NOCHES ELÉCTRICAS

ELECTRIC NIGHTS
ARTE Y PIROTECNIA / ART & PYROTECHNICS

NOCHES ELÉCTRICAS

Con motivo de la exposición *Noches eléctricas. Arte y pirotecnia.* LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, del 18 de marzo al 12 de septiembre de 2011

On the occasion of the exhibition *Electric Nights. Art and Pyrotechnics.* LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, from 18 March through 12 September 2011

laboral
Centro de Arte y Creación Industrial

Centre Pompidou

cajAstur

Gobierno del Principado de Asturias

NOCHES ELÉCTRICAS

ELECTRIC NIGHTS
ARTE Y PIROTECNIA / ART & PYROTECHNICS

Contents

08 Art as a Strategy to Win the Future, by Mercedes Álvarez
12 Projecting the Cultural Activity of Asturias, by Cajastur
14 Spaces for Culture and Art, by Rosina Gómez-Baeza
18 Electric Nights, by Alfred Pacquement
22 A Curatorial Dialogue, by Philippe-Alain Michaud and Benjamin Weil
30 Conjuration, Imitation, by Philippe-Alain Michaud

Groups of Works
48 Light Sculptures
52 Illuminations
54 Fountains, Storms, Fires
56 Flicker
60 Conflagration
64 War and Entertainment
68 Eruptions: Anonymous Fragments
74 Explosions
80 The Picturesque and the Sublime
84 Eclosions, Speeded-up Growth
88 Electric Nights
94 Constellations

100 Works on Show
106 Credits

Contenidos

09 El arte como estrategia para ganar el futuro, por Mercedes Álvarez
13 Impulsar la actividad cultural de Asturias, por Cajastur
15 Espacios para la cultura y el arte, por Rosina Gómez-Baeza
19 Noches eléctricas, por Alfred Pacquement
23 Un diálogo entre comisarios, por Philippe-Alain Michaud y Benjamin Weil
31 Conjura, imitación, por Philippe-Alain Michaud

Grupos de obras
48 Esculturas de luz
52 Iluminaciones
54 Fuentes, tormentas, incendios
56 Centelleo
60 Conflagración
64 La guerra y el entretenimiento
68 Erupciones: fragmentos anónimos
74 Explosiones
80 Lo pintoresco y lo sublime
84 Eclosiones, crecimiento acelerado
88 Noches eléctricas
94 Constelaciones

101 Obras en exposición
107 Créditos

Art as a Strategy to Win the Future

by Mercedes Álvarez González
Councillor for Culture and Tourism of the Principality of Asturias, and President of the Board of Trustees of Fundación La Laboral

LABoral celebrated its fourth anniversary last 30th March. The project's founding mandate was to place Asturias on the map of contemporary art, culture and the art creation of our time and, to this end, it placed its hopes on a coherent, innovative project, on many expectations and dreams and on plenty of determination.

Electric Nights is exhibition number 51 produced by LABoral. Throughout this period, 852 works by 827 artists and collectives from all over the world have gone on display in the various rooms and halls at the Centre. Of these, 108 are creations by artists from Asturias. The figures show that LABoral already plays a key role in the Asturian, Spanish and international society; that it is a well thought-out project endowed with present and a future; and that it is gradually consolidating its position in the wider art scene worldwide, with a celebrated programme and activities focused on research, production and education aimed at contributing to the dissemination and use of new technological tools and at encouraging a rethinking on our contemporary society.

Furthermore, *Electric Nights. Art and Pyrotechnics* is once again associating the names of LABoral, of Asturias and of Gijón to a high-prestige institution, a pioneer in art and industrial creation and a true world reference: the Musée National d'Art Moderne–Centre Georges Pompidou. And it also offers local people from Asturias, as well as visitors to our region, the opportunity to catch a unique and impressive selection of works from the holdings of the Centre Georges Pompidou and other French collections. All of them take an interesting viewpoint on the relationship between old experimental films and contemporary art made on video. The exhibition has been broached from a historical perspective that stimulates a rethinking of the issues and concerns that artists have been exploring for more than one century, while at the same time casting a gaze over the changes brought about by technology —in this case by electricity— in the urban realm.

It is also proof of how, thanks to its work so far, LABoral can be seen on the same level as, and work with, the most prestigious art centres and museums in the world, developing productions on an equal footing. Only a few months ago, a survey among Spanish art world professionals and experts carried out by Fundación Contemporánea ranked LABoral among one of Spain's best valued museums and cultural centres.

José Jiménez, a professor of Aesthetics and Arts Theory at Universidad Autónoma in Madrid and former Director General for Fine Arts, claims that "at present, museums and art centres make up one of the strongest institutional and symbolic tools to structure a nation and to articulate its ideals. They are one of the most powerful ways of fixing a collective identity in the urban scenarios where contemporary life is played out."

El arte como estrategia para ganar el futuro

Por Mercedes Álvarez González
Consejera de Cultura y Turismo del Principado de Asturias y
Presidenta del Patronato de la Fundación La Laboral

El pasado 30 de marzo, LABoral cumplió su cuarto aniversario. En el origen del proyecto, estaba el objetivo de situar Asturias en el mapa del arte contemporáneo, de la cultura y la creación artística de nuestros tiempos. Para ello, se contaba con un sólido e innovador proyecto, muchas ilusiones y abundante tesón.

Noches eléctricas **es la exposición número 51 producida por LABoral. En este período, en las diferentes salas del Centro, se han mostrado 852 obras de 827 artistas y colectivos procedentes de todo el mundo. De ellas, 108 son creaciones de artistas asturianos. Estos datos muestran que LABoral ya ocupa un lugar de relevancia en la sociedad asturiana, española e internacional; que es un proyecto sólido y de futuro; y que, poco a poco, va consolidando su posición en el panorama artístico mundial, con una programación de prestigio y unas actividades centradas en la investigación, la producción y la educación, cuyo objetivo es contribuir a la difusión y utilización de las nuevas herramientas tecnológicas, promoviendo la reflexión sobre la sociedad contemporánea.**

Además, ***Noches eléctricas. Arte y pirotecnia*** **asocia, nuevamente, el nombre de LABoral, de Asturias y de Gijón, a una institución de gran prestigio, pionera en el arte y la creación industrial, y un verdadero referente mundial: el Musée National d'Art Moderne–Centre Georges Pompidou. Y también ofrece la oportunidad a los asturianos y a los visitantes que lleguen a nuestra región de ver una selección única e impactante de obras de la colección del Centre Georges Pompidou y otras colecciones francesas. Todas ellas trazan un interesante panorama sobre la relación que existe entre las antiguas películas experimentales y el arte contemporáneo realizado en soporte vídeo. La perspectiva histórica con que se aborda esta muestra permite abrir una reflexión sobre temas y preocupaciones artísticas que han sido exploradas por los creadores desde hace más de un siglo, y ofrecer, al tiempo, una mirada sobre los cambios que trae la tecnología, en este caso, la electricidad, en el ámbito urbano.**

Asimismo es una prueba de cómo, gracias al trabajo desarrollado, LABoral puede medirse y trabajar codo a codo con los centros y museos más prestigiosos del mundo, desarrollando producciones en igualdad de condiciones. Hace solo unos meses, una encuesta realizada a profesionales y expertos españoles por la Fundación Contemporánea situó a LABoral como uno de los seis museos y centros culturales mejor valorados de España.

El profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y ex Director General de Bellas Artes, José Jiménez, sostiene que "los museos, los centros de arte, son hoy uno de los instrumentos institucio-

Keenly aware of this new reality, in the last term of office (2007-2011), the Government of the Principality of Asturias has been determined to provide the region with an unprecedented network of cultural infrastructures with a view to articulating a new way of seeing cultural policy as a source of learning, but also of economic wealth and employment.

Confucius said that "men are less distinguished by their natural qualities than by the culture they give to themselves." Backing culture and art is one of the clearest strategies within our reach today to win a prosperous future. A future where creativity will provide more individual and collective intelligence and better opportunities for society. And all that in an environment free from exclusion. Enabling culture to become more and more a factor for the improvement and transformation of the daily life of the people of Asturias is a good challenge and an unquestionable goal.

For that reason, I would like to express my gratitude for the excellent job done by the directors of the Musée National d'Art Moderne-Centre de Creátion Industrielle, Alfred Pacquement; and of LABoral, Rosina Gómez-Baeza; as well as for the work of the curators, Philippe-Alain Michaud, art historian and Curator of the Film Collections of the Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou; Laurent Le Bon, Director of the new Centre Pompidou Metz; Benjamin Weil, Chief Curator of LABoral. And of all those who have made it possible to enjoy these *Electric Nights*.

nales y simbólicos más poderosos para vertebrar una nación, para articular sus ideales. Son una de las vías más potentes para fijar la identidad colectiva en los escenarios urbanos en los que se desarrolla la vida contemporánea".

Consciente de ello, durante la última legislatura (2007-2011), el Gobierno del Principado se ha empeñado en dotar a Asturias de una red de equipamientos culturales sin precedentes en todo el territorio regional, con el objetivo de articular una nueva manera de ver la política cultural como fuente de aprendizaje, pero también de riqueza económica y empleo.

Decía Confucio que "los hombres se distinguen menos por sus cualidades naturales que por la cultura que ellos mismos se proporcionan". Apostar por la cultura y el arte es una de las estrategias más claras de que disponemos hoy para ganar un futuro de bienestar. Un futuro en el que la creatividad aporte a la vez mayor inteligencia individual y colectiva y mejores oportunidades para la sociedad. Y todo ello en un entorno sin exclusiones. Que la cultura sea cada vez más un factor de mejora y transformación de la vida cotidiana para los habitantes de Asturias es un buen reto y un objetivo incuestionable.

Por ello, deseo agradecer el gran trabajo realizado por los Directores del Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle, Alfred Pacquement; y de LABoral, Rosina Gómez-Baeza; así como por los comisarios, Philippe-Alain Michaud, historiador del arte y Conservador de las colecciones de cine del Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou; Laurent Le Bon, Director del nuevo Centre Pompidou Metz; y Benjamin Weil, Comisario Jefe de LABoral. Y el de todos aquellos que han hecho posible que podamos disfrutar de *Noches eléctricas*.

Projecting the Cultural Activity of Asturias

by Cajastur
Collaborating Patron of the Exhibition

Like fireworks, film is a projection of light in the dark. Furthermore, the two disciplines are ephemeral and immaterial spectacles that create a narrative structure through a play of light and darkness.

Electric Nights addresses these two shared traits, starting from the notion of the existence of a continuity between pyrotechnics and the art of moving image. And it does so from a historical perspective, including, for instance, French prints from the classic period which gave rise to contemporary experimental films.

And all these expressions are hosted at LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, a space which has unintentionally played a co-starring role in all the exhibitions and activities it contains.

The interest of the show encouraged Cajastur to join this project, which is a true contribution to culture in general, and to its dissemination in Asturias in particular. This is precisely the goal of Cajastur's social and cultural programme: to boost cultural activity in our region as well as to join forces for the further growth of LABoral, a major showcase for culture in Asturias.

We would like the public attending the exhibition to regard it not as just another element of entertainment, but to give value to its artistic and cutting-edge aspect and to its reflective intention in the realm of the moving image.

Impulsar la actividad cultural de Asturias

Por Cajastur
Patrono colaborador de la exposición

El cine es, al igual que los fuegos artificiales, una proyección de luz en la oscuridad. Ambas disciplinas comparten, además, su condición de espectáculos efímeros e inmateriales que, a través de la luz y la oscuridad, generan una estructura narrativa.

Noches eléctricas aborda estos puntos coincidentes partiendo de que existe continuidad entre la pirotecnia y el arte de las imágenes en movimiento. Y lo hace con una perspectiva histórica que incluye, por ejemplo, grabados franceses de la época clásica que darán paso a las películas experimentales contemporáneas.

Todo ello contenido en un espacio que, sin quererlo, es coprotagonista de todas las exposiciones o actividades que alberga: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

Dado el interés de la muestra, Cajastur quiere sumarse a este proyecto que constituye una aportación a la cultura en general y su difusión en Asturias en particular. Éste es precisamente el gran empeño de la obra sociocultural de Cajastur: impulsar la actividad cultural dentro de nuestra tierra, así como colaborar en el crecimiento de LABoral, uno de los mayores exponentes culturales asturianos.

Deseamos que el público que acuda a la exposición no solo la tenga en cuenta como divertimento, sino que valore su carácter artístico y vanguardista, además de su intención reflexiva sobre la imagen en movimiento.

Spaces for Culture and Art

By Rosina Gómez-Baeza
Director of LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

An intense debate shook France in the 1970s when the then President of the Republic, Georges Pompidou, promoted the Musée National d'Art Moderne —named after him— and located it in the very heart of Paris, on the site of the old Les Halles market. At the time, a substantial part of the public opinion defended the creation of a number of small cultural centres in the various districts and neighbourhoods of Paris. Two formulas for the dissemination of culture and knowledge which, in my view, are actually mutually complementary and both necessary, were being pitted against each other.

Pioneering the formula of the large space, of the big container for 20th century culture, and extremely innovative in architectural terms, the Pompidou Centre is a true symbol of the incorporation of the cultural industries into the art scene in France and consequently from there to the whole world. At its origin lies the intention of regrouping and interrelating various forms of contemporary creation and promoting their dissemination among the wider public, thus stripping art from its sacred halo and attempting to divest it of all the solemnity prevailing in the French capital at the time.

From the very inception of LABoral, a centre created to explore those new paths, that Beaubourg born in the wake of the cultural changes favoured by the protests of May 68 in France has been continuously in mind. Years have passed, but it is still necessary to come up with responses to the transformations that society, art and culture are constantly undergoing.

For four years now, LABoral has endeavoured to do exactly this, working always in collaboration with other cultural centres with which we share similar goals. Hence the importance of *Noches eléctricas* [Electric Nights], an exhibition that allows us to associate the name of the Centro de Arte y Creación Industrial of Gijon to that of the Pompidou Centre, as it has done previously with other major art spaces.

The French philosopher, journalist and writer Regis Debray (Paris, 1940)[1] claimed that "every culture is defined by what it takes to be real", and that "unlike words, images are accessible to anyone, in all languages, without prior familiarity or learning." In an age such as ours, when visuality is the supreme reality, visiting a "contemporary" art exhibition is a reminder of the communicational aspect entailed in any expression of art, where images, aesthetic reflections or creative experimentations share a language that is familiar in any part of the world and situates us in that "global village" we all belong to.

