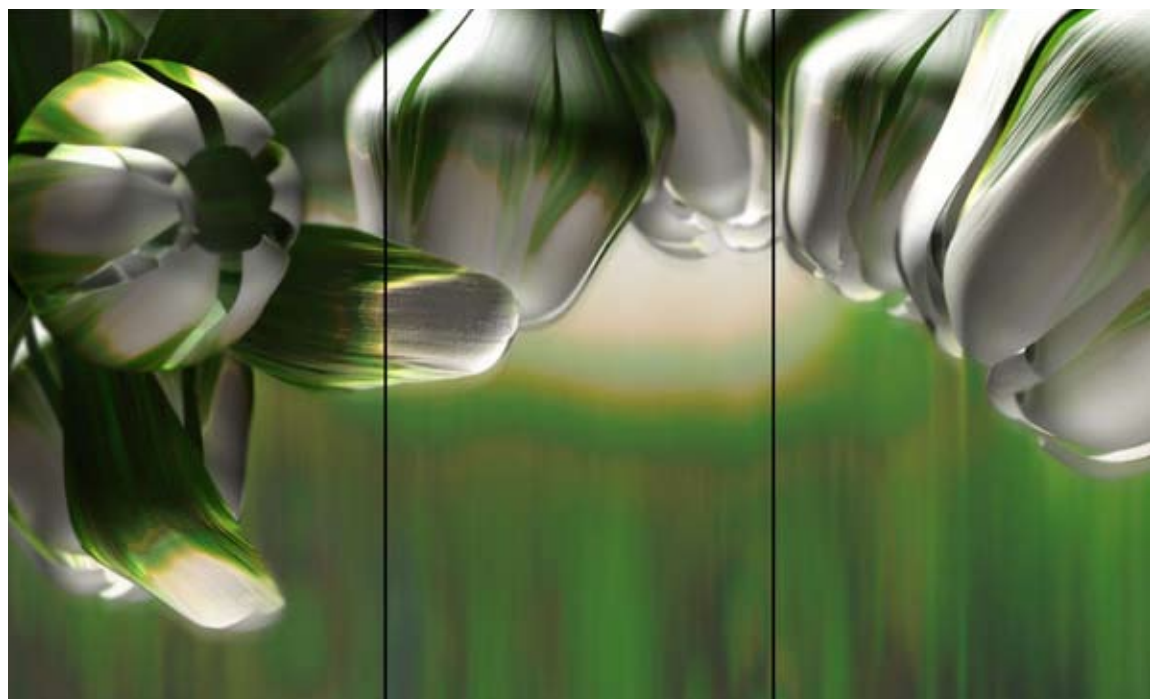
La primera composición muestra líneas gráficas negras que se superponen a un ritmo frenético. La segunda, presenta misteriosas formas orgánicas que se dispersan lentamente bajo la superficie, acompañadas por una música enigmática compuesta por Dan Donovan en colaboración con el artista. La tercera sección está formada por objetos tecno-orgánicos de color pálido, que giran y se despliegan lentamente. Estos objetos, articulados en tres dimensiones contra un fondo plano, se agrupan en la parte superior como si estuvieran esperando florecer más allá de los límites de la pantalla.

*Illusion of the First Time* sugiere, más que describe, una evolución orgánica emulando un ciber-jardín del Edén. Las tres composiciones sucesivas evolucionan en un *continuum* dinámico de formas y resaltan la cada vez más confusa frontera entre lo artificial y la esencia real de la naturaleza.

*Illusion of the First Time* features three large projected abstract imageries that merge into a single mural-size frame, cycling through three “compositions” in a symphony of form and shadow, stillness and movement, organic and digital.

The first silent composition shows graphic black lines, rushing past one another in hectic motion. The second shows shadowy, slow-moving organic shapes that drift gently down the surface accompanied by an enigmatic score (composed by Dan Donovan in collaboration with the artist). The third section consists of rich watery colour techno-organic objects, spinning and unfolding slowly. Articulated in three dimensions against the flat stain of the background, the objects cluster at the top as if waiting to bloom beyond the surface’s edge.

*Illusion of the First Time* suggests rather than depicts an organic evolution featuring an Edenic cyber-garden. The three successive compositions evolve in a dynamic continuum of form and highlight the increasingly indistinct border between the artificial and the real essence of nature.





## ERNESTO NETO

*Esqueleto Glóbulos, 2001*

Durante más de 20 años, Ernesto Neto ha desarrollado su obra escultórica utilizando tela de nylon para albergar elementos como bolitas de poliestireno o especias, que a su vez dan a las esculturas forma y olor. Junto con el espacio que ocupan, estos grandes elementos escultóricos (suelen ser del tamaño de toda una habitación) forman instalaciones que apelan al cuerpo y a los sentidos y reflexionan acerca de la relación entre cuerpo, espacio y arquitectura. A menudo denominadas “esculturas para la experiencia”, el visitante puede introducirse en ellas y verse inmerso en otro cuerpo, biomórfico esta vez.

El título de la obra hace referencia directa a esta cualidad biomórfica. En palabras del artista: “... *Esqueleto Glóbulos* tiene un doble significado orgánico, tanto por la estructura como por el contenido. *Esqueleto* sería el tejido, es decir, el esqueleto de la obra, empujado hacia abajo por la fuerza de la gravedad. Así, la gravedad ejerce su efecto sobre el contenido, los *glóbulos*, y, al mismo tiempo, dicho contenido se mantiene unido por el esqueleto. La piel representa el límite, de forma que piel y esqueleto son lo mismo en esta situación ...” La pieza está formada por varias estancias que evocan estructuras orgánicas, así como un entorno arquitectónico.

For over 20 years, Ernesto Neto has unfolded a body of sculptural work using sheer nylon fabric to enclose such constitutive elements as polystyrene pellets and spices, which in turn give the sculptures their shape and smell. Together with the space they occupy, those large –often room-size– sculptural elements form installations that address the body and the senses and reflect upon the body in relation to space and architecture. Sometimes referred to as “experience sculptures”, they are most of the time to be penetrated by the visitor, who then immerses her/himself in this other-biomorphic-body.

The title of this work refers directly to the biomorphic quality. In the artist’s words: “... *Esqueleto Glóbulos* has organic meanings in two ways: both the structure and the content. *Esqueleto* is the textile, which, in the end, is the skeleton of the piece, and gravity pulls it downward. That is, gravity works on the content, the *glóbulos*, and the content is held together by the *esqueleto*. The skin generates the limit, so the skin and the skeleton are kind of the same thing in this situation ...” The piece is made of various chambers, all evoking organic structures, as well as an architectural environment.

# PIPILOTTI RIST

*Related Legs (Yokohama Dandelions), 2001*

Pipilotti Rist es conocida por sus complejas instalaciones multimedia en las que imágenes, banda sonora y diversos elementos escultóricos crean inmersivos espacios de ficción. El material filmico y la banda sonora, de diferente duración, son asíncronos y por tanto generan un número infinito de combinaciones y experiencias.

Rist crea inquietantes entornos que recuerdan la terrible inocencia y la aguda conciencia de la infancia, esos primeros años pre-verbales en los que nuestro mundo aún es dominado por las imágenes. Suele aparecer en sus vídeos, y recurre a todo tipo de equipamiento filmico para destrozarse el concepto de escala; por ejemplo, combina secuencias grabadas mediante endoscopia con enormes paisajes.

Difumina los límites entre espectador y obra, entre realidad y ficción, para cuestionar la artificialidad existente entre estas categorías jerárquicas y arbitrarias y proponer una manera más fluida de percibir el mundo.

Pipilotti Rist stages complex multi-media installations wherein which the images, the soundtrack and the various sculptural elements are combined to create an immersive space of fiction. The various footage and soundtrack, of different duration, are asynchronous and hence generate an infinite number of combinations and experience.

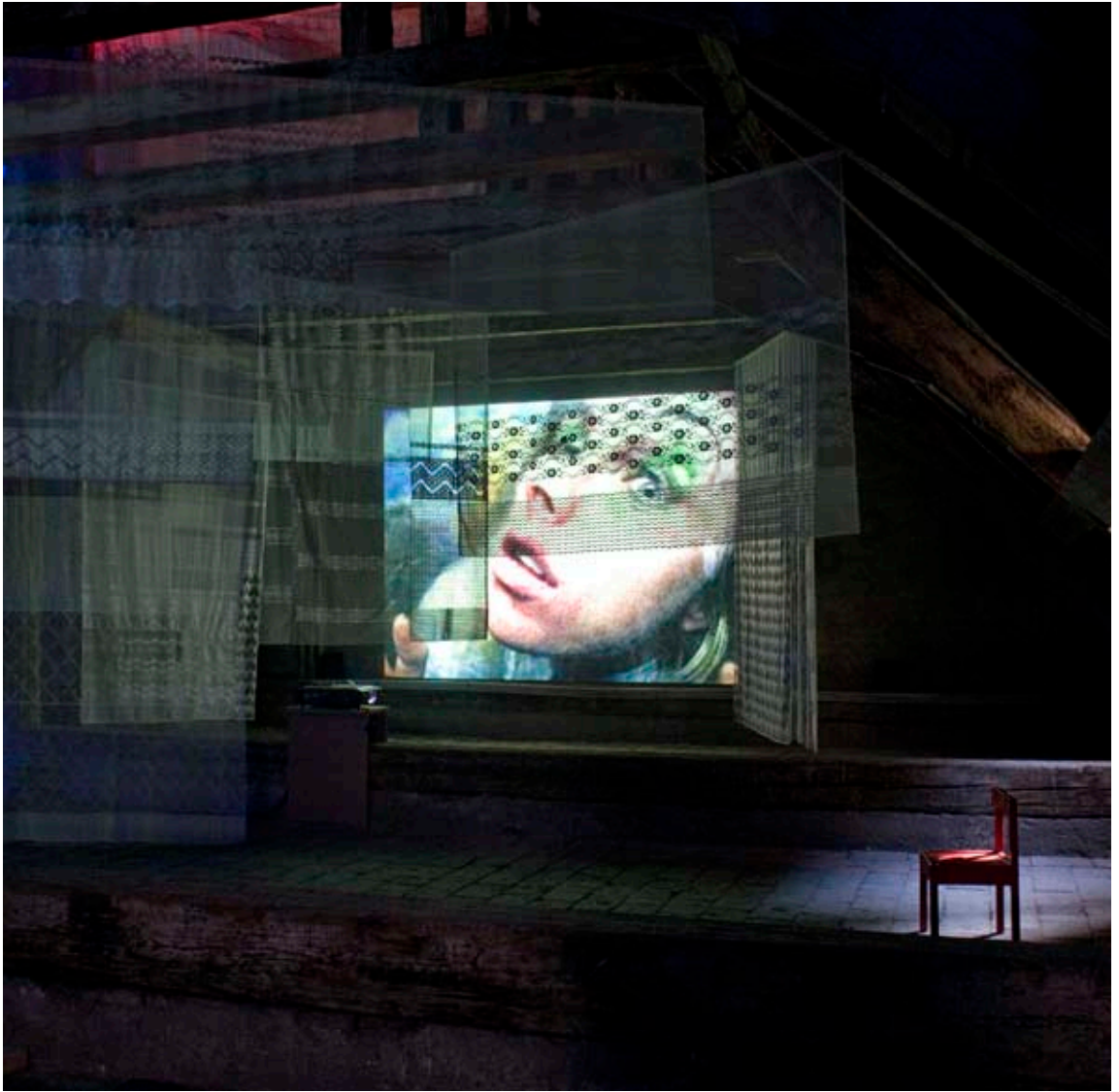
She creates eerie environments that recall the terrible innocence and acute awareness of childhood, an early, preverbal life stage in which the world is still dominated by images. Rist regularly stages herself in the film footage she uses, and tends to make use of all kind of filming equipment to collapse the notion of scale – i.e. footage captured by way of endoscopy combined with large-scale landscapes.

Obscuring the boundary between viewer and work, reality and fiction, she posits the artificiality of those hierarchical, arbitrary categories and proposes a more fluid mode of perceiving the world.

Nacida en Grabs, Suiza, 1962. Vive y trabaja en Zúrich y en las montañas de Suiza.

Born in Grabs, Switzerland, 1962. Lives and works in Zürich and in the Swiss mountains.







# AI WEIWEI

*Traveling Light*, 2007

En el centro de *Traveling Light* [Luz que viaja], Ai Weiwei ha dispuesto una columna, rescatada de un templo de la dinastía Ming, que sitúa la pieza en un *continuum* histórico. En su parte superior, presenta dos círculos de metal que sostienen una serie de lágrimas de cristal realizadas a mano. La obra se centra sobre todo en la forma ya que, mediante una yuxtaposición inusual de materiales y texturas, consigue algo que va más allá de la función para la que cada uno de los elementos fue diseñado.

Sin embargo, la pieza hace referencia al pasado y al impacto del presente sobre éste. *Traveling Light* deconstruye un elemento esencial al subvertir su anterior función e incorporar nuevas características para crear un efecto sorprendente. La columna se eleva a partir de una base móvil y se convierte en un candelabro descomunal, pero a la vez fácil de mover. Es como si, al tiempo que conecta un fragmento del pasado con el presente, la lámpara iluminara el camino hacia el futuro que queda ante nosotros.

At the core of *Traveling Light*, Ai Weiwei placed a pillar, rescued from a Ming-dynasty temple, which anchors the piece in a historical continuum. It bears two intersecting metal circles at its top, which hold strings of hand-made crystal beads. It is primarily about form, via an unusual juxtaposition of materials and textures that achieves something far beyond the function for which each of the elements was designed.

At its core, however, is a reference to the past and the impact of the present upon it. In form, *Traveling Light* centres on the deconstruction of a core element; re-orienting a former function and adding new features to astonishing new effect. The huge pillar, which rises straight up from a wheel-mounted base, becomes an oversized chandelier, yet with an ability to be easily moved. It is as if, while connecting a fragment of the past to the present, the chandelier illuminates the way to the future that lies ahead of us.

# PAUL PFEIFFER

*Live Evil (Auckland), 2002*

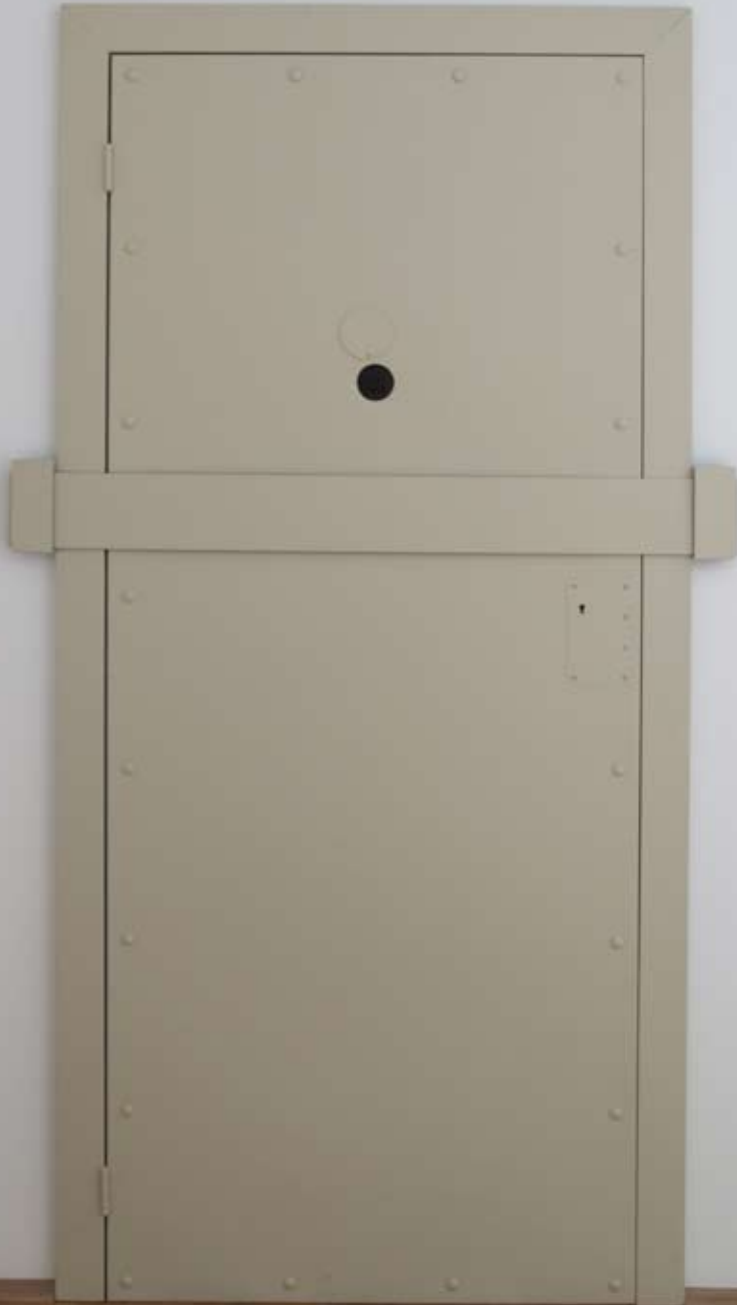
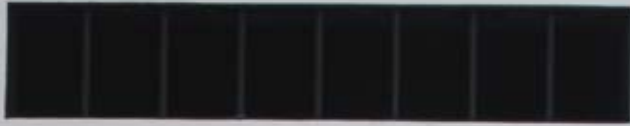
Paul Pfeiffer centra su atención en la forma en que los medios de comunicación reconfiguran nuestra comprensión de la realidad. Explora el torrente de imágenes que recibimos a diario de la televisión y del cine para extraer material de todo tipo de espectáculos. Sus composiciones suelen deconstruir el original: manipula secuencias, adoptando las últimas técnicas de procesamiento digital. Sus vídeos, reproducidos a menudo en bucle y en pequeñas pantallas de LCD, son meditaciones sobre la fe, el deseo y la cultura contemporánea, obsesionada con la celebridad.

*Live Evil (Auckland)* muestra una imagen digitalmente procesada de Michael Jackson bailando sobre un escenario. La mitad de su cuerpo se refleja para dar lugar a una nueva y abstracta entidad que se asemeja a un esqueleto, un ídolo primitivo o un dibujo del test Rorschach. El palíndromo del título enfatiza aun más el proceso utilizado por Pfeiffer para crear esa figura monstruosa que también recuerda a un insecto retorciéndose en la pequeña pantalla. El vídeo no tiene sonido, lo que le confiere un aspecto antinatural. Las imágenes, originalmente grabadas para disfrute de los fans, son ahora inquietantes, como recién salidas de una pesadilla.

Paul Pfeiffer focuses his attention on the way the media reshapes our understanding of the real. Thumbing through the torrent of daily produced TV and cinema images, he extracts his materials from all forms of spectacle. His compositions tend to deconstruct the original: he cleverly manipulates found footage, adopting new digital processing techniques as they become available. Presented on small LCD screens and often looped, these video works are meditations on faith, desire and a contemporary culture obsessed with celebrity.

*Live Evil (Auckland)* is a digitally-processed image of Michael Jackson dancing on stage. Half of the musician's body has been mirrored so as to form a new-abstract entity, which at times resembles a skeleton, a primitive idol or a Rorschach-test pattern. The palindromic title further emphasizes on the process Pfeiffer has used to create this monster figure that also evokes a squirming insect. The video has no sound, and is distinctly otherworldly. Images originally intended for fans to enjoy have become discomforting, as if watching a bad dream.





## MICHAEL ELMGREEN / INGAR DRAGSET

*Inside / Powerless Structures, Fig. 334, 2003*

*Powerless Structures* [Estructuras sin poder] es un proyecto en curso iniciado en 1997. Los elementos escultóricos producen distorsiones perceptivas que sugieren nuevos niveles de significado en torno al “cubo blanco”.