LABoral's mission is to disseminate and foster among all types of publics a knowledge and appreciation for the most cutting-edge and emerging artistic creations and for the productions from the audiovisual industries,

1 Debray, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1944

Espacios para la cultura y el arte

Por Rosina Gómez-Baeza
Directora de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

Un intenso debate sacudió la Francia de los años 70 cuando el entonces presidente de la República, Georges Pompidou, impulsó el Museo Nacional de Arte Moderno —que llevaría su nombre— en el corazón de París, en el mismo lugar que ocupaba el viejo mercado de Les Halles. Una gran parte de la opinión pública abogaba entonces por el establecimiento de pequeños centros culturales en los barrios y distritos parisinos. Se discutían dos fórmulas de difundir la cultura y el conocimiento que, a mi entender, son complementarias entre sí, y ambas necesarias.

Pionero en la fórmula del gran espacio, del gran contenedor para la cultura del siglo XX y rompedor en su arquitectura, el Pompidou es todo un símbolo de la incorporación de las industrias culturales al panorama artístico de Francia y por ende del mundo. En su origen subyace la intención de reagrupar, de poner en relación, diversas formas de creación contemporánea y facilitar su difusión al público, desacralizando la creación artística y tratando de restarle toda la solemnidad que reinaba en la época en la capital francesa.

Desde la misma concepción de LABoral, centro nacido para explorar esos nuevos caminos, siempre ha estado muy presente ese Beaubourg que surge al albur de los cambios culturales propiciados por el Mayo del 68 francés. Han pasado años, pero aún es preciso aportar respuesta a las transformaciones que viven la sociedad, el arte y la cultura.

Desde hace ya cuatro años, LABoral ha querido hacerlo trabajando siempre en red y en colaboración con otros espacios culturales cuyos objetivos son coincidentes. De ahí la importancia de *Noches eléctricas*, exposición que nos permite asociar el nombre del Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón al del Pompidou, como antes se ha hecho con otros espacios artísticos de referencia.

El filósofo, periodista y escritor francés Regis Debray (París, 1940)[1] sostiene que "toda cultura se define por lo que decide tener por real", y que "las imágenes, contrariamente a las palabras, son accesibles a todos, en todas las lenguas, sin competencia ni aprendizaje previos". Visitar una exposición de arte "contemporáneo" en esta era en la que la visualidad es una realidad suprema, nos recuerda la condición comunicativa que entraña cualquier manifestación artística, donde imágenes, reflexiones estéticas o experimentaciones creativas comparten un lenguaje que resulta familiar en cualquier lugar del mundo y nos inserta en esa "aldea global" de la que formamos parte.

LABoral aspira a difundir y promover, entre los públicos más diversos, el conocimiento y la apreciación de las creaciones artísticas más actuales y emergentes y producciones de las industrias audiovisuales, como piezas insustituibles de un innovador recorrido en estos comienzos del siglo XXI. En su programación

1 Debray, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente,* Barcelona, Paidós Comunicación, 1944

as irreplaceable pieces of an innovative parcour in these early years of the 21st century. Its programme lays the foundations for a proper understanding and analysis of the changes and transformations happening in the relationship between culture and society. We have set ourselves the goal of contributing a key knowledge of the new contemporary artistic and cultural manifestations transformed by information and communication technologies, the dynamism of the cultural industries and the globalisation processes, in connection with the big debates that are taking place internationally in the realm of the arts, humanities, communication, science, technology, society and creative industries.

Walter Benjamin (1892-1940), one of the most influential philosophers within the complex framework of contemporary thought and a privileged interpreter of the most characteristic transformations of our time, has been a seminal reference for critical thought. Recently, Rocío de la Villa, Professor of Aesthetics and Art Theory at Universidad Autónoma de Madrid, reminded us that for Walter Benjamin everything came from light, that "it is not what is past that casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, the image is where what has been comes together in a flash with the now to form a critical constellation".

Electric Nights acknowledges these "flashes" Walter Benjamin referred to and presents at LABoral a body of work with pieces from the Centre Georges Pompidou and other French collections which, referencing the visual resources of pyrotechnics, uncover the continuity existing between firework spectacles and the art of the moving image. And it does so with an inspired selection carried out by the curators Philippe-Alain Michaud, Laurent Le Bon and Benjamin Weil. The exhibition outlines a kind of constellation through old prints, photos and experimental films sharing a common desire to perpetuate the fascination that the ephemeral art of pyrotechnics has exerted on many artists since ancient times.

The American-born British poet T. S. Eliot (St. Louis, Missouri, 1888-London, 1965) masterly described culture "simply as that which makes life worth living." And that is even truer in times like the present, in a complex world troubled by uncertainties and financial hardship and in need of that culture and that art we are trying to disseminate from LABoral.

For that reason, I would like to thank the Board of Trustees of the Foundation for their unflagging support for all our activities, whether exhibitions or training and research initiatives, throughout these four years. My personal gratitude to Alfred Pacquement, Director of the Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle and a friend of many years, for giving us the opportunity to enjoy these unique and beautiful works. And my sincere congratulations to the curators for their excellent work, and to the team at LABoral for their selfless devotion and professionalism. Finally, my special debt of gratitude to Cajastur, a trustee and a collaborator in this exhibition, for its tireless ongoing support for culture and art.

se ofrecen las bases para comprender y analizar los cambios y transformaciones en la relación entre cultura y sociedad. Nos proponemos aportar conocimientos clave sobre las nuevas manifestaciones artísticas y culturales contemporáneas transformadas por las tecnologías de la información y comunicación, el dinamismo de las industrias culturales y los procesos de globalización, en conexión con los grandes debates a escala internacional en los ámbitos de las artes, humanidades, comunicación, ciencia, tecnología, sociedad e industrias creativas.

Walter Benjamin (1892-1940), uno de los filósofos más influyentes en el complejo entramado del pensamiento contemporáneo e intérprete privilegiado de las transformaciones más características de nuestro tiempo, ha sido un referente indispensable del pensamiento crítico. Como recientemente recordaba la crítica de arte, profesora de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, Rocío de la Villa, para Walter Benjamin todo surgía a partir de iluminaciones: de imágenes que, como relámpagos, "unen lo (que ha) sido, al ahora, el pasado al presente, formando constelaciones críticas".

Noches eléctricas recoge esas "iluminaciones" a las que aludía Walter Benjamin y presenta en LABoral un conjunto de obras del Centre Georges Pompidou y otras colecciones francesas, que muestran, utilizando los recursos visuales de la pirotecnia, la continuidad que hay entre los espectáculos de fuego y el arte de las imágenes en movimiento. Y lo hace con una brillante selección, realizada por los comisarios Philippe-Alain Michaud, Laurent Le Bon y Benjamin Weil. La exposición traza una suerte de constelaciones, a través de grabados antiguos, fotos y películas experimentales, cuyo nexo común es el deseo de perpetuar la fascinación que, desde la antigüedad, ha suscitado en numerosos artistas ese ancestral arte efímero de la pirotecnia.

El poeta anglosajón Thomas Stearn Eliot (St. Louis, Missouri, 1888-Londres, 1965) definió magistralmente la cultura como "simplemente aquello que hace que la vida merezca la pena ser vivida". Esto es aún más verdad en momentos como los actuales, en un mundo complejo, asediado por incertidumbres y dificultades económicas que necesita de esa cultura y ese arte que tratamos de dar a conocer desde LABoral.

Por ello, deseo agradecer al Patronato de la Fundación su apoyo constante a nuestras diversas actividades, tanto expositivas como de formación e investigación, a lo largo de estos cuatro años. Mi agradecimiento personal a Alfred Pacquement, Director del Musée National d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle y amigo desde hace años, por permitirnos disfrutar de obras singulares y hermosas. Enhorabuena a los comisarios por su buen hacer, y al equipo de LABoral por su entusiasta dedicación y profesionalidad. Finalmente, gracias muy especiales a Cajastur, patrono colaborador en esta exposición, por su enorme y constante apoyo a la cultura y al arte.

Electric Nights

By Alfred Pacquement
Director of Musée d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle

The exhibition *Noches eléctricas* [Electric Nights] draws inspiration from the late 1920s film by Eugene Deslaw about night-time lighting in modern cities—neon lights, shop windows, electric signs. By turning the night into an artificial day and the city into an immaterial incandescent world, the film extolled the very features of cinema, presenting it as a prolongation of pyrotechnical spectacles in the age of reproducibility.

For, what is a film but a firework, a projection of flashing, discontinuous and ephemeral light in the dark? In consequence, following the path adumbrated by Deslaw's film, *Electric Nights* provides a unique insight into the moving image collections of the Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, exploring the subject matter of light projection and firework spectacles.

The exhibition allows us to discover, in a new context, the pyrotechnical feats of Roman Signer that transformed the setting of the Swiss mountains into Neo-Romantic landscapes inspired by the aesthetic of the sublime; the Siluetas by Ana Mendieta, who draws the contours of her body with lit candles in the night; the Fumées by Ange Leccia, dragging the beholder headlong into their violent, roiling vertigo; and many works related with the subject of light inscription.

By virtue of the displacement made possible by new digital technologies, the films and videos —either displayed on flat screens or directly projected on the cymatia— take over the museum galleries and abandon the world of cinema in order to enter the realm of visual arts. Conceived as a parcour, through an unprecedented stage setting, the show invites us to rethink the place occupied by film in the contemporary art system, elevating it to a place formerly reserved for painting, sculpture, or even photography.

Around ten years ago, digital culture irrupted in our way of experiencing images. Since then, it has drastically altered our perception of film, shifting it from film theatres to exhibition spaces and granting it a place of honour in the development of contemporary arts. From now on, the cinematic experience can no longer be seen as a prolongation of photography, albeit with duration and movement, but rather as an ensemble of qualities, dematerialised and freed from the technical medium, which the exhibition is capable of isolating and activating in all those arts viewed as static: the confrontation of animated and still images, the combination of light and darkness, of sound and silence, then becomes, in itself, a filmic experience.

This hypothesis is the starting point for the exhibition *Electric Nights*, devised by Philippe-Alain Michaud, Laurent Le Bon and Benjamin Weil from the collections of the Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou. Its presentation at LABoral, an art centre resolutely focused on new technologies, endows it with additional meaning and raison d'être.

Noches eléctricas

Por Alfred Pacquement
Director del Musée d'Art Moderne-Centre de Création Industrielle

La exposición *Noches eléctricas* se inspira en la película de finales de los años 20 de Eugène Deslaw sobre el alumbrado nocturno de la ciudad moderna –neones, escaparates, letreros luminosos–. Transformando la noche en un día artificial y la ciudad en un mundo incandescente y sin materialidad, esta película alaba las características del cine y lo presenta como una prolongación de los espectáculos pirotécnicos en la era de la reproductibilidad.

Porque ¿qué es una película sino, como un fuego artificial, una proyección de luz intermitente, discontinua y efímera en la oscuridad? De este modo, *Noches eléctricas*, siguiendo el modelo de la película de Deslaw, da una visión original de las colecciones de imágenes en movimiento del Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, desarrollando el tema de la proyección luminosa y del espectáculo de fuego.

Esta exposición permite descubrir dentro de un contexto nuevo las proezas pirotécnicas de Roman Signer, que transforman el decorado de las montañas suizas en paisajes neorrománticos inspirados en la estética de lo sublime; las *Siluetas* de Ana Mendieta, que dibuja los contornos de su cuerpo con velas encendidas en la noche; las *Fumées* de Ange Leccia, que arrastran al visitante en el vértigo de sus hervores furiosos, así como numerosas obras relacionadas con el tema de la inscripción de la luz.

Gracias al desplazamiento que posibilitan las nuevas técnicas digitales, las películas y los vídeos –expuestos en pantallas planas o proyectados directamente– ocupan las galerías del museo y abandonan el universo del cine para reunirse con el de las artes plásticas. Esta exposición, diseñada como un recorrido, nos invita, mediante una escenografía inédita, a replantearnos el lugar que ocupa la película en el sistema contemporáneo de las artes, colocándola en un lugar tradicionalmente reservado a la pintura, a la escultura e incluso a la fotografía.

La cultura digital irrumpió en nuestra experiencia de las imágenes hace una década y ha modificado profundamente nuestra percepción de la película, desplazándola de las salas de cine a espacios expositivos y otorgándole un lugar destacado en el desarrollo de las artes contemporáneas. A partir de ahora, la experiencia cinematográfica ya no puede plantearse como una prolongación de la fotografía con una duración y un movimiento, sino como un conjunto de propiedades desmaterializadas y liberadas de las obligaciones técnicas del medio que la exposición puede aislar y activar en las diferentes artes consideradas como estáticas: la confrontación de imágenes animadas y fijas, la combinación de luz y oscuridad, de sonido y silencio, se convierte entonces, como tal, en una experiencia fílmica.

De esta hipótesis parte la exposición ideada por Philippe-Alain Michaud, Laurent Le Bon y Benjamin Weil a partir de colecciones del Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou. Presentarla en LABoral, un centro de arte decididamente orientado hacia las nuevas tecnologías, le da un significado y una justificación adicional.

A Curatorial Dialogue

Philippe-Alain Michaud
Curator of the Film Collections, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou

Benjamin Weil
Chief Curator, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

Electric Nights offers a reflection on moving images that the curator Philippe-Alain Michaud, initially embarked on in the exhibition *Le mouvement des images* [The Movement of Images], designed for the Centre Pompidou in 2006 and shown at other museums since then. Museums have long included films and videos in their collections, considering them to be essential forms of artistic expression. The Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou has one of the best collections of moving images of any art institution in the world. This exhibition offers the opportunity to discover the wealth and diversity of this collection, which has been gradually growing since the Centre Pompidou opened in 1977.

Designed to be experienced as a journey but also a spectacle, *Electric Nights* presents experimental films, scientific films and contemporary artworks, as well as some classic photographs and two antique engravings as a kind of preamble to the project. The following dialogue between Philippe-Alain Michaud and Benjamin Weil offers an overview of the exhibition, and a look back at its origins.