*Inside / Powerless Structures, Fig. 334* [Dentro / Estructuras sin poder, Fig. 334] cuestiona los conceptos de “dentro” y “fuera” como categorías absolutas. En uno de los muros de la sala, hay una puerta hermética de una celda y, a través de la apenas iluminada mirilla, el visitante es observado por el prisionero y viceversa.

Con este tipo de obras, Elmgreen & Dragset plantean cuestiones básicas acerca de la recepción y la aceptación. La instalación también confirma el título de la serie: las estructuras sin poder son vulnerables. Sólo desde la subversión son capaces de asumir un nuevo nivel de significado.

*Powerless Structures* is an ongoing series of works, which the artists began in 1997. The sculptural elements induce perceptual disruptions in the “white cube”, hence opening new levels of meanings.

*Inside / Powerless Structures, Fig. 334* questions the terms “inside” and “outside” as absolute categories. The airtight prison door is incorporated into the wall of the exhibition space. Through the scarcely lit opening, it seems like a prisoner is observing the gallery visitor and vice versa.

By means of such works, Elmgreen & Dragset pose basic questions regarding reception and acceptance. The installation is also a confirmation of the title of the series: structures without claim to power are vulnerable. Only in a subversive manner are they able to assume a new level of meaning.

## OLAFUR ELIASSON

*Your uncertain shadow (colour)*, 2010

En *Your uncertain shadow (colour)* [Tu incierta sombra (color)], como en la mayoría de las obras de Olafur Eliasson, la participación activa del visitante es de suma importancia. Al entrar en un espacio aparentemente vacío, detecta una hilera de pequeños y brillantes focos de colores en el suelo. Al pasar por delante, el espectador proyecta, sobre la pared blanca opuesta, múltiples sombras que cambian de color, intensidad y tamaño en función de su posición.

El espacio y la escala son así reevaluados a partir de este mecanismo, aparentemente sencillo pero de gran eficacia, cualidad reconocible en todo el trabajo de Eliasson. Los visitantes experimentan al azar con el sistema: al moverse, abren o cierran el abanico de sombras y juegan simultáneamente con las leyes de proyección y el placer de la silueta.

As with most of Olafur Eliasson's work, the visitor's active participation is of vital importance in *Your uncertain shadow (colour)*. Entering a seemingly empty space, she/he notices a row of small, bright spotlights in several colours that lies on the floor. As she/he passes in front of the device, it casts multiple shadows of her/him against the opposite blank wall. These shadows vary in colour, darkness and size, depending on the visitor's position.

Space and scale are re-assessed in the light of this deceptively simple yet truly efficient and playful mechanism, a quality that is also emblematic of Eliasson's work. Visitors haphazardly experiment with the system: to move is to open or close the fan of shadows, to experience the laws of projection and the delight of the silhouette simultaneously.







## DOUG AITKEN

*No History, 2005*

*No History* [Ninguna historia] puede ser considerado un punto intermedio entre un caleidoscopio y un laberinto, formado por el reflejo de cientos de espejos hexagonales que se mueven aleatoriamente. Desde el exterior, la superficie de la estructura rectangular muestra un estampado de formas hexagonales. Algunas de estas formas reflejan el entorno, mientras que los metales más apagados rompen con ese *continuum*. Al adentrarnos en la estructura, el visitante descubre que la propia forma hexagonal alberga dos paredes opuestas con espejos automáticos en un lento movimiento constante, que deconstruyen y reconfiguran el espacio así como la propia imagen de los visitantes, fragmentada en múltiples planos.

Aitken es conocido por sus proyecciones de vídeo de gran formato, que suelen mostrar numerosas perspectivas de una única narración sin principio ni final. Con *No History*, la "película" se produce a tiempo real y los protagonistas son los propios visitantes, ya que los espejos reconfiguran constantemente su reflejo así como su percepción del espacio.

Half way between a kaleidoscope and a labyrinth, *No History* consists of hundreds of moving hexagonal mirrors, casting reflections in a random order. From the outside, the surface of the rectangular structure bears a pattern of hexagonal shapes, some of which echo its surroundings, while other dull metallic ones break the continuum of that reflection. Walking into the room, one finds that the same hexagonal shape serves as pattern for two facing walls of motorized mirrors in constant slow movement, deconstructing and reconfiguring the space, as well as the image of the visitors, which is fragmented into those multiple planes.

Aitken is best known for his large-scale multi-channel video tales, which tend to offer multiple perspectives on a single narrative structure as they have no beginning and no end. With *No History*, the protagonists are the visitors, and the "film" is in real time, as the mirrors constantly reconfigure their perception of the space and their reflected image.

## MAURIZIO CATTELAN

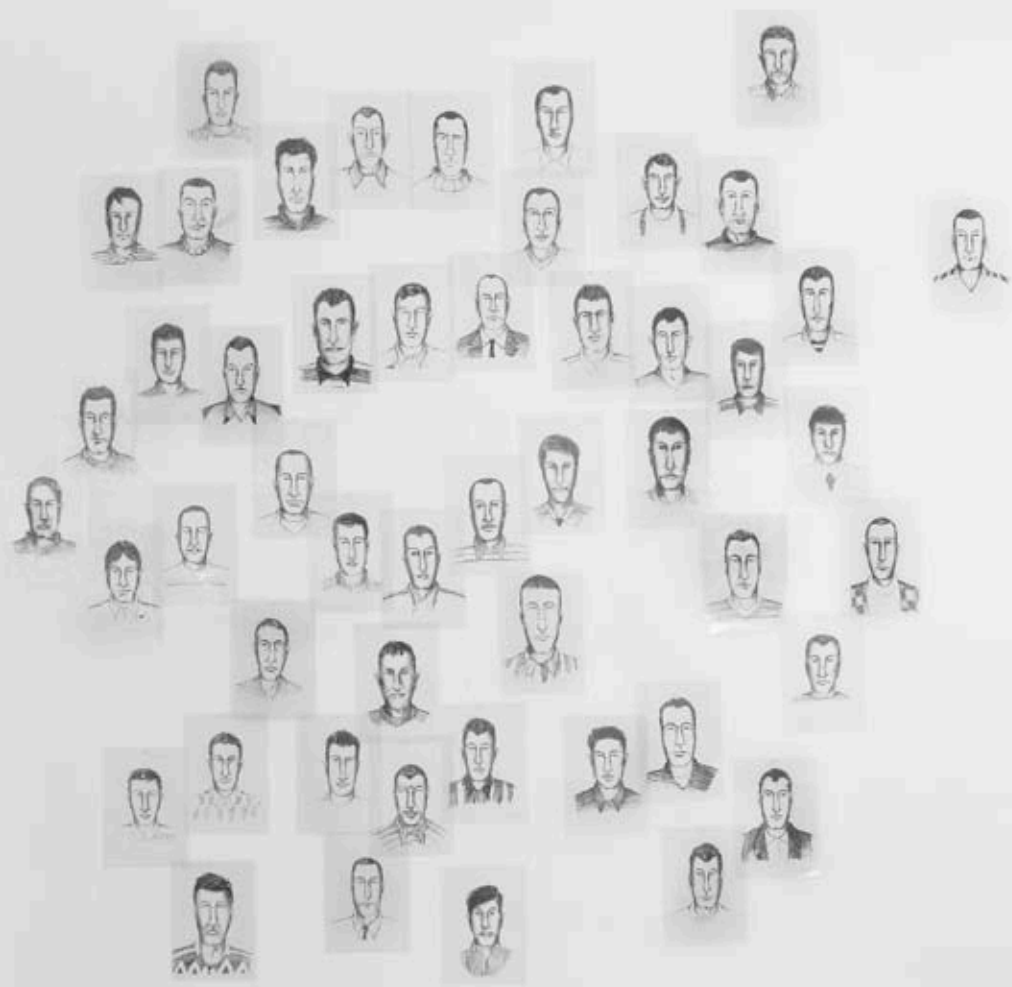
*Super-Noi (Torino), 1996*

Maurizio Cattelan es conocido por sus irreverentes y a veces inquietantes instalaciones que versan sobre la naturaleza problemática de las relaciones entre arte y vida. *Super-Noi (Torino)* [Súper-nosotros (Turín)] se compone de una serie de retratos del propio Cattelan, realizados por un dibujante policial a partir de las descripciones físicas dadas por varios amigos y conocidos del artista. El resultado es una representación caleidoscópica de un individuo, una reflexión sobre la subjetividad de la percepción. Al utilizar el talento de un profesional, cuyo trabajo supuestamente consiste en reproducir en imágenes la identidad de criminales para encontrarlos, Cattelan resalta la naturaleza contradictoria de dicha tarea.

Por otra parte, el título de la obra hace referencia y desmitifica uno de los conceptos clave del psicoanálisis: el superego, la parte del sujeto que interioriza las normas morales y las restricciones sociales. En lugar de un posible yo unificado, Cattelan ofrece una exposición cómicamente esquizofrénica de diferentes interpretaciones de su identidad.

Maurizio Cattelan is known for his irreverent and sometimes poignant installations, which reflect upon the problematic nature of the relationship between art and life. *Super-Noi (Torino)* [Super-Us (Torino)] consists of a series of portraits of Cattelan, drawn by a forensic sketch artist from the physical description given by a number of the artist's friends and acquaintances. The result is a kaleidoscopic representation of an individual, which reflects upon the subjectivity of perception. Using the talent of a professional whose work is supposed to precisely render the identity of criminals to track them down, Cattelan stresses on the contradictory nature of such endeavour.

On the other hand, the work's title references and demystifies one of the key concepts of psychoanalysis: the superego, the part of the subject that internalizes moral rules and social restrictions. In place of a possible unified self, Cattelan offers a comically schizophrenic exposition of different interpretations of his identity.





## JEPPE HEIN

*Reflecting Object*, 2006

Mediante la combinación de escultura e instalación con arquitectura y tecnología, Jeppe Hein muestra la modularidad del espacio al construirlo y deconstruirlo. Su trabajo, interactivo en el más puro sentido de la palabra, establece un diálogo entre la obra, el espectador y el lugar, e implica físicamente al visitante en un diseño de formas mínimas.

Perfectamente camuflado, *Reflecting Object* [Objeto reflectante] nos hace mirar en todas las direcciones menos en la del propio objeto. Funde los muros, el suelo y el techo en una única superficie continua, redondeando los ángulos del espacio. La bola rueda sin rumbo, presentando nuevas imágenes del espectador atrapado en medio del espacio uniforme de la sala. El efecto cinético proporciona al objeto abstracto una cierta ligereza lúdica. Al desplazar la perspectiva se produce un cambio en la percepción tanto de la arquitectura como del espacio expositivo, lo que demuestra que el artista lo predetermina todo sólo hasta cierto punto.

Combining sculpture and installation with architecture and technology, Jeppe Hein shows the modularity of space by constructing and deconstructing it. Interactive in the truest sense of the word, Hein's work sets up a dialogue between work, viewer and site, and involves the physical presence of the viewer against a pattern of minimal forms.

Perfectly cloaked, *Reflecting Object* sends the eye in all directions except that of the object itself. It melts the walls, floor and ceiling into one continuous surface, rounding off the corners of the space. The ball rolls around aimlessly, presenting new views of the spectator caught in the middle of the seamless gallery space. The kinetic effect gives the abstract object a playful lightness. With the displacement of the perspective comes a change in perception –both of the architecture as well as of the institution space– thereby proving that the artist predetermines everything only to a certain point.

# MONIKA SOSNOWSKA

*MIO*, 2004

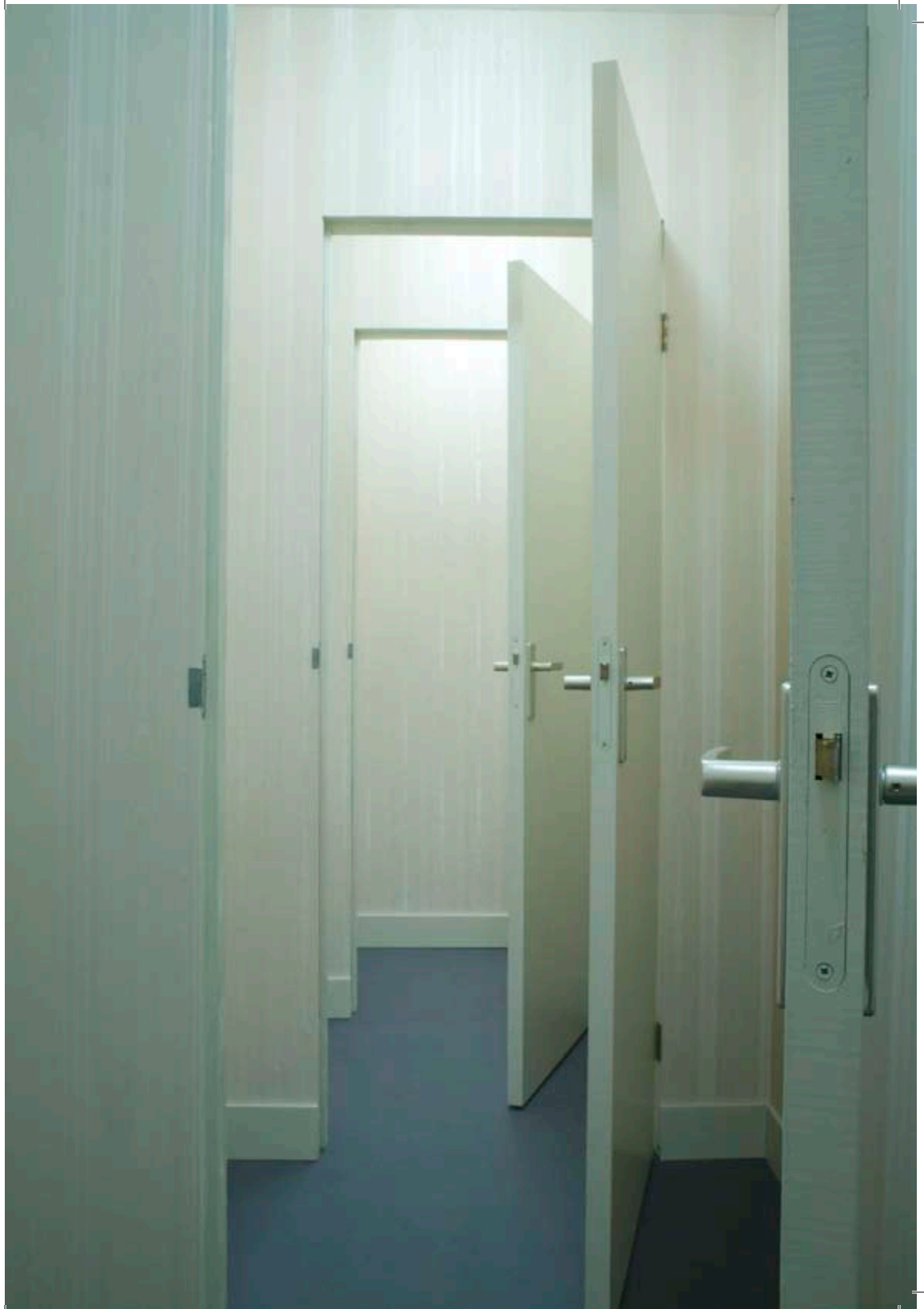
*MIO* parece un laberinto, aunque su aspecto recuerda también a las viviendas sociales del periodo de la Polonia socialista donde creció Monika Sosnowska. Al explorar ese pasado, la artista denuncia la perversión de las utopías arquitectónicas modernistas acometida por las autoridades polacas de la época.

Se inspira en un sistema de clasificación de viviendas en un contexto de escasez permanente e imagina las monstruosas consecuencias de un sistema llevado al absurdo. Al ser limitado el número de viviendas disponibles en 1960, la administración remodelaba los apartamentos existentes para poder alojar cada vez a más personas. El modo de clasificación se basaba en el número de habitaciones en vez de en las dimensiones, de manera que un *M2* (de dos habitaciones) podía fácilmente convertirse en un *M4*. *MIO* es una unidad de diez habitaciones con el tamaño de un *M1*. En lugar de acercarse a la historia como un antropólogo, Sosnowska trabaja en la frontera entre lo físico y lo mental, entre memoria y presencia.

At first, *MIO* evokes a maze, while its look and feel resembles the make-up of low-income housing during socialist Poland, where Monika Sosnowska grew up. Exploring that past, she focuses on the way the modernist architectural utopia has been perverted by the Polish administration of that time.

Taking her cue from the system set forth to assign housing in a context of chronic shortage, she has imagined the consequences of a system pushed ad absurdum. Indeed, as living space grew scarce in the 1960s, the authorities repartitioned existing apartments to accommodate more inhabitants. A classification system based on the number of rooms rather than on size meant that an *M2* (two rooms) could easily become an *M4*. *MIO* is a ten-room unit fitting the size of a typical *M1*. Rather than employing the approach of an anthropologist or historian, Sosnowska works on the borderline between the physical and the mental, between memory and presence.







## CARSTEN NICOLAI

*telefunken (wtc)*, 2000/2010

El trabajo de Carsten Nicolai busca que el espectador sea consciente de la continuidad entre forma y sonido, o de la sinestesia entre el sentido visual y el auditivo. Cuando el sonido, producido por ondas, es capturado de forma material como partículas, se transforma en algo visible y tangible, en “plástico audible”.

*telefunken (wtc)* fue concebida originalmente en el año 2000 como una pieza mono-canal que después evolucionó hasta convertirse en la instalación de cuatro canales aquí mostrada. Todas las versiones existentes de la obra funcionan del mismo modo: la señal de audio de un reproductor de CD se conecta a la entrada de vídeo de un monitor de televisión. Los cortes de audio del CD –frecuencias de impulso y varios sonidos de prueba– son, por tanto, traducidos a una imagen abstracta que interpreta las frecuencias como rayas horizontales en la pantalla. Los respectivos intervalos, o la anchura del impulso, se corresponden con la densidad o anchura de la línea de la imagen en pantalla. La mejora del equipo (digital, en lugar de analógico) utilizado para esta última versión permite nuevas interpretaciones visuales, ampliando de forma sustancial el espectro acústico y visual de la instalación.

Carsten Nicolai’s work has the effect of making the observer aware of the continuity between form and sound, or the synesthesia between the visual and aural senses. When sound produced by waves is captured materially as particles, it is transformed into something visible and tangible, an “audible plastic.”

*telefunken (wtc)* was originally conceived in 2000 as a single-channel piece, which was later developed as a four-channel installation, on display here. All the existing versions of the piece operate on the same principle: the audio signal of a CD player is connected to the video input of a TV monitor. The audio tracks of the CD –impulse frequencies and various test sounds– are therefore translated into an abstract image, interpreting the impulse frequencies as horizontal stripes on the screen. The respective intervals or the width of the impulse correspond with the density or width of the line of the image on the screen. The equipment upgrade of the current version (analogue to digital) enables new visual interpretations, expanding the acoustic and visual spectrum of the installation substantially.