BENJAMIN WEIL: Four years ago you conceived the exhibition *Le mouvement des images*, which revisited 20th century art from the point of view of the invention of cinema and its effects on perception, on the way we think and how we look at images. Now you have created *Electric Nights*, which invites us to look at moving images from the point of view of pyrotechnics. It seems like a logical continuation. Images have certainly taken on an even greater role in our lives since 2006 – we are increasingly invaded by moving images, like those that reach us on our phones, and the other screens in our connected lives. There is thus a profusion of images, which, moreover, are infinitely reproducible: a never-ending firework! I was also greatly taken by the fact that, in your selections, moving images are not simply an ingredient in this huge "pyrotechnic" spectacle. Instead, the semantic shift also takes place in the realm of representation, given that numerous images in the exhibition are in themselves explosions of all kinds…

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD: The exhibition *Le mouvement des images* was based on the idea that cinema was not actually born in the late 19th century out of the convergence of a series of technical parameters (high-speed emulsions, intermittent motion, a flexible transparent medium, perforation…), and that this conjunction did not mark the birth of cinema, but the start of the technical application of a way of thinking images, based on movement rather than immobility. The idea of this exhibtion was to show that, in the course of the 20th century, the characteristics of film –succession (of frames), projection, editing, plot– have spread to what we think of as the static arts. It set out to show, for instance, that Frank Stella's painting is based on the effects of succession and movement of the surface of the canvas as a result of the movement of the gaze; that Constantin Brancusi's sculpture integrates the effects of thrown shadows –that is, of projection– into the definition of form; that Max Ernst's collages reproduce the dynamic mechanisms of cinematic montage in the static space of the sheet; and that in Robert Longo's *Men in the Cities* series, we find narrative or figura-

Un diálogo entre comisarios

Philippe-Alain Michaud
Conservador de las colecciones de cine, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou

Benjamin Weil
Comisario Jefe, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

Noches eléctricas presenta una reflexión sobre las imágenes en movimiento, iniciada por su comisario principal, Philippe-Alain Michaud, con la exposición *Le mouvement des images* [El movimiento de las imágenes], concebida en 2006 para el Centre Pompidou y en itinerancia por otros museos desde entonces. Hace ya tiempo que los museos coleccionan películas y vídeos, ahora también considerados formas artísticas esenciales. El Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou posee una de las mejores colecciones de imágenes en movimiento. *Noches eléctricas* es una oportunidad para descubrir la riqueza y la diversidad de esta colección, atesorada desde la inauguración del Centre Pompidou en 1977.

Diseñada como un recorrido, pero también como un espectáculo, *Noches eléctricas* presenta películas experimentales, películas científicas, obras de arte contemporáneo, así como algunas fotografías clásicas y dos grabados antiguos que sirven de preámbulo al proyecto. El siguiente diálogo entre Philippe-Alain Michaud y Benjamin Weil ofrecen una visión de la exposición, y regresar a su origen.

BENJAMIN WEIL: Hace cuatro años concebiste la exposición *Le mouvement des images*, cuyo propósito era revisitar el arte del siglo XX partiendo de la invención del cine y de sus efectos sobre la percepción, el pensamiento, la mirada que tenemos de las imágenes. Hoy, creas *Noches eléctricas*, que nos propone volver la mirada a la imagen en movimiento partiendo de la pirotecnia. Parece una continuación lógica. Sin duda, el rol de las imágenes en nuestras vidas ha evolucionado aún más desde 2006. No olvidemos que las imágenes en movimiento nos invaden cada vez más: las recibimos en nuestros teléfonos y a través de todas las demás pantallas de nuestra vida, cada vez más conectada. Existe pues una profusión de imágenes, que además son infinitamente reproducibles: ¡un fuego artificial permanente! Otra cosa que me llama poderosamente la atención en la selección que has hecho es que no sólo la imagen en movimiento es un ingrediente de este inmenso espectáculo "pirotécnico", sino que el deslizamiento semántico opera también en la representación, ya que numerosas imágenes de la exposición son por sí mismas explosiones de todo tipo…

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD: *Le mouvement des images* se basaba en la idea de que el cine no nació, a finales del siglo XIX, del encuentro de un conjunto de parámetros técnicos (emulsiones rápidas, sucesión discontinua, soporte flexible transparente, perforación…), y de que esta conjunción no marcaba el nacimiento del cine, sino de la aplicación técnica de una manera de pensar las imágenes que no partía de la inmovilidad sino del movimiento. La exposición pretendía mostrar que, a lo largo del siglo XX, las características del cine, a saber, la sucesión (de fotogramas), la proyección, el montaje, el relato, se han extendido a las artes consideradas estáticas. Se buscaba demostrar, por ejemplo, que la pintura de Frank Stella se funde en efectos de sucesión y movimiento de la superficie generada por el movimiento de la mirada; que la escultura de Constantin Brancusi integra los efectos de sombras arrojadas –es decir, de proyección– en la definición de la forma; que los *collages* de Max Ernst reproducen en el espacio estático de la hoja los dispositivos

tive elements from film noir, transferred to the language of drawing. From the point of view of this meaning, *Electric Nights* could certainly fit into the continuity of *Le mouvement des images:* leaving aside the technical aspect of the birth of cinema, film, as one of the extensions of fire shows, emerges as a mechanism for the ephemeral, intermittent, discontinuous projection of light in the darkness. We could thus say that film was not invented in the late 19th century, but in China two millennia earlier. The films, which are the heart of the exhibition (although drawings, photographs and installations are also included, to emphasise that we can no longer define film simply on the basis of its technical specificity), are either animations or actual filmed footage that represent phenomena of flickering, blazing, explosions and eruptions, or, in other words, make reference to the usual themes of fireworks shows. The films show the image of film itself: once visitors have seen *Electric Nights* they may perhaps begin to see film as a form of pyrotechnics, a succession of appearances and disappearances of figures of light that may take on narrative form. In the Classical Age, fireworks shows would last around 90 minutes (like an action film), and told a story: usually a story of war and chaos that inevitably ended with the victory of the sovereign.

BW: Although I was aware of the formal progression in today's fireworks –a sequence of figures and colours leading up to a grand finale–, I would never have imagined them having such a strong narrative presence. It's true that some of the fireworks we see nowadays are not only dramatised, their actual theme also carries a story, or at least a context. For example, the Saint John's eve fireworks celebrate the summer, at least in France. And in many countries, fireworks celebrate the national day. Going back to the idea of representation, your decision to use two antique engravings as an anchorage point for the exhibition is interesting, because it puts forward the idea of fireworks as an explosion, but also as a floral finale of fire. Your selection also touches on the theme of eclosion. I seem to remember that the Japanese term *Hana-bi* means explosion, while *Hana-mi* refers to eclosion or blooming. The similarity between these two phenomena is clearly visible in the works you have selected for the exhibition, both the still and the moving images. Then there are also the themes of eruption, conflagration and illumination. All these themes come together to confirm an obvious fact: fireworks draw inspiration from the forces of nature and natural phenomena, such as volcanoes, storms and even fires. Another association you make is between fire and water, specifically fountains, which also draw inspiration from natural phenomena.

P-AM: Yes, fireworks as narrative structure, or even as a structure of thought: at the pinnacle of Baroque culture, Leibniz described it as a brightness that glowed at regular intervals... The history of the relationship between abstraction and fireworks is interesting: in the Classical Age, fireworks shows were conceived as authentic narrative spectacles, with a duration similar to today's feature films, divided into episodes that usually told the story of a war, in entertainment mode. At the same time, they were also a representation of the cosmos and of the harmony of natural forces that were supposedly controlled and regulated by the sovereign himself. People often think that fireworks stopped telling stories when abstraction emerged in the visual arts, broadly speaking at the threshold of the 20th century. However, the move away from a narrative thread in pyrotechnic spectacles probably has more to do with political undercurrents: the advent of universal ideals linked to the 1789 revolution. And there is another important point, that is probably also linked to this matter of the figurative or abstract nature of fire shows: in the Classical Age, fireworks were usually monochrome, golden or silver; fireworks only became polychrome in the early 19th century, when modern chemistry emerged. This is why I considered it important to start the exhibition with prints from the Classical Age. It should be noted that they are modern reproductions from the Musée du Louvre, made using antique plates. They are the result of a culture of re-

dinámicos del montaje cinematográfico; o que en la serie *Men in the Cities*, de Robert Longo, encontramos elementos narrativos o figurativos de las películas de cine negro trasladadas al lenguaje del dibujo.

Con este significado, el proyecto *Noches eléctricas* se inscribe ciertamente en la continuidad de *Le mouvement des images:* si nos olvidamos de la parte técnica del nacimiento del cine, entonces la película aparece, dentro de las prolongaciones de los espectáculos de fuego, como un dispositivo de proyección de luz efímero, intermitente y discontinuo en la oscuridad, y se puede considerar que la invención del cine no se remonta a finales del siglo XIX sino que se sitúa en China, 2.000 años antes. Las películas –corazón de la exposición (aunque también incluye dibujos, fotografías, instalaciones, una forma de subrayar que ya no podemos definir el filme partiendo de su especificidad técnica)– que están realizadas en formato animación o con tomas de vistas reales representan fenómenos de parpadeo, fulgor, explosiones, erupciones; es decir, retoman la temática habitual de los espectáculos de fuego. Lo que muestra la película es la imagen de la propia película: tras haber visto *Noches eléctricas*, tal vez el visitante pueda considerar el cine como una forma pirotécnica, una sucesión de apariciones y desapariciones de figuras de luz que puede tomar, llegado el caso, una forma narrativa. Recordemos que en la Edad Clásica los fuegos de artificio duraban unos 90 minutos (la duración de una película de acción) y que contaban una historia: normalmente una historia de guerra y caos que acababa irremediablemente con la victoria del soberano.

BW: Si bien había advertido en los fuegos artificiales actuales la idea de una progresión formal –un encadenamiento de figuras y colores hasta alcanzar la esperada traca final–, jamás hubiera imaginado una estructura narrativa tan presente. Aunque es verdad que en la actualidad algunos fuegos artificiales no sólo no están escenificados, sino que el tema es en sí mismo portador de una historia, o por lo menos de un contexto. Por ejemplo, existen –en Francia al menos– los fuegos artificiales de San Juan, que festejan el verano; o los fuegos de artificio que, en numerosos países, marcan la celebración de las fiestas nacionales.

Volviendo a la idea de representación, me resulta interesante tu elección de dos grabados antiguos como punto de anclaje de la muestra, ya que marca la idea del fuego artificial como explosión, pero también como traca floral de fuego. En tus elecciones también está el tema de la eclosión. Creo recordar que en japonés el término *Hana-bi* significa explosión mientras que *Hana-mi* indica eclosión. Hay una similitud entre estos dos fenómenos que presentas claramente a través de las obras que has elegido exponer, ya sea mediante imágenes fijas o en movimiento. Después llegan los temas de la erupción, de la conflagración y de la iluminación. Se confirma así una evidencia: el fuego de artificio se inspira en los espectáculos de las fuerzas de la naturaleza y de los fenómenos naturales, como los volcanes, las tormentas o incluso los incendios. El fuego se asocia también con la temática del agua, y concretamente con la de las fuentes, otro espectáculo que se inspira en fenómenos naturales.

P-AM: Sí, el fuego de artificio como estructura narrativa, incluso como estructura del pensamiento: Leibniz, coincidiendo con el apogeo de la cultura barroca, la describía como un fulgor a intervalos uniformes… La historia de las relaciones entre abstracción y fuegos artificiales es interesante: en la Edad Clásica, los fuegos artificiales eran entonces concebidos como verdaderos espectáculos narrativos, con una duración similar a la de una película de ficción moderna, divididos en episodios, que relataban normalmente una historia de guerra trasladada al registro de la diversión. Al mismo tiempo constituía una representación del cosmos y de la armonía de las fuerzas naturales que precisamente controlaba y reglamentaba el soberano. Se tiende a pensar que los fuegos artificiales dejan de contar historias cuando surge la abstracción en las artes plásticas, dicho esquemáticamente en el umbral del siglo XX. Sin embargo, el rechazo de la trama narrativa en los espectáculos pirotécnicos

producibility that long pre-dates the emergence of cinema! What I find striking about these prints is the intelligence and attention to detail with which the artists managed to represent the energy, the effects of emanation, of projection, of reverberation, of persistence... and the way the elements change: braziers become fountains, bodies dissolve and fade, light takes on form, pyrotechnic figures imitate storms, eruptions and fires: the unleashing of natural forces, the rightful material of the aesthetics of the sublime.

But fire is not only related to the sublime, it also has to do with the decorative arts. The floral metaphor continues to be one of the main "themes of the rhetoric of fireworks shows". In fact, the Japanese term *Hana-bi* means fireworks or flowers of fire. This idea is literally illustrated in a fragment of a film from the 1920s, unearthed in a European archive, that shows speeded-up growth, that is, flowers blooming, filmed frame by frame: some types are filmed at the rate of one image per hour, or every two hours... so that we see the flower opening and withering.

And when it is projected on a large screen, it blows open the relationship that exists between film projections, eclosion, and figures of fire. It turns out that this type of film, usually hand-coloured (the chromatic regime of pyrotechnic figures), was commonplace in the scientific and didactic universe of silent films. The example displayed at LABoral is a particularly sumptuous one.

BW: There is something else that links cinema and fireworks: the ephemeral and immateriality. Spectators walk through a darkened room to watch images on a big screen, and once the "show" is over, the room returns to darkness. It is also interesting to emphasise that projection techniques have gradually improved over the years, making it possible to screen films on ever-larger screens, thus increasing the spectator's sense of immersion: I'm thinking about Cinerama, or the IMAX format. And then there are all the experiments with 3D, which recently seems to be making a strong comeback. The notion of immateriality is even more interesting within the exhibition dispositif that we have designed, in which the images are physically present in the space, with some of them projected onto screens that seem to "float". Visitors wonder through a landscape of moving –and technicolour!– images. However, there is also a two-way movement at work that isn't usually present in fireworks or moving images. The movement of visitors through the space also raises the issue of the obliteration of the notion of a beginning and an end, which has more to do with the practice of static art forms.