## OLAF NICOLAI

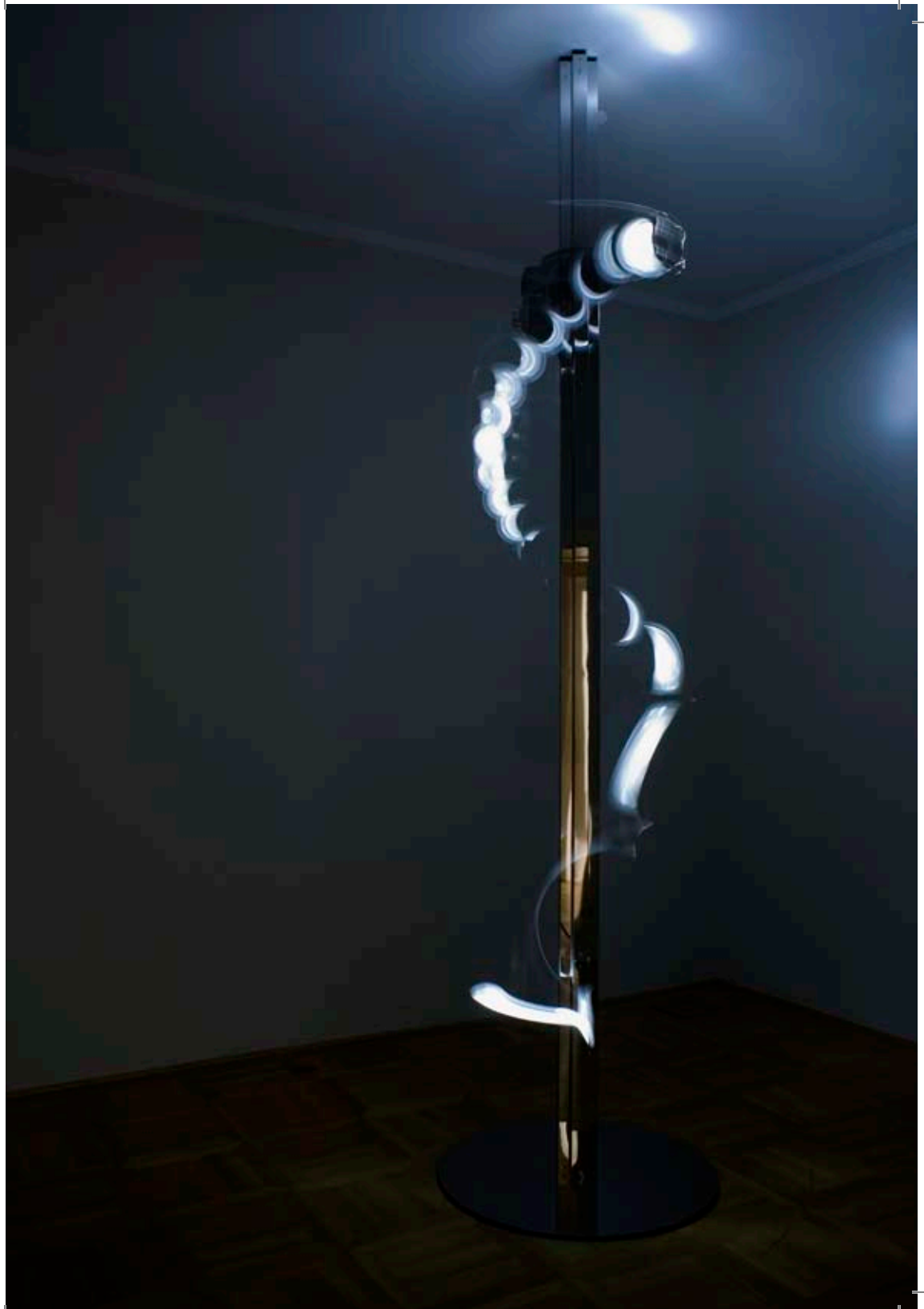
*Samani (Some Proposals to Answer Important Questions), 2008*

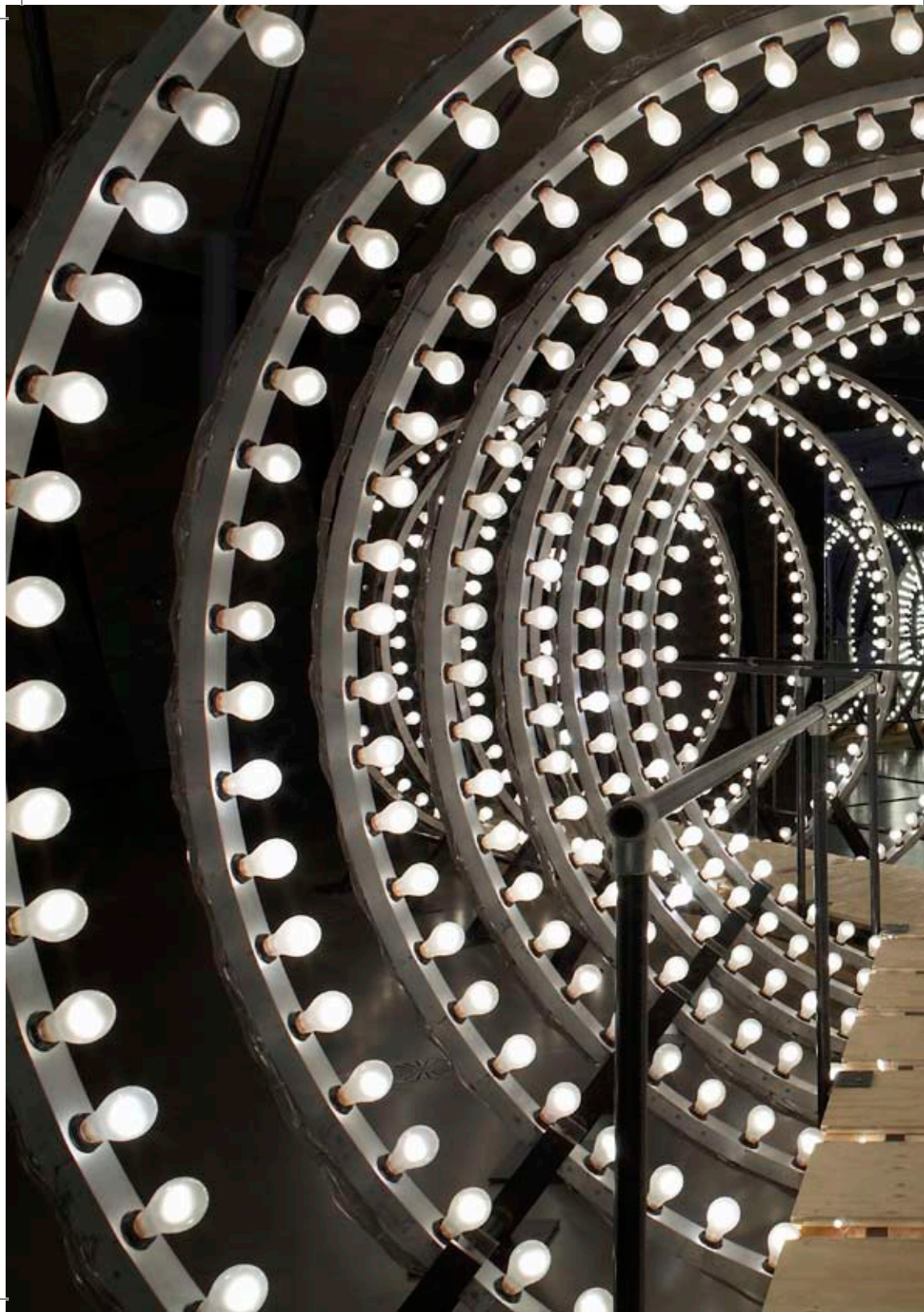
Un foco recorre un poste de metal y gira abruptamente sobre su propio eje, evocando el movimiento coreográfico de un “baile de barra”. En una sala oscura, el punto de luz se desliza arriba y abajo, gira, se aleja, se mueve formando suaves arabescos y sigue elaboradas series de ritmos repetidos y estocásticos. El *tempo* varía entre *prestissimo* y *andante*, con pausas frecuentes que modulan el ciclo de cinco minutos. Las rápidas rotaciones de la luz producen un “punteado” del espacio, la frenética sensación de ser perseguido por un reflector o una cámara de seguridad.

Como forma animada, *Samani* parece expresar una inteligencia extraña, la división esquizoide entre la máquina cinética y la subjetividad humana. Al ejecutar sólo su iridiscente y programada danza, difiere la legítima crisis del agente por “actuar en el mundo” y así “responder a preguntas importantes”.

Calling the choreographed movement of a pole dance into mind, a single spotlight travels robotlike along a metal pole, turning abruptly on its own axis. In the darkened room the light spot slides up and down, spins around, drifts, wiggles in smooth arabesque patterns, following elaborate applications of repeated and stochastic rhythms. The *tempo* is frequently altered between *prestissimo* and *andante*, with frequent breaks modulating the five minutes or so cycle. The rapid rotations of light produce a “spotting” of the space, a frenetic sense of being followed by a searchlight or surveillance camera.

As an animated form, *Samani* seems to express a foreign intelligence, the schizoid split between the kinetic machine and human (gendered) subjectivity. As it solely performs its pre-programmed iridescent performativity, it defers the legitimating crisis of the agent “to act in a world” and thus “to answer important questions”.





# CARSTEN HÖLLER

Y, 2003

Carsten Höller centra fundamentalmente su investigación artística en los diversos aspectos de la percepción humana. Una parte significativa de su obra explora cómo la composición de la luz, ya sea natural o artificial, tiene un efecto directo sobre nuestra percepción del espacio y de los objetos de un entorno determinado.

Y consiste en una pasarela en forma de Y rodeada por anillos de aluminio repletos de bombillas. La intensidad luminosa parece variar, resultado de un complejo patrón de parpadeo y oscurecimiento de las luces a diferentes velocidades e intervalos. Como sacado de un parque de atracciones, este túnel conduce hasta un cruce en el que un camino no tiene salida y acaba en un espejo, mientras que el otro lleva a la entrada/salida de la instalación. En otras dos paredes reflectantes, situadas formando un ángulo recto, se reflejan tanto la forma luminosa como el público moviéndose a través de ella. Höller consigue el efecto de una serie interminable de reflejos de la instalación y sus visitantes. El espejo opuesto y sus infinitos contra-reflejos enfrentan a los espectadores con un gran número de imágenes de sí mismos, así como una ampliación óptica de la habitación.