P-AM: Film, like fireworks, fits into the category of time-based art: perhaps theatre may also be included, and music too. But the time-based, ephemeral quality is not the only visible link between film and fireworks shows: there is also the theme of light, and its concomitant darkness, as well as the displacement of the body: in the experience of fireworks, spectators are free to come and go, while in the classic film experience, viewers are glued to their seats, and their gaze is directed at a single vanishing point. When a film is placed in a gallery, it generates a physical experiment: the connection that can be made between fireworks and film also signals the liberation of the body that watches images front-on. The immersion effect, in the "theatrical" cinematic mechanism, is invariably linked to the size of the screen. In the exhibition framework, we can play with different parameters: not just size, but also the angle of the projections, the multiplication of points of view that produce the effects of editing in space. And these effects are constantly transformed: the movement of the visitor, the movement of images on the screen, and the infinite combination of these types of movement. "We never step into the same river twice", Heraclitus said. A visitor who passes through the exhibition again will never have the same experience.

está relacionado más probablemente a un trasfondo político: el advenimiento de ideales universales relacionados con la revolución de 1789. Hay que destacar otro punto, que seguramente esté relacionado con este tema de la naturaleza figurativa o abstracta del espectáculo de fuego: en la Edad Clásica, normalmente los fuegos artificiales eran monocromos, dorados o plateados; no será hasta principios del siglo XIX cuando los fuegos artificiales se convierten en policromos al aparecer la química moderna. Es por esto que consideré importante inaugurar la exposición con grabados de la Edad Clásica. Se trata de reproducciones modernas provenientes del departamento de calcografía del Musée du Louvre y realizadas a partir de placas antiguas. ¡Son el resultado de la cultura de la reproductibilidad que precede por mucho el surgimiento del cine! Lo que me llama la atención en estos grabados es la inteligencia y la minuciosidad con la que los artistas han conseguido representar la energía, los efectos de emanación, de proyección, de reverberación, de persistencia… y los intercambios entre los elementos: los braseros se convierten en fuentes, los cuerpos se disuelven y desvanecen, la luz toma forma, las figuras pirotécnicas imitan las tormentas, las erupciones y los incendios: el desencadenamiento de las fuerzas naturales, materia propia de la estética de lo sublime.

Pero el fuego no sólo tiene que ver con lo sublime, también se relaciona con el tema de las artes decorativas. La metáfora floral sigue siendo uno de los principales temas de la retórica de los espectáculos de fuego. En efecto, en japonés *Hana-bi* significa "fuego artificial" o "flores de fuego". Esta idea está literalmente ilustrada por un fragmento de una película de los años 20, descubierto en un archivo europeo, que enseña crecimientos acelerados, es decir, la eclosión de flores filmada por imágenes: algunas especies son filmadas a razón de una imagen por hora o cada dos horas, de modo que a simple vista vemos la flor abrirse y marchitarse y su proyección, en formato grande, hace estallar la relación existente entre la proyección cinematográfica, el tema de la eclosión y las figuras de fuego. Resulta que este tipo de película, normalmente teñida (es el régimen cromático de las figuras pirotécnicas), era habitual en el universo científico y didáctico del cine mudo. El ejemplo presentado en LABoral es particularmente suntuoso.

BW: Existe, entre el cine y el fuego artificial, otro vínculo, el de lo efímero y la inmaterialidad. Los espectadores pasean por una sala oscura para mirar imágenes en formato grande, y una vez concluido el "espectáculo", la sala vuelve a estar a oscuras.

También es interesante resaltar que durante mucho tiempo se han perfeccionado las técnicas de proyección para conseguir mostrar las películas en un formato cada vez mayor, y dar así al espectador una sensación cada vez más importante de inmersión: pienso en el Cinerama, o en el formato IMAX. También están todos los experimentos con el 3D, que en los últimos tiempos parece regresar con fuerza.

La noción de inmaterialidad es aún más interesante dentro del montaje expositivo que hemos diseñado, en el que las imágenes están materialmente presentes en el espacio ya que algunas de ellas están proyectadas sobre pantallas que "flotan". Los visitantes se pasean por un paisaje de imágenes en movimiento – y en ¡tecnicolor! Sin embargo, aquí hay un doble movimiento que generalmente no existe en el caso del fuego de artificio o de la imagen en movimiento. El movimiento de los visitantes en el espacio plantea también la cuestión de la obliteración de la noción de inicio y fin, que se relaciona más con una práctica de formas de arte estático.

P-AM: El cine, como el fuego artificial, está en la categoría de las artes temporales: tal vez el teatro también se incluya, igual que la música. Pero el carácter temporal y efímero no es el único vínculo visible entre el cine y los espectáculos de fuego: también está la temática de la luz, y su correlativa, la de la oscuridad, así como la del desplazamiento del cuerpo. En la experiencia del fuego artificial, el espectador es libre de ir y venir, mientras que en la experiencia cinematográ-

fica clásica, el espectador está pegado a su asiento y su mirada se dirige a un punto de escape único. Cuando se ubica en una galería, la película genera un experimento físico: la relación que se puede establecer entre espectáculo pirotécnico y película es también señal de una liberación del cuerpo que mira frente a las imágenes. El efecto de inmersión en el dispositivo cinematográfico "teatral" está invariablemente unido el tamaño de la pantalla. En el marco de la exposición, podemos jugar con distintos parámetros: el tamaño, pero también el eje de las proyecciones, la desmultiplicación de los puntos de vista que producen efectos de montaje en el espacio. Y estos efectos se transforman permanentemente: está el movimiento del visitante, el movimiento de las imágenes sobre las pantallas, y la relación entre estos diferentes movimientos cuya combinación es infinita. "No nos bañamos dos veces en las aguas de un mismo río", decía Heráclito. Jamás un visitante que vuelva a recorrer la exposición tendrá la misma experiencia.

Conjuration, Imitation

Philippe-Alain Michaud
Curator of the Film Collections, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou

In the early 1980s, Dennis Oppenheim presented *Fireworks*, a series of rigorously empty process-based explosive machines in which he used the whole range of paraphernalia employed by amateur explosives enthusiasts – rockets, candles, gunpowder, butane gas cylinders and gas welding torches –, mixing influences from pop culture, luminism and constructivism, and declaring: "I aspire to an art that escapes almost all control[1]".

The first of his works, *Launching Structure #2. An Armature for Projection*, which was activated in May 1982 at the Bonlow Gallery in New York, actually got out of Oppenheim's control as he lit it, placing the spectators at risk and generating a dense cloud of smoke that required the intervention of the fire brigade. A journalist who witnessed the happening described the scene: "Streamers of yellow sparks sprouted from the curved plastic tubes and spun out into space. A mechanical seesaw tottered back and forth carrying a load of lighted safety flares. In the center of the spiral water tank, a revolving "nose cone" swung a harness holding fireworks that shot off at all angles, causing viewers to duck behind walls and dive to the floor. As the smoke began to mount, a deep orange glow from a bank of flares in the rear filtered through the fog," adding, perhaps somewhat ironically, "like the lights of Los Angeles on a bad day[2]."

It was in the early seventies that Oppenheim – who had premonitorily been born in Electric City in 1938 – began taking advantage of the new spatial possibilities of *Land Art* to design his first pyrotechnic artworks, adapting them to the scale of the landscape. In 1974, he took the *Mindtwist* photos at night, a series of inscriptions in letters of fire made out of strontium torches placed along a railway line (*Narrow Mind*), a highway (*Pretty Ideas*) and on a mountainside (*Radicality*) (fig.) A little earlier, in 1973, Oppenheim had made *Whirlpool. Eye of the Storm*, an atmospheric response to Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), probably also influenced by Moholy-Nagy's telephone paintings: over a one-hour period, in the sky above an area measuring 1.2 x 6.5 km, an aeroplane controlled remotely from the ground drew a whirlwind of smoke in the shape of a tornado at Mirage Dry Lake in Southern California (fig.) In a previous work, *Polarities* (1972), Oppenheim had used powerful arc lamps equipped with red filters to reproduce, on the ground, the last drawing that his father David had doodled while speaking on the phone and that had been found on his desk the day after he died.

Four months later Oppenheim devised the action *2000' Shadow Projection*, which enlarged the *Polarities* drawing and conjured his father's death: at night, on a totally flat field, Oppenheim walked into the beam of a very powerful light with a reach of 800 meters, projecting his shadow. The action was simple: he slowly squatted and then gradually stood up again, so that his shadow lengthened and contracted. At the same time, he blew into

Conjura, imitación

Philippe-Alain Michaud
Conservador de las colecciones de cine, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou

A principios de los años 80, Dennis Oppenheim inauguró *Fireworks*, una serie de máquinas explosivas procesuales rigurosamente vacías en las que empleó toda la parafernalia de los artificieros aficionados: cohetes, velas, pólvora, botellas de butano y sopletes de gas, mezclando influencias pop, luministas y constructivistas, y declarando: "Aspiro a un arte que escape a casi cualquier control".[1]

En Mayo de 1982, en la Bonlow Gallery de Nueva York, la primera de sus obras *Launching Structure #2. An Armature for Projection* funcionó realmente, de hecho escapó al control del artista cuando éste la prendía fuego, amenazando a los espectadores y generando una espesa nube de humo que precisó la intervención de los bomberos. Un periodista, testigo de este *happening*, describió así la escena: "Chispas amarillas surgían de los tubos de plástico e invadían el espacio. Cargada con bengalas de socorro incandescentes, una sierra se movía desde atrás hacia adelante. En medio de un depósito, un cono giraba sobre sí mismo balanceando un arnés que proyectaba cohetes que explotaban en las esquinas, obligando a los visitantes a esconderse detrás de los cimacios o a tirarse boca abajo sobre el suelo. Cuando el humo empezó a extenderse, una luz anaranjada producida por una fila de velas surgió a través del humo." Y añadió, quizás algo irónicamente: "Uno se hubiese creído en Los Ángeles, en un día de niebla".[2]

Es a principios de los años 70 cuando Oppenheim, nacido de modo premonitorio en Electric City en 1938, aprovechó las nuevas posibilidades espaciales brindadas por el Land Art para diseñar sus primeras obras pirotécnicas, adaptando el tamaño de sus piezas a las dimensiones del paisaje. En 1974, fotografió de noche los *Mindwist*, una serie de inscripciones en letras de fuego hechas con antorchas de estroncio fijadas entre los raíles de una vía férrea (*Narrow Mind*), colocadas a lo largo de la autopista (*Pretty Ideas*), o inscritas en el flanco de una montaña (*Radicality*). Poco antes, en 1973, Oppenheim realizó *Whirlpool. Eye of the Storm*, respuesta atmosférica a la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson y probable recuerdo de los cuadros telefónicos de Moholy-Nagy: durante una hora, en un espacio de 1,2 x 6,5 kilómetros, un avión radiodirigido desde el suelo trazaba en el cielo un torbellino de humo en forma de tornado, en el Mirage Dry Lake, en California del Sur. En una obra anterior, *Polarities* (1972), Oppenheim reprodujo sobre un terreno, por medio de potentes lámparas de arco equipadas con filtros rojos, el último dibujo garabateado por su padre David, mientras realizaba una llamada por teléfono, y que se encontró sobre su mesa de despacho al día siguiente de su fallecimiento.

Cuatro meses más tarde diseñó una acción, *2000' Shadow Projection*, que ampliaba el dibujo de *Polarities* y conjuraba la desaparición de su padre: de noche, en un campo totalmente llano, Oppenheim entraba en el haz de un

a horn (a single note), providing a sound extension to the work, which was filmed from an aeroplane.

"The concept, in the physical sense," Oppenheim said, "consists of spreading myself through the landscape using image and sound[3]." This resonated with the *Siluetas* that Ana Mendieta was making in the same period, in which she outlined her body with lit candles at night, so that her shadow, detached from the ground and travelling through a beam of light, was, in her own words, a dematerialised image of herself "moved beyond a certain limit."

Like a shaman invoking the forces of nature, Oppenheim marked the landscape with letters of fire (*Mindtwist)*, made clouds spring forth (*Whirlpool*), transformed himself into a shadow so as to enter the realm of the dead (*2000' Shadow Projection*), and endowed his practice with the magic power associated with the manipulation of shadows, flames, light and smoke. In the Chinese tradition, firecrackers set off during celebrations or periods of mourning have always had an apotropaic value: their noise drives away evil spirits. Chao Hsüeh Min, the Chinese author of *Outline of Pyrotechnics*, a manual published in 1753, wrote: "Rockets are the eyes of fireworks, and are fired before the main display in order to quieten the audience." Chao Hsüeh Min also recommended the mimetic use of substances for manufacturing the fireworks, in a pleasing conception of the forces of nature: grasshopper charcoal, he wrote, "possesses the quality of flying away and running," coconut shell charcoal produces "splashing noises" and bamboo leaf charcoal "gives a hissing sound".[4]

In the Western tradition, firework displays are also rooted in an animistic interpretation of the forces of nature, reproducing their deployment and effects. By imitating its characteristics, fireworks set out to represent all aspects of matter. In *Traité des feux d'artifice pour les spectacles* (Paris, 1706), Amédée-François Frézier classified different types of fireworks according to whether they expand or soar into the air such as rockets, streamers, showers of fire, stars, flames and sparks; fireworks that burn on the ground such as roman candles, fountains of fire, suns, peonies, beams, cones and shells; and fireworks conceived for water such as horns, crowns and fountains. The combination of the elements in their different states and the swapping of their characteristics should produce a representation of the world and its history, reconstructed in the form of a light that is ephemeral, unreal – that is, non-effective. In one of many possible examples, the fireworks displays that celebrated the birth of the Dauphin on January 24, 1730 depicted a garden covered in artificial stones located in the centre of a river: the fruit trees in the parterres were full of roman candles and peonies, which from a distance looked like "capes and cascades of fire". All around the gardens stood glowing towers covered in little lamps with sheets of white iron that substantially increased their brightness, and which were burnt at the end of the show.[5] These pyrotechnic days continued to take place throughout the history of light shows, from the *Pleasure Gardens* in England in the eighteenth and nineteenth centuries (Vauxhall, Crystal Palace) to Luna Park in Coney Island, were people could stroll or bathe under electric light as though it were midday – an illusion of an endless day that was a response to an economic desire to conquer the nocturnal hours and a demiurgic desire to negate time[6].