Carsten Höller primarily focuses his artistic research on the various aspects of human perception. A significant part of his work explores how the composition of light, whether natural or artificial, has a direct effect on our perception of space and objects in any given environment.

Y consists of a Y-shaped catwalk surrounded by aluminium rings, each fitted with dozens of light bulbs. Their luminous intensity seems to change as an effect of the intricate pattern of blinking and dimming of the lights at different speeds and intervals. The resulting fun-fair like tunnel leads to a junction, with one path leading to a mirrored dead-end, while the other leads to the entrance/exit of the installation. Two further reflective walls, standing at a 90-degree angle, reflect the lucid form as well as the viewer moving through the installation. The effect Höller achieves is an infinite series of reflections of both the form of the installation and the viewer. The opposite mirror with its counter reflections confronts viewers with a stupendous number of multiplications of themselves as well as the optical enlargement of the room.

## SERGIO PREGO

*Tetsuo, Bound to Fail*, 1998

Este vídeo de Sergio Prego hace referencia a la película de ciencia ficción *Tetsuo: The Iron Man* (1989), cuyo protagonista es una figura de culto en el cine fantástico japonés. En su obra, Prego se nos presenta como una especie de superhéroe decadente que sobrevuela los alrededores de Bilbao. *Bound to Fail* marca el comienzo de una serie de trabajos en los que el artista utiliza un sistema que registra simultáneamente un único momento desde diversos ángulos de visión. La percepción fragmentada que se obtiene como resultado se reconstruye, mediante técnicas parecidas a la artesanía tradicional, para crear una nueva perspectiva que altera la relación entre espacio y tiempo, entre el cuerpo y su entorno.

En *Tetsuo, Bound to Fail* [Tetsuo, condenado al fracaso], el artista dispuso 40 cámaras formando un círculo a su alrededor para capturar acciones realizadas en diversos puntos. Tras editar las secuencias para mostrar una toma tras otra, se hicieron visibles situaciones que de otra forma no serían reconocibles.

También cabe destacar la aproximación de Prego al sonido: relaciona la música electrónica con una forma de entender el cuerpo dentro del espacio y muestra cómo nuestra percepción del tiempo está determinada por la capacidad física de movernos dentro de ese espacio.

Sergio Prego's video references the 1989 science fiction film *Tetsuo: The Iron Man*, whose title character is a cult figure in Japanese fantasy cinema. In this work, Prego stages himself as a kind of decadent superhero flying over the environs of Bilbao. *Bound to Fail* marks the beginning of a body of work wherein which the artist makes use of a system that captures a single moment simultaneously from several viewpoints. The fragmented perception that results from this system is then rebuilt, using techniques that approach traditional craft methods, to create a new perspective that upsets the usual relations between space and time, between the body and its surroundings.

For *Tetsuo, Bound to Fail*, the artist arranged 40 cameras in a circle around him and recorded various actions which he performed. When the resulting footage was edited to show one shot after the other, situations that otherwise would hardly be recognizable became visible.

Another important layer is the way Prego approaches sound, relating electronic music to a way of understanding the body inside space and how the perception of time is determined by our physical ability to move inside space.







## FLORIAN HECKER

*Asynchronous Jitter. Selective Hearing (37'19")*, 2006

Florian Hecker es un artista y compositor cuyos paisajes sonoros investigan el sonido en relación con el cuerpo humano y el lugar, para cuestionar y distorsionar la percepción espacial. Hecker manipula un software diseñado específicamente para fundir el espacio con el sonido, de tal manera que el punto de origen sea casi indistinguible. Las fronteras se desdibujan y la experiencia del sonido se mezcla con la del espacio, llevando la percepción acústica hacia nuevas dimensiones.

*Asynchronous Jitter. Selective Hearing (37'19")* [Fluctuación asíncrona. Escucha selectiva (37'19")] es una composición de cuatro canales, combinada con un sistema de espacialización de 14 canales controlado por ordenador. El sonido se difunde mediante un sistema modular de audio formado por 14 pequeños altavoces montados a diferentes alturas. La primera pista en estéreo es una secuencia de 45 partes. Estas unidades de sonido varían en longitud, desde una décima de segundo hasta tres minutos, están en constante transformación, mostrando “una gran variedad y alteración interna” y se producen mediante varios sistemas generadores de partículas. Para la segunda pista en estéreo, Hecker creó una serie de grabaciones nuevas, derivadas de breves tomas de secciones de la primera pista. Para cambiarlas y transformarlas, aplicó Waveset Stretching y Transformaciones Wavelet en múltiples escalas de tiempo.

An artist and composer, Florian Hecker's soundscapes investigate sound in relation to the human body and place, problematising and disrupting spatial perception. He manipulates specially designed software to infuse the space with sound in such way that one can hardly decipher its specific point of origin. The boundaries are blurred and the experience of sound becomes entangled with the one of space, while taking acoustic perception to new dimensions.

*Asynchronous Jitter. Selective Hearing (37'19")* is a four channel composition in combination with a 14 channel computer controlled spatialization system. Sound is diffused with a modular loudspeaker setup, consisting of 14 small loudspeakers mounted on different heights in the room. The first stereo track is a bricolage sequence of 45 parts. These sound units, with varying length from a tenth of a second up to three minutes, consist of constantly morphing synthesis with “much internal change and variety”, rendered through various particle generating systems. For the second stereo track Hecker created a series of new recordings, entirely derived from brief out-takes from sections of the first stereo track. To alter and transform these, he applied Waveset Stretching and Wavelet Transformations on multiple time-scales.

## Works on Show

### AI WEIWEI

*Traveling Light*, 2007  
Glass crystals, tieli wood, steel, electric lights  
478 x 224 x 178 cm  
PHOTO: Courtesy of Mary Boone Gallery, New York

### DOUG AITKEN

*No History*, 2005  
Automated mirror sculpture  
(stainless steel mirrors, electrical motors)  
472.4 x 863.6 x 241.3 cm  
INSTALLATION VIEW: *Ultraworld*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 2005  
PHOTO: Marc Domage / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 2005

### HALUK AKAKÇE

*Illusion of the First Time*, 2002  
3-channel video installation  
6' 29", colour, sound  
SOUND COMPOSED BY: Dan Donavan in collaboration with the artist  
PHOTO: Courtesy of The Approach, London

### JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

*Telephone*, 2004  
Mixed media / audio installation  
(desk, chair, lamp, telephone, CD-player)  
120 x 120 x 140 cm  
INSTALLATION VIEW: *Janet Cardiff & George Bures Miller. Road Trip*, Galerie Barbara Weiss, Berlin, 2004  
PHOTO: Jens Ziehe / Galerie Barbara Weiss, Berlin, 2004

### MAURIZIO CATTELAN

*Super-Noi (Torino)*, 1996  
Black and white printing ink on 50 sheets of acetate  
Each 29.7 x 21 cm  
INSTALLATION VIEW: *Other Than Yourself. An Investigation between Inner and Outer Space*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, 2008  
PHOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

### OLAFUR ELIASSON

*Die organische und kristalline Beschreibung*, 1996  
Light projector, wave-effect machine, colour filter, convex mirror  
Dimensions site-specific  
INSTALLATION VIEW: *Remote Connections*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1996  
PHOTO: Courtesy of the artist / Studio Olafur Eliasson, Berlin

### OLAFUR ELIASSON

*Your uncertain shadow (colour)*, 2010  
HMI lamps, glass, aluminium  
Dimensions site-specific  
PHOTO: Jens Ziehe / Courtesy of the artist

### MICHAEL ELMGREEN & INGAR DRAGSET

*Inside / Powerless Structures, Fig. 334*, 2003  
Installation (wax head, metal door with peephole, metal bars, LED light)  
Approx. 121,5 x 80 x 280 cm  
PHOTO: Angelika Krinzingler / T-B A21

### FLORIAN HECKER

*Asynchronous Jitter. Selective Hearing (37'19")*, 2006  
4-channel composition with computer controlled spatialization system  
Dimensions site-specific; Duration: 37' 19"  
INSTALLATION VIEW: *Cerith Wyn Evans, ...in which something happens all over again for the very first time\**, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 2006  
PHOTO: Marc Domage

### JEPPE HEIN

*Reflecting Object*, 2006  
Chromed metal ball and motor technique  
Ø 50 cm  
INSTALLATION VIEW: *THIS IS NOT FOR YOU*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, 2006-2007  
PHOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2006-2007

### CARSTEN HÖLLER

*Y*, 2003  
960 lightbulbs, aluminium, wood, cables, electronic circuitry, light signs, mirrors  
Approx. 1300 x 850 x 320 cm  
INSTALLATION VIEW: *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthau Graz, 2008  
PHOTO: Jen Fong Photography / T-B A21, 2008

## Obras en exposición

### AI WEIWEI

*Traveling Light*, 2007

Lágrimas de cristal, madera tieli, acero, luces eléctricas  
478 x 224 x 178 cm

FOTO: cortesía de Mary Boone Gallery, Nueva York

### DOUG AITKEN

*No History*, 2005

Escultura de espejos automatizados  
(espejos de acero inoxidable, motores eléctricos)  
472,4 x 863,6 x 241,3 cm

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Ultraworld*, Musée d'Art  
moderne de la Ville de Paris / ARC, 2005

FOTO: Marc Damage / Musée d'Art moderne de la Ville  
de Paris / ARC, 2005

### HALUK AKAKÇE

*Illusion of the First Time*, 2002

Video-instalación en 3 canales

6' 29", color, sonido

SONIDO COMPUESTO POR: Dan Donavan en colaboración  
con el artista

FOTO: cortesía de The Approach, Londres

### JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

*Telephone*, 2004

Técnica mixta / Instalación de audio  
(mesa, silla, lámpara, teléfono, reproductor de CD)  
120 x 120 x 140 cm

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Janet Cardiff & George Bures  
Miller. Road Trip*, Galerie Barbara Weiss,  
Berlín, 2004

FOTO: Jens Ziehe / Galerie Barbara Weiss, Berlín, 2004

### MAURIZIO CATTELAN

*Super-Noi (Torino)*, 1996

Tinta de impresión blanca y negra sobre 50 hojas  
de acetato

29,7 x 21 cm c/u

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Other Than Yourself*.

*An Investigation between Inner and Outer Space*,  
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena, 2008

FOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

### OLAFUR ELIASSON

*Die organische und kristalline Beschreibung*, 1996

Proyector de luz, máquina de efecto-olas, filtro de color,  
espejo convexo

Dimensiones *site-specific*

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Remote Connections*, Neue  
Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1996

FOTO: cortesía del artista / Studio Olafur Eliasson, Berlín

### OLAFUR ELIASSON

*Your uncertain shadow (colour)*, 2010

Lámparas HMI, vidrio, aluminio  
Dimensiones *site-specific*

FOTO: Jens Ziehe / Cortesía del artista

### MICHAEL ELMGREEN & INGAR DRAGSET

*Inside / Powerless Structures, Fig. 334*, 2003

Instalación (cabeza de cera, puerta de metal con mirilla,  
barras metálicas, LED)

121,5 x 80 x 280 cm aprox.

FOTO: Angelika Krinzinger / T-B A21

### FLORIAN HECKER

*Asynchronous Jitter. Selective Hearing (37'19")*, 2006

Composición de 4 canales con sistema de espacialización  
controlado por ordenador

Dimensiones *site-specific*; Duración: 37' 19"

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Cerith Wym Evans, ...in which  
something happens all over again for the very first time\**,

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC, 2006

FOTO: Marc Damage

### JEPPE HEIN

*Reflecting Object*, 2006

Esfera de cromo con motor

Ø 50 cm

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *THIS IS NOT FOR YOU*,  
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena,  
2006-2007

FOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2006-2007

### CARSTEN HÖLLER

*Y*, 2003

960 bombillas, aluminio, madera, cables, circuitos  
electrónicos, señales luminosas, espejos  
1300 x 850 x 320 cm aprox.

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Thyssen-Bornemisza Art*

*Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthhaus Graz, 2008

FOTO: Jen Fong Photography / T-B A21, 2008

### LOS CARPINTEROS

*Frío estudio del desastre*, 2005

Cinder blocks, concrete, fishing nylon

Dimensions site-specific

INSTALLATION VIEW: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokyo, 2009

PHOTO: Watanabe Osamu / Courtesy of Mori Art Museum

### ERNESTO NETO

*Esqueleto Glóbulos*, 2001

Polyamide tulle, styrofoam pellets, sand

450 x 470 x 1475 cm

INSTALLATION VIEW: *Thyssen-Bornemisza Art*

*Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthaus Graz, 2008

PHOTO: Niki Lackner / Landesmuseum Joanneum

### CARSTEN NICOLAI

*telefunken (wtc)*, 2000/2010

4-channel audio-video installation

Dimensions site-specific

20', 30 tracks, b/w

INSTALLATION VIEW: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokyo, 2009

PHOTO: Watanabe Osamu / Courtesy of Mori Art Museum

### OLAF NICOLAI

*Samani. Some Proposals to Answer Important Questions*, 2008

Mixed media installation

Dimensions site-specific

INSTALLATION VIEW: *Transitory Objects*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Vienna, 2009

PHOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2009

### PAUL PFEIFFER

*Live Evil (Auckland)*, 2002

Single-channel video on LCD monitor

Monitor: 6.4 x 7.6 x 8.9 cm / Video: 30"

Colour, silent

INSTALLATION VIEW: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokyo, 2009

PHOTO: Watanabe Osamu / Courtesy of Mori Art Museum

### SERGIO PREGO

*Tetsuo, Bound to Fail*, 1998

Single-channel video projection

17' 30", colour, sound

PHOTO: Courtesy of the artist, Lehmann Maupin Gallery,

New York and Galería Soledad Lorenzo, Madrid

### PIPILOTTI RIST

*Related Legs (Yokohama Dandelions)*, 2001

Audio-video installation

Dimensions site-specific

Videos with varying durations, colour, sound

INSTALLATION VIEW: *Other than Yourself*.

*An Investigation between Inner and Outer Space*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Vienna, 2008

PHOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

### MONIKA SOSNOWSKA

*MIO*, 2004

MDF, wallpaper, carpet, pendant lights

250 x 519 x 490 cm

INSTALLATION VIEW: *Other Than Yourself*.

*An Investigation between Inner and Outer Space*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Vienna, 2008

PHOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

### CERITH WYN EVANS

*Untitled*, 2008

4 columns. Multiple fluorescent tubes, wood

Each 540 x Ø 30 cm

INSTALLATION VIEW: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokyo, 2009

PHOTO: Watanabe Osamu / Courtesy of Mori Art Museum

**LOS CARPINTEROS**

*Frío estudio del desastre*, 2005

Bloques de hormigón, cemento, hilo de pescar

Dimensiones *site-specific*

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokio, 2009

FOTO: Watanabe Osamu / cortesía de Mori Art Museum

**ERNESTO NETO**

*Esqueleto Glóbulos*, 2001

Tul de poliamida, bolitas de espuma de poliestireno,

arena

450 x 470 x 1475 cm

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Thyssen-Bornemisza Art*

*Contemporary. Collection as Aleph*, Kunsthaus Graz, 2008

FOTO: Niki Lackner / Landesmuseum Joanneum

**CARSTEN NICOLAI**

*telefunken (wte)*, 2000-2010

Vídeo-instalación de 4 canales con audio

Dimensiones *site-specific*

20', 30 pistas, blanco y negro

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokio, 2009

FOTO: Watanabe Osamu / cortesía de Mori Art Museum

**OLAF NICOLAI**

*Samani. Some Proposals to Answer Important*

*Questions*, 2008

Instalación / Técnica mixta

Dimensiones *site-specific*

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Transitory Objects*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Viena, 2009

FOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2009

**PAUL PFEIFFER**

*Live Evil (Auckland)*, 2002

Vídeo monocanal en monitor LCD

Monitor: 6,4 x 7,6 x 8,9 cm / vídeo: 30"

Color, mudo

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokio, 2009

FOTO: Watanabe Osamu / cortesía de Mori Art Museum

**SERGIO PREGO**

*Tetsuo, Bound to Fail*, 1998

Proyección de vídeo monocanal

17' 30", color, sonido

FOTO: cortesía del artista, Lehmann Maupin Gallery,

Nueva York y Galería Soledad Lorenzo, Madrid

**PIPILOTTI RIST**

*Related Legs (Yokohama Dandelions)*, 2001

Instalación audiovisual

Dimensiones *site-specific*

Videos de diversa duración, color, sonido

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Other than Yourself*.

*An Investigation between Inner and Outer Space*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Viena, 2008

FOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

**MONIKA SOSNOWSKA**

*M10*, 2004

Tableros de DM, papel pintado, moqueta, luces

250 x 519 x 490 cm

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *Other Than Yourself*.

*An Investigation between Inner and Outer Space*,

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Viena, 2008

FOTO: Michael Strasser / T-B A21, 2008

**CERITH WYN EVANS**

*Untitled*, 2008

4 columnas. Múltiples tubos fluorescentes, madera

540 x Ø 30 cm c/u

VISTA DE LA INSTALACIÓN: *The Kaleidoscopic Eye*.

*Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*,

Mori Art Museum, Tokio, 2009

FOTO: Watanabe Osamu / cortesía de Mori Art Museum

## PRINCIPALITY OF ASTURIAS

Vicente Álvarez Areces  
*President of the Principality of Asturias*

Mercedes Álvarez González  
*Councillor for Culture and Tourism*

Jorge Fernández León  
*Vice-councillor for Culture and Tourism*

## BOARD OF TRUSTEES OF FUNDACIÓN LA LABORAL. CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

PRESIDENT  
Mercedes Álvarez González  
*representing the Principality of Asturias*

1ST VICE-PRESIDENT  
Jorge Fernández León  
*representing the Principality of Asturias*

2ND VICE-PRESIDENT  
Nicanor Fernández Álvarez  
*representing HC Energía*

BOARD MEMBERS  
Juan Cueto Alas  
Agustín Tomé Fernández  
*representing the Principality of Asturias*

Ministry of Culture  
Ayuntamiento de Gijón  
Autoridad Portuaria de Gijón  
Caja de Ahorros de Asturias  
Sedes  
Telefónica

STRATEGIC CORPORATE MEMBER  
Alcoa

ASSOCIATED CORPORATE MEMBERS  
Dragados  
Duro Felguera  
FCC

SECRETARY  
José Pedreira Menéndez

## BOARD OF TRUSTEES OF THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY

CHAIRMAN  
Francesca von Habsburg

TRUSTEES  
Udo Kittelmann, *Nationalgalerie, Berlin*  
Istvan Nagy, *Bank Audi, Geneva*

ART ADVISORY BOARD MEMBERS  
Iara Boubnova, *Institute of Contemporary Art (ICA), Sofia*  
Simon de Pury, *Phillips de Pury & Company, New York*  
Olafur Eliasson, *Artist, Copenhagen/Berlin*  
Alanna Heiss, *AIR-Art International Radio, New York*  
Samuel Keller, *Fondation Beyeler, Riehen/Basel*  
José Lebrero Stals, *Museo Picasso, Málaga*  
Farshid Moussavi, *Architect, Foreign Office Architects, London*  
Hans Ulrich Obrist, *Serpentine Gallery, London*  
Sir Norman Rosenthal, *Royal Academy of Arts, London (1977-2007)*  
Peter Weibel, *ZKM-Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe*  
Mark Wigley, *Columbia University, New York*  
Paul Windle, *Windle Hair, London*



The partnership of Vienna Insurance Group with Thyssen-Bornemisza Art Contemporary was initiated in 2005. The Vienna Insurance Group is the leading Austrian insurance group in Central and Eastern Europe, supporting numerous projects in the fields of art and culture that encourage the cultural understanding over nations' boundaries.