Fireworks are an opportunity to see the spectacle of *instabilis materia* or of chaos transformed into harmony, the volatility of states and the

faro muy potente que alcanzaba los 800 metros, proyectando su sombra. La acción era sencilla: se acuclillaba lentamente para progresivamente volver a ponerse en pie, de modo que su sombra se alargaba y contraía. Simultáneamente soplaba en una trompa (una sola nota) proporcionando así una prolongación sonora a la obra, que era filmada desde un avión.

"El concepto, en el sentido físico", dirá Oppenheim, "consiste en propagarme por el paisaje, a través de la imagen y del sonido".[3] A la manera de las *Siluetas* que Ana Mendieta realizaba en la misma época dibujando, en la noche, el contorno de su cuerpo mediante velas encendidas, y donde la sombra de la artista despegada del suelo y viajando a través del haz de luz era una imagen de sí misma desmaterializada, "trasladada más allá de un cierto límite", según sus propias palabras.

Igual que un chamán solicitando las fuerzas de la naturaleza, Oppenheim marca el paisaje con letras de fuego (*Mindtwist*), hace brotar nubes (*Whirlpool*), se transforma en sombra para adentrarse en el reino de los muertos (*2000' Shadow Projection*), y confiere a su práctica la fuerza mágica ligada a la manipulación de las sombras, de las llamas, de la luz y del humo. La tradición china siempre ha otorgado a los petardos lanzados durante las festividades o los lutos un valor apotropaico: su ruido ahuyenta a los malos espíritus. Según Chao Hsüeh Min, autor chino de *Outlines of Pyrotechnics*, un manual de pirotecnia publicado en 1753: "Los cohetes son los ojos de los fuegos artificiales y se disparan al principio para tranquilizar a la asistencia". Por otro lado, Chao Hsüeh Min recomienda un uso mimético de las sustancias en la fabricación de los cohetes que supone una concepción agradable de las fuerzas de la naturaleza: el carbón de grillo posee, para él, la característica de "alzarse en el aire hacia adelante"; el carbón de cáscara de coco produce "ruidos de salpicaduras" y el de hojas de bambú "un silbido"[4].

En la tradición occidental, los espectáculos pirotécnicos proceden también de una interpretación animista de las fuerzas de la naturaleza, de las que reproducen el despliegue y los efectos. Los fuegos artificiales pretenden representar todos los aspectos de la materia al imitar sus características. En el *Traité des feux d'artifice pour les spectacles* (París, 1706), Amédée-François Frézier diferencia, de este modo, los fuegos que se expanden o que se lanzan al aire: cohetes, serpentinas, lluvia de fuego, estrellas, balas y chispas; los fuegos que se queman en tierra: lanzas y chorros de fuego, soles, guirnaldas, haces, pirámides, campanas; y los fuegos preparados para el agua: trompas, copas, fuentes. De la combinación de los diferentes estados de los elementos y de sus características intercambiadas debe nacer una figura del mundo y de su historia reconstruida en una proyección de luz efímera e irreal, es decir, sin efectividad. Entre los muchos ejemplos existentes, los espectáculos de fuego de París, que celebraron el nacimiento del Delfín el 24 de enero de 1730, mostraban un jardín cubierto de rocas artificiales ubicado en el centro de un río: en los parterres había árboles frutales cargados de lanzas y guirnaldas, que a lo lejos parecían "capas y cascadas de fuego". Los jardines estaban rodeados de torres luminosas cubiertas de lamparitas con placas de hierro blanco que aumentaban considerablemente su resplandor. Al final del espectáculo, las torres se quemaban[5]; estos días artificiales se prologarían a lo largo del tiempo en la historia de los espectáculos de luz, desde los *Pleasure Gardens* de los siglos XVIII y XIX ingleses (Vauxhall, Crystal Palace) hasta el Luna Park de Coney Island, donde los mirones podían deambular y los bañistas nadar bajo la iluminación eléctrica como si fuera mediodía, siendo

swapping of the characteristics of elements through which a flame becomes a stream or a brazier becomes a fountain. It is no accident that the epic period of fireworks coincided with the pinnacle of Baroque culture in Europe, in which pyrotechnics was a model for style as a whole. Even Leibniz used fireworks as a philosophical model, defining them as a "brightness that glows at regular intervals."

The engravers and draughtsmen of the Renaissance and the Classical Age employed an extraordinary formal originality in seeking to capture the instantaneous, fleeting and evanescent nature of fireworks: they rejected framed, centred compositions in favour of open, tabular, off-centre mechanisms, ruptures of scale and attempts to graphically transpose the instability of the figures, all of which led them to replace the shape of objects with the path of their trajectories. By ennobling the properties of matter to its metaphoric textile or mineral connotations – sparkling, sinewy, feathery, vitrified, bristly, powdery –, and organising the course of the fireworks and the semi-stars scattered all over the dark sky into complex textures, engraving was able to suggest scattered energy and blazing light. In an engraving inspired by a fireworks display in Dresden on February 28, 1678, based on the works of Hercules, a halo surrounds each of the corollas of fire, as if the artist sought to portray the trail of smoke after the explosion of light; in the representation of the fireworks launched from Castel Sant'Angelo in 1579, a display that draughtsmen, engravers and painters regularly returned to until the eighteenth century, the vibrations of the three geysers of flames are represented by a series of braids made up of tiny marks and scattered with droplets that are barely visible to the naked eye.

Installation, Projection

The fire displays introduced into Europe, and more specifically Italy, in the sixteenth century initially took form of structures erected on scaffolds: according to Vanoccio Biringuccio (*De la pirotechnia*, Venice, 1540), the Sienese and Florentines were the first to light theatres of painted timber, and decorate them with statues that sprouted fire from their mouths and eyes.

In the Classical Age, aerial firework displays became widespread and the decorative and architectural pyrotechnic imaginary was replaced by an imaginary based on fire *projected* into the sky, in the dual sense of the word: both pictorial and ballistic[7]. In the eighteenth century, in his entry on "Feux d'artifice" in the *Encyclopédie*, Jean-Luois de Cahusac defended the immaterial nature of fireworks displays over static mechanisms, describing the work of firework experts as action painting: "Fireworks that only use the effects of colour, movement and the glow of fire as a series of representations of the background they are against, no matter how ingenious the contours are, will only have the frivolous merit of cut-outs. Painting is necessary in all the Arts; in what we call spectacle, it is necessary to draw through action[8]."

Rockets leave a luminous trail behind them, while stars rise invisibly into the darkness and spread out like a pool of water. Designed like a line drawn onto the the surface of the sky, fireworks become drawing. Rockets and stars, which respond to each other and overlap in lines and patches, are the two basic elements that pyrotechnicians employ when composing fireworks, and by combining the two they can reproduce the natural phenomena of birth and decay: eclosion, flow, withering and eruptions.

esta ilusión de un día permanente la respuesta a la preocupación económica por ocupar las horas de la noche y el deseo demiurgo de anular al tiempo[6].

Los juegos artificiales permiten ver el espectáculo de la *instabilis materia* o del caos transformado en armonía, la volatilidad de los estados y los intercambios entre los elementos que transforman la llama en chorro o el brasero en fuente. No es una coincidencia si la gran epopeya de los fuegos artificiales coincide con el apogeo de la cultura barroca en Europa, que halló en la pirotecnia un modelo de estilo general; incluso Leibniz hizo del fuego artificial un modelo de pensamiento, definiéndolo como "un fulgor a intervalos uniformes".

Los grabadores y dibujantes del Renacimiento y de la Edad Clásica demostraron una extraordinaria inventiva formal en sus intentos por captar el carácter instantáneo, transitorio y evanescente de los fuegos artificiales: rechazo de las composiciones enmarcadas y centradas en provecho de dispositivos tabulares, abiertos, descentrados, ruptura de escala, búsqueda de una transposición gráfica por la inestabilidad de las figuras que lleva a sustituir la forma del objeto por la configuración de su trayectoria. Al enaltecer las propiedades de la materia hasta sus connotaciones metafóricas textiles o minerales (lo espumoso, lo perlado, lo plumífero, la textura coposa o lo polvoroso de los soles), al organizar en tramas complejas el trazado de los cohetes y del sembrado de estrellas dispersas *all over* en la oscuridad del cielo, el trabajo del grabado permite sugerir la dispersión de la energía y el fulgor de la luz. En el grabado inspirado en los fuegos de artificio de Dresde del 28 de febrero de 1678, que representa los trabajos de Hércules, un halo rodea cada una de las corolas de fuego, como si el artista hubiese querido mantener el rastro del humo tras la explosión de la luz; en la representación de los fuegos lanzados en 1579 desde el castillo Sant'Angelo, espectáculo que será retomado regularmente por los dibujantes, grabadores y pintores hasta el siglo XVIII, la vibración de los tres géiseres de llamas está representada por unas series de trenzas compuestas de minúsculos trazos y salpicadas con gotitas apenas perceptibles a simple vista.

Instalación, proyección

Los espectáculos pirotécnicos, cuando aparecieron en Europa y más concretamente en la Italia del siglo XVI, tomaron primero la forma de construcciones erigidas sobre andamios: según Vanoccio Biringuccio (*De la pirotechnia*, Venecia, 1540), los sieneses y florentinos fueron los primeros en iluminar los teatros de madera pintada y decorarlos con estatuas de donde el fuego surgía por la boca y los ojos.

En la Edad Clásica los fuegos lanzados se generalizaron y el imaginario pirotécnico decorativo o arquitectónico fue sustituido por un imaginario proyectado, en el doble sentido pictórico y balístico de la "palabra".[7] En el siglo XVIII, en el artículo "Feux d'artifice" de la *Encyclopédie*, Jean-Louis de Cahuzac defendió, frente a los dispositivos estáticos, el carácter inmaterial de los espectáculos de fuego, utilizando, para describir el trabajo de los artificieros, el término de pintura por acción: "Estos fuegos artificiales que sólo representan sucesivamente —a través de los diferentes efectos de colores, de movimientos, de brillo del fuego— el decorado sobre el que descansan, trátese del trazado más ingenioso, sólo tendrán el frívolo mérito de los recortes. Hay que pintar en todas las artes; en lo que llamamos espectáculo hay que dibujar a través de las acciones."[8]

The universe of film has inherited this opposition based on installation-projection, which is the original syntax of fireworks displays. In *Der Lauf der Dinge* (*The Way Things Go*) by Peter Fischli and David Weiss (1986-87), a series of images broken up by an alteration of suspense and surprises (the immutable rhetoric of fireworks – and, according to Hitchcock, also of cinema) reveals a linear, implacable, ludic chain of causes and effects that obey the laws of heaviness, of crash and push, a constant alternation of substances that liquefy, turn into foam or smoke, evaporate, light up, explode... *Der Lauf der Dinge* is a mechanics, a chemistry (perhaps a metaphysics: a material, amateurish allegory of the world consisting of a series of images of war and chaos, along the lines of fire shows): the spectacle of the forces of nature and of history, unleashed and at the same time controlled.

Der Lauf der Dinge is based on an installation mechanism, and offers a kind of ironic journey through the history of twentieth century sculpture (from pop assemblages to ready-mades, from minimalist geometric volumes to constructivist kinetic and luminst structures). Meanwhile, the actions that Roman Signer designed and recorded (first in 8mm, then on video) –mostly in the vicinity of Saint-Gall, the German-Swiss city where he lives and works–, were conceived as paintings projected in space. To Roman Signer, film is not a tool through which to document his action: it allows him to subsequently adjust and stage his interventions. Earlier, the painters of the Grand Tour (Joseph Wright, known as Wright of Derby, Achille-Etna Michallon, Louis-Jean Desprez, etc.) had already discovered that through the transference of the pyrotechnic properties of painting, the eruption of Vesuvius – of which they produced innumerable versions – allowed them to explore the expressive power of chromatism, to intensify contrasts and apply magmatic colours to the surface of the stretched canvas. Following in their wake, but, like *Land Art* artists, inverting the pictorial problem and enlarging it to the scale of the landscape, Signer transformed a hill into a volcano, placed a rhombus on top of a factory chimney and made it turn against a blue sky leaving a trail of pink smoke, and filmed the path of a road burning over a bridge and a cloud of fire in a travelling shot, like the irruption of the sublime in the universe of the picturesque.

War and Entertainment

When John of Antermony Bell accompanied one of Peter the Great's diplomatic missions to the Court of China, he met a Tartar who was in charge of the imperial artillery, and who told him that the Chinese had been familiar with cannon powder and used it in fireworks for two thousand years, although its military use was relatively recent[10]. In the Western tradition, things seem to have happened the other way around: the *Pyrotechnie de Hanzelet* by Jean Appier (Pont-à-Mousson, I. G. Bernard, 1630), for example, mentions fireworks displays designed "for entertainment" only in the annexes to the chapters on war. They were seen as a festive diversion of artillery techniques, which were stripped of their destructive purpose, but, like war, constituted a pure economy of expenditure. Pyrotechnic displays were nonetheless haunted by the threat of a real natural disaster, even in their ludic versions: in 1748, in Paris, a fireworks display ended with forty dead and three hundred injured due to a dispute over preferential rights that broke out among French and Italian pyrotechnicians. In the universe of cinema –even after the disappearance of highly flammable nitrate film and

El cohete deja un rastro luminoso detrás de sí; por el contrario, la estrella se eleva de modo invisible en la oscuridad y se esparce como un charco. Diseñado como un trazo sobre la superficie del cielo, el fuego artificial se transforma en dibujo. Cohetes y estrellas, que se responden y superponen en un sistema de rayas y manchas, son los dos elementos fundamentales a los que recurren los pirotécnicos en la composición de los fuegos y cuya combinación permite reproducir los fenómenos naturales de la generación y la corrupción: eclosión, flujo, marchiteces y erupciones.

El universo fílmico ha heredado esta oposición entre instalación y proyección que es la sintaxis original de los espectáculos de fuego. *Der Lauf der Dinge* [El curso de las cosas], de Peter Fischli y David Weiss (1986-1987), deja ver, mediante una sucesión de peripecias entrecortadas por la alternancia del suspense y la sorpresa (retórica inmutable de los fuegos artificiales, y también, según Hitchcock, la del cine), un encadenamiento lineal, implacable y lúdico de causas y efectos que obedecen a las leyes de la pesadez, del choque y del empuje, una alteración continua de sustancias que se licuan, se transforman en espuma o en humo, se evaporan, se encienden, explotan… *Der Lauf der Dinge* es una mecánica, una química (tal vez una metafísica: una alegoría material y chapucera del mundo que muestra, en línea con los espectáculos pírricos, una sucesión de imágenes de guerra y de caos), el espectáculo de las fuerzas de la naturaleza y de la historia simultáneamente liberadas y controladas.

Der Lauf der Dinge descansa sobre un dispositivo de instalación y constituye un tipo de travesía irónica por la historia de la escultura del siglo XX (desde los ensamblajes pop al *ready-made*, desde los volúmenes geométricos minimalistas, a las estructuras cinéticas y luministas del constructivismo). Mientras, las acciones que Roman Signer diseña y graba (primero en 8mm, luego en vídeo), la mayoría de ellas en los alrededores de Saint-Gall, la ciudad de la Suiza alemana donde vive y trabaja, son concebidas como cuadros proyectados en el espacio. Para Signer la película no es el instrumento documental de la acción; le permite ajustar y escenificar después sus intervenciones. Los pintores del Grand Tour (Joseph Wright, apodado Wright of Derby, Achille-Etna Michallon, Louis-Jean Desprez, etc.) ya habían encontrado en la erupción del Vesubio, del cual dieron innumerables versiones, una oportunidad para, mediante una verdadera transferencia de las propiedades pirotécnicas a la pintura, explorar el poder expresivo de los cromatismos, exacerbar los contrastes y tratar la superficie del lienzo allanado con colores magmáticos. Siguiendo su estela, pero invirtiendo, como los artistas del Land Art, la problemática pictórica para ampliarla a las dimensiones del paisaje, Signer transforma una colina en volcán, hace girar sobre el cielo azul en la cima de una chimenea de fábrica un rombo que deja tras de sí un haz de humo rosa, filma el paso de una carreta ardiendo sobre un puente o de una nube de fuego a lo largo de un *travelling* como una irrupción de lo sublime en el universo de lo pintoresco.

Guerra y entretenimiento

Cuando en 1719 acompañó a una embajada de Pedro el Grande a la corte de China, John of Antermony Bell conoció a un Tártaro que dirigía la artillería imperial. Éste le comentó que los chinos conocían la pólvora de cañón y que hacía dos mil años que la utilizaban en los fuegos artificiales y que su uso para la guerra era sólo reciente[10]. En la tradición occidental las cosas parecen

the adoption of "safety" film (cellulose and then polystyrene acetate)–, nitrate fire continued to be the imaginary horizon of film, with the Charity Bazaar fire in 1897 as its original traumatism.[11]

In film, the effects used to represent war, explosions, fires and eruptions are the embodiment of distant echoes of fireworks displays transferred to the age of technical reproducibility. Claude Closky's *Brrraoummm* borrows the monotonous litany of these effects. The sequences of explosions captured on a television screen and edited by Closky as a loop make up a kind of catalogue of pyrotechnic variations in contemporary action films, which include moving image versions of all the firework effects described by the theorists and draughtsmen of the Classical Age. They include stylistic and textural effects like torches, geysers, corollas and braziers, centrifugal compositions based on omni-directionality and indifference to the frame, and shapes defined through masses of colours rather than outlines: in their endless repetition, these syntax-free cataclysms depict the endless disintegration of substance, that is, the impossibility of forming a story. Instead of taking shape, the representations break up into a succession of solutions that are not drivien by logic and only obey the law of chromatic, luminous intensification, of deflagration and loss. In this intensity, they form a layer of paradoxically fixed images: the flow of energy in action. In this way, Closky's film oddly converges with the *fluxfilm* recorded by Peter Moore for Yoko Ono, in which an ultra-fast camera adapted by the navy (a camera used for entertainment but manufactured for war)[12] records, in close-up, at around 2000 images per second, the lighting of a match which, when it is projected, seems to endlessly light up and be consumed.

Glow

When film –in seeking to elucidate its own powers– explores its optical, textural or chromatic qualities, it finds that it is inevitably subject to phenomena of projection and luminescence. Even in its structure, film is pyrotechnical: its inescapable condition of possibility is still the emission of flickering, ephemeral light in the darkness. Oskar Fischinger's geometric abstractions, the cosmic mandalas by the Whitney brothers and Jordan Belson, José Antonio Sistiaga's solar works painted directly onto 70mm film (*Impression en haute atmosphère*), the headlight of a police car filmed by John Cale in the darkness like a punctured star against the background of the night (*Police Car*), and the neon signs and night lights that Eugène Deslaw (*La nuit électrique*, 1927) and William Klein (*Broadway by Light*, 1957) transform into artificial constellations, all use technical recording and projection media to reproduce the history of the sky that played out in the fire displays of the Renaissance and Classical Age.

Hence Peter Kubelka has been able to describe film as a demiurgic device that makes it possible to go from night to day and day to night, 24 times per second[13]: in 1960 he made *Arnulf Rainer*, a complex string of alternating solid black and solid white frames and an empty or saturated soundtrack that, when projected, generates harsh intermittent flashes of white light of varying durations cut together with sections of deafening noise. Flicker Films, of which Kubelka has produced an extreme form in which he alternates single images of pure colour, frames or shots of real views at an ultra-rapid pace, reduce the filmic event to a succession of discontinuous impulses of light that overflow the circumscribed limits of the frame and invade the

invertirse. Es así como la *Pyrotechnie de Hanzelet,* de Jean Appier (Pont-à-Mousson, I. G. Bernard, 1630), menciona los espectáculos de fuego diseñados "para el entretenimiento" en los anexos a los capítulos dedicados a la guerra: representan la desviación festiva de las técnicas de artillería despojadas de su finalidad destructiva pero que constituyen, al igual que la guerra, una pura economía del gasto. Sin embargo, los espectáculos pirotécnicos se ven atormentados por la amenaza de un desastre natural real, hasta en su transformación lúdica: es así como en 1748, en París, un fuego artificial causó 40 muertos y 300 heridos por una querella sobre derechos preferentes que estalló entre artificieros franceses e italianos. En el universo del cine, el fuego de nitrato permanecerá, incluso después de la desaparición de la película "llamarada" (llamada así por su carácter altamente inflamable) y la aceptación de las películas "safety" (acetato de celulosa y después poliestireno), el horizonte imaginario del cine y el incendio del bazar de la Caridad en mayo de 1897, su traumatismo original[11].

En el cine, los efectos utilizados para representar la guerra, las explosiones, los incendios o las erupciones encarnan el lejano eco de los espectáculos de fuego trasladados a la era de la reproductibilidad técnica, efectos de los que el *Brrraoummm* de Claude Closky retoma la letanía monótona. Las secuencias de explosiones captadas en una pantalla de televisión, que Closky monta en bucle, crean el catálogo de las figuras pirotécnicas del cine de acción contemporáneo donde encontramos desarrollados todos los efectos de los espectáculos de fuego descritos por los teóricos y los dibujantes de la Edad Clásica. Efectos estilísticos y texturales: antorchas, géiseres, corolas, braseros; composiciones centrífugas que reposan en la omni direccionalidad y la indiferencia al marco; definición de la forma a partir de las masas coloradas y no de los contornos. En su iteración indefinida, estos cataclismos sin sintaxis muestran la desintegración interminable de la substancia, es decir, la imposibilidad de formar una historia. En lugar de formarse, las figuras se dislocan en una sucesión de soluciones sin lógica que obedecen a la única ley de la exacerbación cromática y luminosa, de la deflagración y la pérdida, formando en su intensidad misma una capa de imágenes paradójicamente inmóviles: el flujo de la energía en el acto. La obra de Closky se reúne entonces extrañamente con el *fluxfilm* grabado por Peter Moore para Yoko Ono con una cámara ultrarrápida puesta a punto por el ejército (cámara utilizada para el entretenimiento pero fabricada para la guerra)[12], grabando a razón de 2.000 imágenes por segundo, en planos cortos, el encendido de una cerilla que, al proyectarse, parece no acabar de encenderse y consumirse.

El brillo

Cuando el cine, al examinarse para dilucidar sus propios poderes, explora sus características ópticas, texturales o cromáticas, se halla ineluctablemente sometido a fenómenos de proyección y de luminiscencia. La película es pirotécnica hasta en su propia estructura: la emisión de luz intermitente y efímera en la oscuridad sigue siendo su infranqueable condición de posibilidad. Las abstracciones geométricas de Oskar Fischinger, los mándalas cósmicos de los hermanos Whitney y de Jordan Belson, las pinturas solares de José Antonio Sistiaga realizadas directamente sobre un carrete de 70 milímetros (*Impression en haute atmosphère*), el faro de un coche de policía filmado por John Cale en la oscuridad como una estrella pinchada sobre un fondo de noche (*Police Car*), o los neones y letreros luminosos transformados por

projection space. Similarly, Anthony McCall's *Solid Light Films* from the early 1970s are simple geometric lines painted directly on the film surface and projected onto smoke, taking on an immaterial density and volume. Simultaneously freed from the theatre and the screen, these films place the emphasis of the filmic experience on the act of projection. The beam of light is not the invisible vector that carries the image: it *is* the image, endowed with real presence, an architecture of light.

The history of "Expanded Cinema", which includes the *Vortex Concerts* organised by Henry Jacobs and Jordan Belson at the Morrison Planetarium at San Francisco's Golden Gate Park between 1957 and 1960, is certainly the context in which film –multiplied and multidirectional– most clearly renews the cosmological myths that had been transmitted by fire shows. This is how Jordan Belson describes the screenings at the Morrison Planetarium: "We experimented with projecting images that had no motion-picture frame lines; we masked and filtered the light, and used images that didn't touch the frame lines. It had an uncanny effect: not only was the image free of the frame, but free of space somehow. It just hung there three-dimensionally because there was no frame of reference. I used films –Hy Hirsh's oscilloscope[14] films, some images James Whitney was working on for *Yantra*, and some things that later went into *Allures*[15]– plus strobes, star projectors, rotational sky projectors, kaleidoscope projectors and four special dome-projectors for interference patterns. We were able to project images over the entire dome, so that things would come pouring down from the center, sliding along the walls. At times the whole space would seem to reel[16]."

Ornament

In the *Bouquets* series (1994-1995), one-minute 16 mm films shot frame-by-frame and edited in-camera, Rose Lowder presents a an ultra fast sequence of shots of flowers that vibrate on the surface of the screen in an explosion of light and colour: the images intertwine and seem to overlap, forming fleeting compositions that instantly dissolve, recovering the floral metaphor that is one of the dominant elements of the rhetoric of pyrotechnics and linking it to the flash of "flicker".

When film is imagined as a projection phenomenon, it is freed from its frame, spreads out in space and multiplies. At the same time, the projection of coloured surfaces takes on an ornamental density, negating the fictitious depth that opens up on the screen, and asserting its artificial aspect. The stylised figures now only have a compositional or formal value. The spatial treatment concludes in an interplay of coloured motifs and lines that connect, break up, overlap or counter each other. The illusionist realism of film that aspires to create stable representations of the transitory appearance of things is countered by the deliberate schematism of ornamental images that suggest a different way of occupying the surface. Ornamental order is not the order of narrative, but of composition: rather than attempting to imitate the real, it seeks to transform it into a motif.

It is about not seeing anything in the figures except a series of patches or trails of light flickering against a black background; not seeing them taking shape, but disappearing; not getting carried away by the illusion of an equilibrium of shapes on the surface of a screen, but by the reality of their evanescence. This new perspective means that film analysis in pyrotechnic terms can go beyond the experimental realm: all narrative cinema can be re-

Eugène Deslaw (*La nuit électrique*, 1927), o por William Klein (*Broadway by Light*, 1957) en constelaciones artificiales reproducen, con los medios técnicos de la grabación y la proyección, la historia del cielo que relataban los espectáculos de fuego del Renacimiento y de la Edad Clásica.

Peter Kubelka ha podido así describir la película como un dispositivo demiúrgico que permite pasar, 24 veces por segundo, de la noche al día y del día a la noche[13]: En 1960, realizó *Arnulf Rainer*, una alternancia compleja de inicios transparentes y negros y de banda sonora vacía o saturada que al proyectarse genera violentos relámpagos de luz blanca, intermitentes y de duración variable, entrecortados por franjas de ruidos ensordecedores. Los *Flicker Films*, o películas parpadeantes, de los que Kubelka ha producido una forma extrema, donde alterna imagen por imagen a un ritmo ultrarrápido trozos de color puro, inicios o tomas de vista reales, reducen el acontecimiento fílmico a una sucesión de impulsos luminosos discontinuos que desbordan el marco circunscrito de la pantalla para invadir el propio espacio de proyección. Asimismo, los *Solid Light Films* que Anthony McCall realiza a principios de los años 70, son sencillas líneas geométricas pintadas sobre el carrete y proyectadas sobre humo donde toman una densidad y un volumen inmateriales. Liberada al mismo tiempo de la sala y de la pantalla, la película traslada el énfasis de la experiencia fílmica sobre el propio hecho de la proyección. El haz de luz ya no es el vector invisible que sirve para transportar la imagen: es la imagen en sí misma, dotada de presencia real, una arquitectura de luz.

Es sin duda en la historia del *Expanded Cinema*, con los *Vortex Concerts* organizados por Henry Jacobs y Jordan Belson en el Morrison Planetarium del Golden Gate Park de San Francisco entre 1957 y 1960, donde la película, desmultiplicada y multidireccional, se renueva del modo más visible con los mitos cosmológicos transmitidos por los espectáculos de fuego. Así es como Jordan Belson describe las proyecciones organizadas por el Morrison Planetarium: "Hemos experimentado proyecciones de imágenes que no estaban delimitadas por el marco de la pantalla; la luz estaba tapada y filtrada y las imágenes no tocaban el marco. Esto producía un efecto extraño: no sólo la imagen se libraba del marco, sino que se libraba del espacio a secas. Se situaba en la tridimensionalidad ya que no había marco. He utilizado películas de Hy Hirsh realizadas con un osciloscopio[14], imágenes sobre las cuales James Whitney trabajaba para *Yantra*, imágenes que he vuelto a utilizar en *Allures*[15], así como estroboscopios, proyectores direccionales giratorios, proyectores caleidoscópicos y cuatro proyectores cenitales especiales para producir interferencias de motivos. Conseguíamos proyectar imágenes sobre toda la cúpula, de tal modo que parecían propagarse desde el punto central de la bóveda y resbalar por las paredes. A veces, todo el espacio parecía temblar."[16]

Ornamento

En la serie *Bouquets*, películas de un minuto realizadas en 16 milímetros, imagen por imagen y montadas directamente en la cámara, Rose Lowder hace desfilar a una cadencia muy rápida planos de flores que vibran en la superficie de la pantalla en una explosión de luz y color: se entrelazan y parecen sobreimprimirse, formando composiciones fugitivas que se disuelven instantáneamente, recobrando la metáfora floral que es uno de los aspectos dominantes de la retórica pirotécnica para asociarlo a la fulguración del *flicker*.