**PRINCIPADO DE ASTURIAS**

Vicente Álvarez Areces  
*Presidente del Principado de Asturias*

Mercedes Álvarez González  
*Consejera de Cultura y Turismo*

Jorge Fernández León  
*Viceconsejero de Cultura y Turismo*

**PATRONATO DE LA FUNDACIÓN LA LABORAL.  
CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL**

PRESIDENTA  
Mercedes Álvarez González  
*en representación del Principado de Asturias*

VICEPRESIDENTE PRIMERO  
Jorge Fernández León  
*en representación del Principado de Asturias*

VICEPRESIDENTE SEGUNDO  
Nicanor Fernández Álvarez  
*en representación de HC Energía*

VOCALES PATRONOS  
Juan Cueto Alas  
Agustín Tomé Fernández  
*en representación del Principado de Asturias*

Ministerio de Cultura  
Ayuntamiento de Gijón  
Autoridad Portuaria de Gijón  
Caja de Ahorros de Asturias  
Sedes  
Telefónica

MIEMBRO CORPORATIVO ESTRATÉGICO  
Alcoa

MIEMBROS CORPORATIVOS ASOCIADOS  
Dragados  
Duro Felguera  
FCC

SECRETARIO  
José Pedreira Menéndez

**PATRONATO DE THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY**

PRESIDENTA  
Francesca von Habsburg

PATRONOS  
Udo Kittelmann, *Nationalgalerie, Berlín*  
Istvan Nagy, *Bank Audi, Ginebra*

PATRONOS DEL CONSEJO ASESOR ARTÍSTICO  
Iara Boubnova, *Institute of Contemporary Art (ICA), Sofía*  
Simon de Pury, *Phillips de Pury & Company, Nueva York*  
Olafur Eliasson, *Artista, Copenhagen/Berlín*  
Alanna Heiss, *AIR-Art International Radio, Nueva York*  
Samuel Keller, *Fondation Beyeler, Riehen/Basilea*  
José Lebrero Stals, *Museo Picasso, Málaga*  
Farshid Moussavi, *Arquitecta, Foreign Office Architects, Londres*  
Hans Ulrich Obrist, *Serpentine Gallery, Londres*  
Sir Norman Rosenthal, *Royal Academy of Arts, Londres (1977-2007)*  
Peter Weibel, *ZKM-Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe*  
Mark Wigley, *Columbia University, Nueva York*  
Paul Windle, *Windle Hair, Londres*

**VIG**<sup>®</sup>  
VIENNA INSURANCE GROUP

La colaboración entre Vienna Insurance Group y Thyssen-Bornemisza Art Contemporary se inició en 2005. Vienna Insurance Group, grupo asegurador austriaco líder en Europa Central y del Este, apoya numerosos proyectos artísticos para fomentar el entendimiento cultural más allá de las fronteras.

## LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

### DIRECTOR

Rosina Gómez-Baeza Tinturé

### CHIEF CURATOR

Benjamin Weil

### GENERAL COORDINATOR & HEAD OF PUBLIC PROGRAMMES

Lucía García Rodríguez

### HEAD OF EXHIBITIONS & PUBLICATIONS

Ana Botella Díez del Corral

### ASSISTANCE TO EXHIBITIONS DEPARTMENT

Patricia Villanueva\*

### HEAD OF GENERAL SERVICES

Ana I. Menéndez

### ASSISTANCE TO GENERAL SERVICES

Lucía Arias\*

### TECHNICAL TEAM

David Morán\*

Mario Busto\*

Pilar Pato\*

### MEDIA LIBRARY

Begoña González Morais\*

### MEDIATION

Iván Tobalina\*

Aída Rodríguez\*

Elena Álvarez\*

### SECRETARIAT

Lara Fernández\*

María Romalde\*

### PRESS OFFICE

Pepa Telenti Alvargonzález\*

## THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY

### CHAIRMAN

Francesca von Habsburg

### CHIEF CURATOR

Daniela Zyman

### COLLECTION MANAGEMENT

Simone Sentall

Andrea Hofinger

### INTERNATIONAL EXHIBITIONS COORDINATOR

Alexandra Hennig

### EXHIBITION ARCHITECT

Philipp Krummel

### CONSERVATION

Alexandra Grausam

### T-B A21 TEAM

Gudrun Ankele

Eva Ebersberger

Nana Kogler

Alina Fraiss-Kölbl

Verena Platzgummer

Markus Schlüter

Moritz Stipsicz

David Weidinger

### ADMINISTRATION & FINANCES

Elisabeth Mareschal

### PRESS & PUBLIC RELATIONS

Christina Werner / w.hoch.2wei

---

\* Lacera Servicios y mantenimiento

**LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL****DIRECTORA**

Rosina Gómez-Baeza Tinturé

**COMISARIO JEFE**

Benjamin Weil

**COORDINADORA GENERAL Y****RESPONSABLE DE PROGRAMAS PÚBLICOS**

Lucía García Rodríguez

**RESPONSABLE DE EXPOSICIONES****Y PUBLICACIONES**

Ana Botella Díez del Corral

**ASISTENTE ÁREA DE EXPOSICIONES**

Patricia Villanueva\*

**RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES**

Ana I. Menéndez

**ASISTENTE ÁREA DE SERVICIOS GENERALES**

Lucía Arias\*

**EQUIPO TÉCNICO**

David Morán\*

Mario Busto\*

Pilar Pato\*

**MEDIATECA**

Begoña González Morais\*

**MEDIACIÓN**

Iván Tobalina\*

Aída Rodríguez\*

Elena Álvarez\*

**SECRETARÍA**

Lara Fernández\*

María Romalde\*

**GABINETE DE PRENSA**

Pepa Telenti Alvargonzález\*

**THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY****PRESIDENTA**

Francesca von Habsburg

**COMISARIA JEFE**

Daniela Zyman

**RESPONSABLES DE LA COLECCIÓN**

Simone Sentall

Andrea Hofinger

**COORDINADORA DE EXPOSICIONES INTERNACIONALES**

Alexandra Hennig

**ARQUITECTO DE EXPOSICIONES**

Philipp Krummel

**CONSERVACIÓN**

Alexandra Grausam

**EQUIPO T-B A21**

Gudrun Ankele

Eva Ebersberger

Nana Kogler

Alina Frais-Kölbl

Verena Platzgummer

Markus Schlüter

Moritz Stipsicz

David Weidinger

**ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**

Elisabeth Mareschal

**PRENSA Y RELACIONES PÚBLICAS**

Christina Werner / w.hoch.2wei.

\* Lacera Servicios y mantenimiento.

## EXHIBITION

### CURATORS

Daniela Zyman  
Benjamin Weil

### COORDINATION

Ana Botella Díez del Corral  
Patricia Villanueva\*  
Simone Sentall  
Andrea Hofinger  
Alexandra Hennig

### TECHNICAL TEAM

David Morán\*  
Mario Busto\*  
Pilar Pato\*  
Bartholomäus Kinner  
Walter Kräutler  
Attila Saygel  
Markus Taxacher  
Red White

### ARCHITECTURE

Philipp Krummel

### GRAPHIC DESIGN

The Studio of Fernando Gutiérrez

### CONSTRUCTION AND INSTALLATION OF WORKS

Proasur

### SHIPPING

HS Art Service Austria

### INSURANCE

Wiener Städtische Versicherung

LABoral and T-B A21 would like to thank the interns involved in the project, who have contributed significantly to the exhibition: José Fernández, Juan Llano (Universitat Ramon Llull ESDI / MECAD) and Natalia García, Candela Jiménez, Juanjo Pezzutti (Universidad Carlos III de Madrid)

## HANDBOOK

### EDITORIAL COORDINATION

Ana Botella Díez del Corral  
Pepa Telenti\*  
Alexandra Hennig

### DESIGN

The Studio of Fernando Gutiérrez

### TRANSLATIONS

María López  
África Vidal Claramonte

### TYPESETTING, PRINTING & BINDING

Gráficas Rigel

© of edition: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

© of texts: the authors

© of photographs: the authors

© of translations: the authors

ISBN: 978-84-614-3567-8

Legal Deposit: AS-4.651-10

---

\* Lacera Servicios y mantenimiento

**EXPOSICIÓN****COMISARIOS**

Daniela Zyman  
Benjamin Weil

**COORDINACIÓN**

Ana Botella Diez del Corral  
Patricia Villanueva\*  
Simone Sentall  
Andrea Hofinger  
Alexandra Hennig

**EQUIPO TÉCNICO**

David Morán\*  
Mario Busto\*  
Pilar Pato\*  
Bartholomäus Kinner  
Walter Kräutler  
Attila Saygel  
Markus Taxacher  
Red White

**PLANOS Y ARQUITECTURA**

Philipp Krummel

**DISEÑO GRÁFICO**

The Studio of Fernando Gutiérrez

**MONTAJE E INSTALACIÓN DE OBRAS**

Proasur

**TRANSPORTE**

HS Art Service Austria

**SEGUROS**

Wiener Städtische Versicherung

LABoral y T-B A21 desean agradecer su apoyo a todos aquellos alumnos en prácticas que se han involucrado en el proyecto y han contribuido significativamente a la exposición: José Fernández, Juan Llano (Universitat Ramon Llull ESDI / MECAD) y Natalia García, Candela Jiménez, Juanjo Pezzutti (Universidad Carlos III de Madrid).

**GUÍA****COORDINACIÓN EDITORIAL**

Ana Botella Diez del Corral  
Pepa Telenti\*  
Alexandra Hennig

**DISEÑO**

The Studio of Fernando Gutiérrez

**TRADUCCIONES**

María López  
África Vidal Claramonte

**FOTOMECÁNICA, IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN**

Gráficas Rigel

© de la edición: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores

© de las traducciones: los autores

ISBN: 978-84-614-3567-8

Depósito legal: AS-4.651-10

\* Lacera Servicios y mantenimiento.