Imaginado como un fenómeno de proyección, la película se emancipa de su marco, se espacia y desmultiplica mientras que la proyección de

solved as a series of "glowing" phenomena that allow us to see the formation of spectres that free themselves from the mass, a collection of interchangeable effects directed by a mythological or historical story that is consumed at the very moment it is evoked.

The fireworks display that took place over the Thames in 1613 to celebrate the wedding of Princess Elizabeth and Frederick V fulfils all the principles of narrative construction, like a film from an age before technical reproducibility: to open the show and greet the audience, a deafening roar resounded through the air like thunder. Then came a second round of cannon fire, while unsettling lightning bolts cleaved the sky and seemed about to catch fire... At this point a figure of fire appeared in the shape of a winged dragon[17] and was then joined by a second figure, Saint Gorge riding a horse: the battle that ensued lasted more than a quarter of an hour. Finally, the defeated dragon emitted a deafening roar and broke up into pieces before evaporating, while the knight of fire glowed for a few instants longer before also vanishing. More sounds of cannon fire followed, the air filled with fire and smoke, and a radiant star shot upwards from an artificial hill built over the river, followed by a series of comets that rose so high into the air, "so artificially they were performed." Meanwhile, the sound of the instruments played by the musicians on the ground merged with the noise of the forked lightning, and the stars and streamers danced through the air for the greater enjoyment of the Princes. And then another of fire emerged from the artificial hill: a deer that ran quickly over the water. This was followed by pack of flaming hounds who emerged and chased the deer, leaping and tumbling through the air as they would have on the ground[18]

In stories in both film and pyrotechnics, conflagration does not only play the role of a *punctum*: it is the very essence of these beings of visibility – the figures who populate a glowing, non-permanent and non-effective world. And sound? Turning slightly away from signification already makes sound appear to be made up of noises that signal the resolution of actions and forms. Listen to the battle scenes on the *Rio Grande* soundtrack with your eyes shut: the grinding of weapons, the mayhem, the galloping horses, the shouts of the extras merging with the music in a heterogeneous din are the audible counterpoint to the spectacle of war and destruction that unfolds on the screen. The appearance of the figures, in their two-fold aspect as image and sound, is inseparable from the disappearance of the bodies: on opening up to this intuition, film history becomes a history of ghosts.

superficies coloreadas adquiere una densidad ornamental, desmintiendo la profundidad ficticia que se abre en el interior de la pantalla para afirmar su dimensión artificial. Las figuras, estilizadas, ya sólo tienen un valor compositivo o formal. El tratamiento del espacio concluye en un juego de motivos coloreados y de trazos que se encadenan, se descomponen, se superponen o se oponen. Al realismo ilusionista del cine, que aspira a estabilizar la apariencia transitoria de las cosas, se opone el esquematismo deliberado de las imágenes ornamentales que propone otra forma de ocupar la superficie. El orden ornamental no es el orden de un relato, sino de la composición: no quiere imitar lo real sino convertirlo en motivo.

No ver en las figuras más que un cúmulo de manchas o de trazos de luz que parpadea sobre un fondo negro; no mirar su formación, sino su desaparición, no dejarse llevar por la ilusión de un equilibrio de las formas en la superficie de la pantalla sino por la realidad de su evanescencia. Gracias a este cambio de perspectiva, el análisis de la película en términos pirotécnicos va más allá del campo experimental: todo el cine narrativo se resuelve en una sucesión de fenómenos de "brillo" que nos permite ver la formación de espectros que se separan de su masa, una colección de efectos intercambiables conducidos por un relato mitológico o histórico que se consume al mismo tiempo que se evoca.

En 1613, el fuego artificial lanzado sobre el Támesis con motivo de la boda de la princesa Isabel con Federico V obedecía, de este modo, a la manera de una película anterior a la era de la reproducibilidad técnica, a todos los principios de una construcción narrativa: como apertura del espectáculo, para recibir a los espectadores, un terrible cañoneo retumbó en el aire como un ruido de trueno. Siguió una segunda salva, mientras que inquietantes relámpagos surcaban el cielo, de modo que parecían inflamarse… Es entonces cuando voló una figura ígnea, con forma de dragón alado[17] frente a la cual apareció una segunda figura, que representaba a San Jorge montado sobre un caballo: se inició un combate entre ellos que duró más de un cuarto de hora. Al final, el dragón vencido emitió un rugido atronador dislocándose en trozos antes de esfumarse, mientras que el caballero de fuego siguió brillando unos instantes antes de desaparecer a su vez. En ese momento, se escuchó un nuevo ruido de cañón, el aire se llenó de fuego y humo, desde un promontorio artificial construido sobre el río surgió un astro radiante, seguido de una serie de cometas lanzadas a tal altitud logrando un tal grado de artificio ("*So artificially they were performed*"). Mientras, en tierra, los músicos tocaban y el sonido de sus instrumentos se mezclaba con el de las culebrinas, y las estrellas y las serpentinas bailaban por los aires para mayor goce de los Príncipes. De la misma colina artificial surgió entonces una nueva figura de fuego, un ciervo corriendo rápidamente sobre las aguas: detrás de él salió una jauría de perros inflamados que perseguían al ciervo saltando y girando sobre sí mismos por los aires como lo habrían hecho en tierra[18].

Tanto en el relato fílmico como en el pirotécnico, la conflagración no tiene sólo la función de un *punctum*: es la esencia misma de estos seres de visibilidad que son las figuras, poblando un pseudo-mundo incandescente, no permanente y sin efectividad. ¿Y el sonido? Por poco que se renuncie a la significación, ya sólo aparece compuesto de ruidos que señalan la resolución de las acciones y de las formas. Escuche con los ojos cerrados, durante las escenas de batalla, la banda sonora de *Río Grande*: el crujido de las armas, el tumulto de los caballos galopando, el grito de los figurantes, que se mezclan

Notes

1. Ellen Schwartz, "Dennis Oppenheim. Art Between Mind and Matter", *Art News*, vol. 81, no. 10, December 1982, p. 56.

2. Kay Larson, "Apocalypse Now", *New York*, June 14, 1982, p. 51. Oppenheim continued: "The work cannot just be there, finished and static; it must have a superior existence. This is why I call works like *Launching Structures* "hallucinations." I'd like people to understand that these works are providers of energy and ideas, and not just mere products."

3. Irmeline Lebeer, "Dennis Oppenheim. Le corps de l'œuvre et l'œuvre du corps" [Interview with Dennis Oppenheim], *Chroniques de l'art vivant*, no. 40, June 1973, p. 15.

4. Quoted in Alan St. H. Brock, *A History of Fireworks*, Harrap, London, 1949.

5. Jean-Louis de Cahuzac, "Feux d'artifice", in Denis Diderot, *Encyclopédie*, Paris, Briasson, 1751-1772, reprint, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1966, vol. VI, 1756, p. 639-640.

6. Rem Koolhaas, *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], Marseille, Parenthèses, 2002, p. 35.

7. Marie-Françoise Christout, "Les feux d'artifice en France de 1606 à 1628. Esquisse historique et esthétique", in Jean Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1973, t. I., p. 247-257.

8. Quoted by Kevin Salatino, *Incendiary Arts. The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. 23.

9. "God alone is the ultimate unity or the original simple substance, of which all created or derivative monads are the products, and arise, so to speak, through the continual fulgurations of the divinity from moment to moment, limited by the receptivity of the creature to whom limitation is an essential." (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce. Monadologie*, ed. by C. Frémont, Paris, Flammarion, 1996, p. 252).

10. John Bell, "A Journey from St. Petersburg in Russia to Pekin in China…", in *Travels From St. Petersburgh in Russia, to Various Parts of Asia*, Edimburgh, William Creech, t. II, p. 54-55.

11. On the day of the opening of the bazaar located on rue du Faubourg-Saint-Honoré in Paris, the projector caught fire during the screening of a series of Lumière films, causing a fire in which 129 people died. A witness declared: "With an alarming roar, like wildfire, the fire engulfed the dècor, spread through the woodwork, devouring in its path this attractive, fragile, jumble of tapestries, bows and lace." (*Le Petit Journal*, May 1897).

12. Camera used by Bruce Nauman in the *Slomofilms*.

13. See Jean-Claude Lebensztejn, "Entretien avec Peter Kubelka", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* no. 65, Autumn 1998, p. 94-112.

14. For example, in *Eneri* (1953), Hy Hirsh associates the manipulated curves of an oscilloscope with an optical printer to rhythms of African percussion.

15. In Sanskrit, "Yantra" is a prayer wheel that deepens meditation and leads to the attainment of the universal self. *Yantra*, which was produced from 1950 to 1957, is a sequence of geometric motifs consisting of many perforations made onto cardboard sheets and filmed with an optical printer in order to introduce colour and flicker effects into the film. In *Allures* (1963), Belson develops a cosmic meditation using the motif of the mandala.

16. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Duton, 1970, p. 389.

17. The dragon, a symbol of the power of nature and a recurring figure in fireworks displays in Western and Chinese traditions, reemerged in Cai Guo-Oiang's pyrotechnic works: in 1997, Cai launched a dragon-shaped comet loaded with gunpowder into the night sky in Humlebaek, Denmark. A series of explosions ran through the body of the dragon, like an aurora borealis (*Project for Extraterrestrials no. 29*). In Vienna in 1999, a dragon consisting of 600 metres of wick, held up 55 metres above ground level by four cranes, burnt over the shipyard of the Museumsquartier (*Project for Extraterrestrials no. 32*); for the opening of the Tate Modern in 2000, the Chinese artist launched a burning dragon over the Thames from the chimney of the building, but the figure did not last long. Cai Guo-Qiang, Paris/Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2000.

18. Anonymous, *A Description of the Seuerall Fireworkes Inuented and Wrought by His Maiesties Gonners and What Is Intended to Be Performed in Eueries of Them*, London, circa 1613.

con la música en un estrépito heterogéneo, son el contrapunto sonoro del espectáculo de guerra y destrucción que se despliega en la pantalla. La aparición de las figuras, en su doble dimensión visible y audible, es indisociable de la desaparición de los cuerpos: cuando se abre a esta intuición, la historia del cine se convierte en una historia de fantasmas.

Notas

1. Ellen Schwartz, "Dennis Oppenheim. Art Between Mind and Matter", *Art News*, vol. 81, nº10, diciembre 1982, pág. 56.

2. Kay Larson, "Apocalypse Now", *New York*, 14 de junio de 1982, pág. 51. Oppenheim continuaba: "La obra no puede estar ahí, acabada y estática; debe tener una existencia superior. Es por esta razón que a las obras del tipo *Launching Structures* las tacho de "alucinaciones". Quisiera que la gente entendiera que estas obras son proveedoras de energía y de ideas, y no meros productos."

3. Irmeline Lebeer, "Dennis Oppenheim. Le corps de l'œuvre et l'œuvre du corps" [Entrevista con Dennis Oppenheim], *Chroniques de l'art vivant*, nº 40, junio 1973, pág. 15.

4. Citado en Alan St. H. Brock, *A History of Fireworks*, Harrap, Londres, 1949.

5. Jean-Louis de Cahuzac, "Feux d'artifice", en Denis Diderot, *Encyclopédie*, París, Briasson, 1751-1772, reedición, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1966, vol. VI, 1756, pág. 639-640.

6. Rem Koolhaas, *New York délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], Marseille, Parenthèses, 2002, pág. 35.

7. Marie-Françoise Christout, "Les feux d'artifice en France de 1606 à 1628. Esquisse historique et esthétique", en Jean Jacquot (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, CNRS, 1973, t. I., pág. 247-257.

8. Citado por Kevin Salatino, *Incendiary Arts. The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Ángeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, pág. 23.

9. "Así Dios único es la unidad primitiva, o la sustancia elemental original, siendo sus producciones todas las monadas creadas o derivativas, y nacen por así decir, mediante fulguraciones continuas de la Divinidad a cada instante, delimitadas por la receptividad de la criatura, a la que es esencial limitarse." (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce. Monadologie*, ed. por C. Frémont, París, Flammarion, 1996, pág. 252).

10. John Bell, "A Journey from St. Petersburg in Russia to Pekin in China…", en *Travels From St. Petersburgh in Russia, to Various Parts of Asia*, Edimburgo, William Creech, t. II, pág. 54-55.

11. El día de la inauguración del bazar, situado en la rue du Faubourg-Saint-Honoré en París, durante la proyección de una serie de películas de los hermanos Lumière, el proyector prendió fuego, provocando un incendio que causó 129 muertos. Un testigo declaró: "Como un auténtico reguero de pólvora en un rugido alarmante, el fuego quemaba el decorado, se prodigaba por las carpinterías, devorando a su paso este batiburrillo atrayente y frágil de colgaduras, lazos y encajes." (*Le Petit Journal*, mayo de 1897).

12. Cámara utilizada por Bruce Nauman en los *Slomofilms*.

13. Véase Jean-Claude Lebensztejn, "Entretien avec Peter Kubelka", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* nº 65, otoño 1998, pág. 94-112.

14. Por ejemplo, en *Eneri* (1953), Hy Hirsh asocia las curvas manipuladas de un osciloscopio con una clasificadora óptica a ritmos de percusión africana.

15. "Yantra" en sánscrito señala la rueda de rezos que ayuda a la meditación y conduce a la consecución del yo universal. *Yantra* cuya producción se prolonga de 1950 a 1957 es un encadenamiento de motivos geométricos compuesto de múltiples perforaciones practicadas sobre unas hojas de cartón y filmadas con la clasificadora óptica con el objeto de introducir en la película efectos de colores y parpadeo. En *Allures* (1963), Belson desarrolla una meditación cósmica utilizando el motivo del mándala.

16. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Nueva York, Duton, 1970, pág. 389.

17. Símbolo del poder de la naturaleza y figura habitual de los espectáculos de fuego de la tradición occidental y China, el dragón vuelve a surgir en la obra pirotécnica de Cai Guo-Qiang: en 1997, Cai lanza en el cielo nocturno de Humlebaek, Dinamarca, una cometa con forma de dragón cargada de pólvora: una serie de explosiones recorrió el cuerpo del dragón, igual que una aurora boreal (*Project for Extraterrestrials no. 29*). En 1999, en Viena, un dragón compuesto de 600 metros de mecha y sujetado por los brazos de cuatro grúas a 55 metros de altura ardió sobre el astillero del Museumsquartier (*Project for Extraterrestrials no. 32*); para la inauguración de Tate Modern en 2000, el artista chino lanzó un dragón ardiendo encima del Támesis desde la chimenea del edificio, pero su prestación no duró mucho. Cai Guo-Qiang, París/Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2000.

18. Anónimo, *A Description of the Seuerall Fireworkes Inuented and Wrought by His Maiesties Gonners and What Is Intended to Be Performed in Eueries of Them*, Londres, circa 1613.

Grupos de obras / Groups of Works

Esculturas de luz / Light Sculptures

Anthony McCall

Desde los inicios de los años 70, Anthony McCall viene recurriendo al cine para crear unas esculturas animadas de luz que trasladan al medio fílmico los principios estéticos del minimalismo: en un espacio expositivo saturado de humo, el haz luminoso crea un volumen etéreo. Su primer trabajo, desarrollado con película de 16mm, consiste en sencillas formas geométricas que parten, en su totalidad, del cono. A comienzos de este siglo, McCall empezó a utilizar herramientas digitales para fraguar formas más complejas. También la duración de sus piezas se ha alargado, y las proyecciones son ahora verticales —de techo a suelo— reforzando así la cualidad arquitectónica de su obra.

Since the beginning of the 1970s, Anthony McCall has been using film to create animated light sculptures that bring to cinema the aesthetical principles of Minimalism: in an exhibition space saturated with smoke, the light beam creates an ethereal volume. The early work, carried out with 16 mm film consists of simple geometric shapes that are all stemming out of the cone. Since the early 2000s, McCall has been using digital tools to engineer more complex shapes; the duration of his pieces was also expanded, and the projections are now vertical –from the ceiling to the floor–, thus enhancing the architectural quality of his work.

Anthony McCall. Vista de la instalación en LABoral
Cortesía: el artista. FOTO: MARCOS MORILLA

Iluminaciones / Illuminations

Israël Silvestre, Jean Le Pautre

Los grabadores y dibujantes del Renacimiento y de la Edad Clásica demostraron una extraordinaria inventiva formal en sus intentos por captar el carácter instantáneo, transitorio y evanescente de los fuegos artificiales. La búsqueda de una transposición gráfica de la inestabilidad de las figuras lleva a sustituir la forma del objeto por la configuración de su trayectoria: al enaltecer las propiedades de la materia —lo espumoso, lo fibroso, lo plumífero, lo vitrificado o lo coposo o polvoroso—, y al organizar en tramas complejas el trazado de los cohetes y de las semi-estrellas dispersas en la oscuridad del cielo, el trabajo del grabado permite sugerir la dispersión de la energía y la fulguración de la luz.

The engravers and draughtsmen of the Renaissance and the Classical Age used an extraordinary formal originality in seeking to capture the instantaneous, fleeting and evanescent nature of fireworks. Their attempts to graphically transpose the instable nature of the figures led them to replace the shape of the object with the contour of its trajectory: by extolling the properties of matter –sparkling, sinewy, feathery, vitrified, bristly, powdery– and through the configuration of the course of the fireworks and the semi-stars scattered through the dark sky into complex textures, the engraving is able to evoke scattered energy and blazing light.

Jean Le Pautre. *Cinquième journée. Feu d'artifice sur le canal de Versailles* © RMN, Musée du Louvre, chalcographie. FOTO: THIERRY LE MAGE

Israël Silvestre. *La fête "Les Plaisirs de l'Ile Enchantée" donnée par Louis XIV à Versailles,* 1664 © RMN, Musée du Louvre, chalcographie. FOTO: GÉRARD BLOT

Fuentes, tormentas, incendios / Fountains, Storms, Fires

Constantin Brancusi, Brassaï, André Kertész

Brote de fuentes que se elevan en el cielo mientras que su reflejo simétrico se hunde en el agua negra de su estanque; relámpagos surcando el cielo de París con serpentinas de luz eléctrica; brasero de un incendio al que apuntan mangas de riego: fuentes, tormentas, incendios, son las metáforas habituales de los fuegos artificiales que representan el surgimiento de las fuerzas naturales transformándolas en espectáculo.

Sprouting fountains that reach into the sky while their symmetric reflection plunges into the black water beneath; lightning cleaving the sky over Paris with streamers of electric light; a fire brazier with hosepipes trained on it: fountains, storms and fires are metaphors commonly used in fireworks to represent the surging of natural forces and transform them into spectacle.

Constantin Brancusi. ***Versailles: Grandes eaux de nuit (bassin de Neptune)*****, 1930**
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN. FOTO: PHILIPPE MIGEAT

Centelleo / Flicker

John Cale, Yoko Ono, Brion Gysin

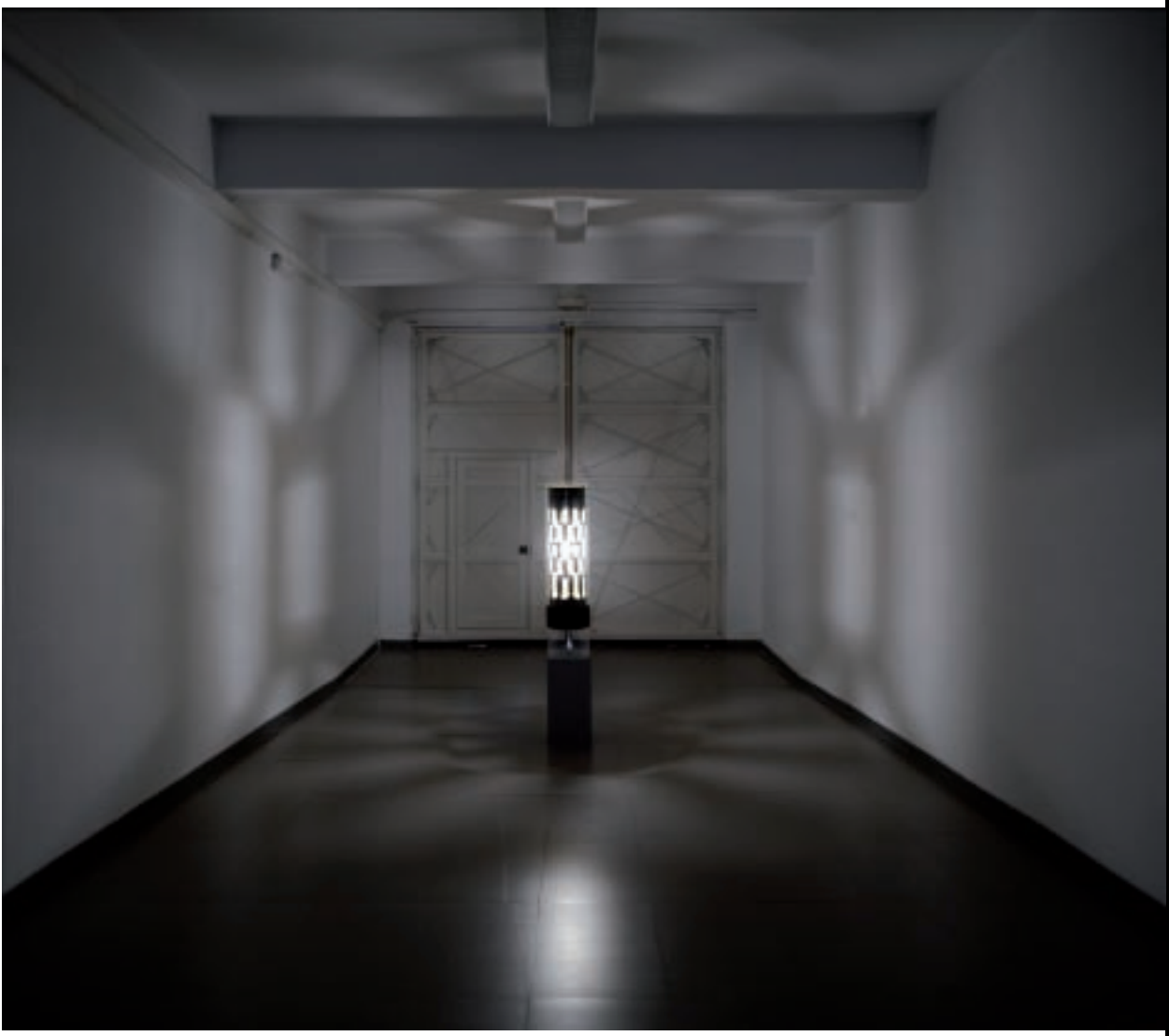
Faros de policía pinchados como luciérnagas en el fondo negro de la pantalla del *Police Car* de John Cale; encendido interminable de una cerilla filmado por Peter Moore para Yoko Ono con una cámara ultrarrápida, formando, en su propia intensidad, una capa de imágenes paradójicamente inmóviles; intervalos circulares y regulares de la lámpara *Dreamachine* de Brion Gysin de propiedades hipnóticas. Todas estas obras se basan en la alternancia más o menos regular o rápida de luz y oscuridad, remontando al origen del experimento fílmico: el fenómeno del centelleo.

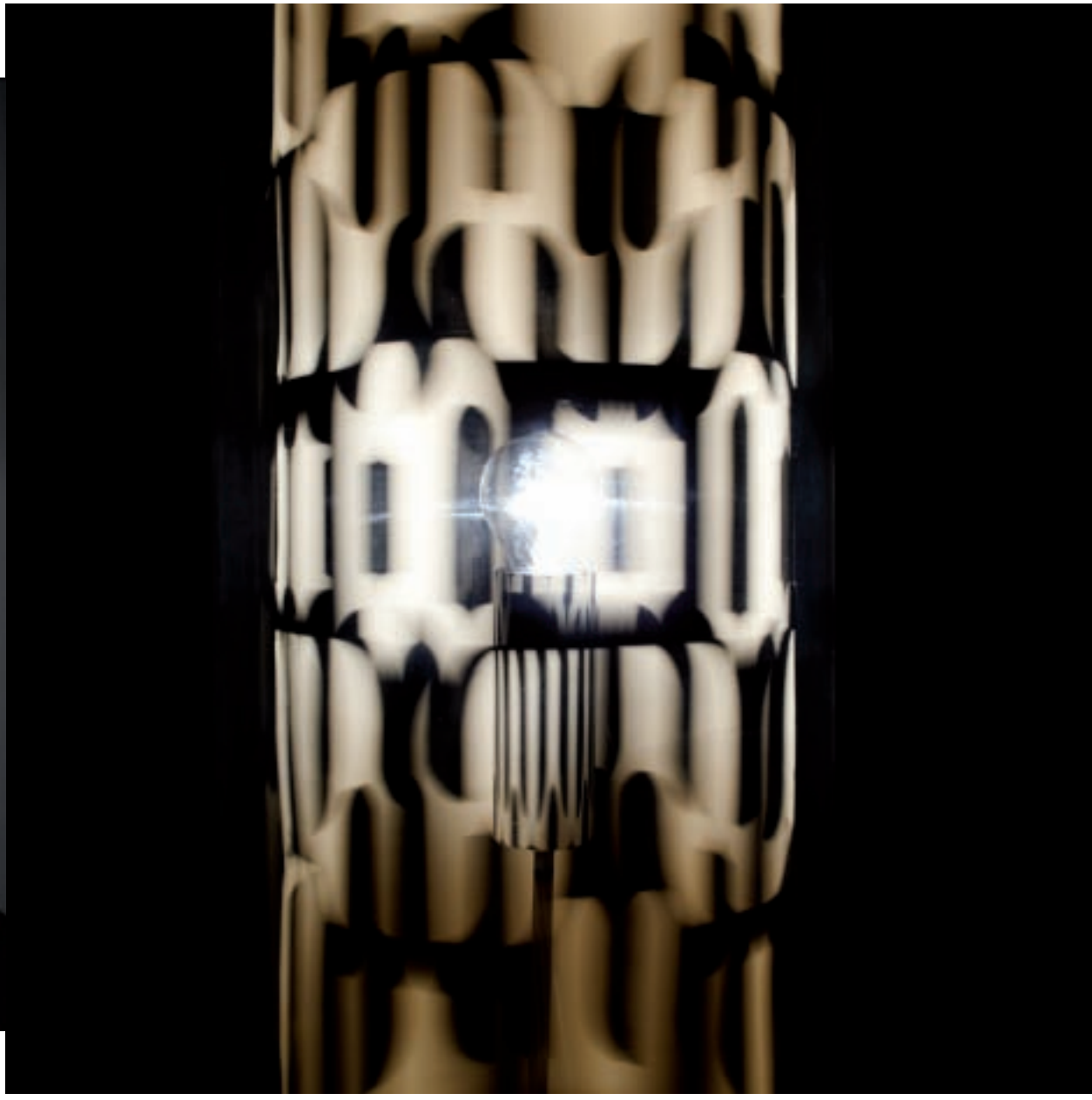
Police headlights like glow-worms puncturing the black background of the screen in John Cale's *Police Car*; the endlessly drawn-out striking of a match filmed by Peter Moore for Yoko Ono with an ultra-fast camera, creating a layer of paradoxically still images in its intensity; the regular, circular intervals of the lamp in Brion Gysin's hypnotic *Dreamachine*: all of these works are based on degrees of evenness and speed in the alternation between light and darkness, going back to the origins of the cinematic experiment: the phenomenon of flickering.

Brion Gysin. *Dreamachine*, 1960 /1976 © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN
FOTO: GEORGES MEGUERDITCHIAN

John Cale. *Police Car (Fluxfilm #31)*, 1966 (captura del vídeo)
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN

Yoko Ono. *One (Fluxfilm nº 14)*, 1966 (captura del vídeo)
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN. IMAGEN: CENTRE POMPIDOU





Conflagración / Conflagration

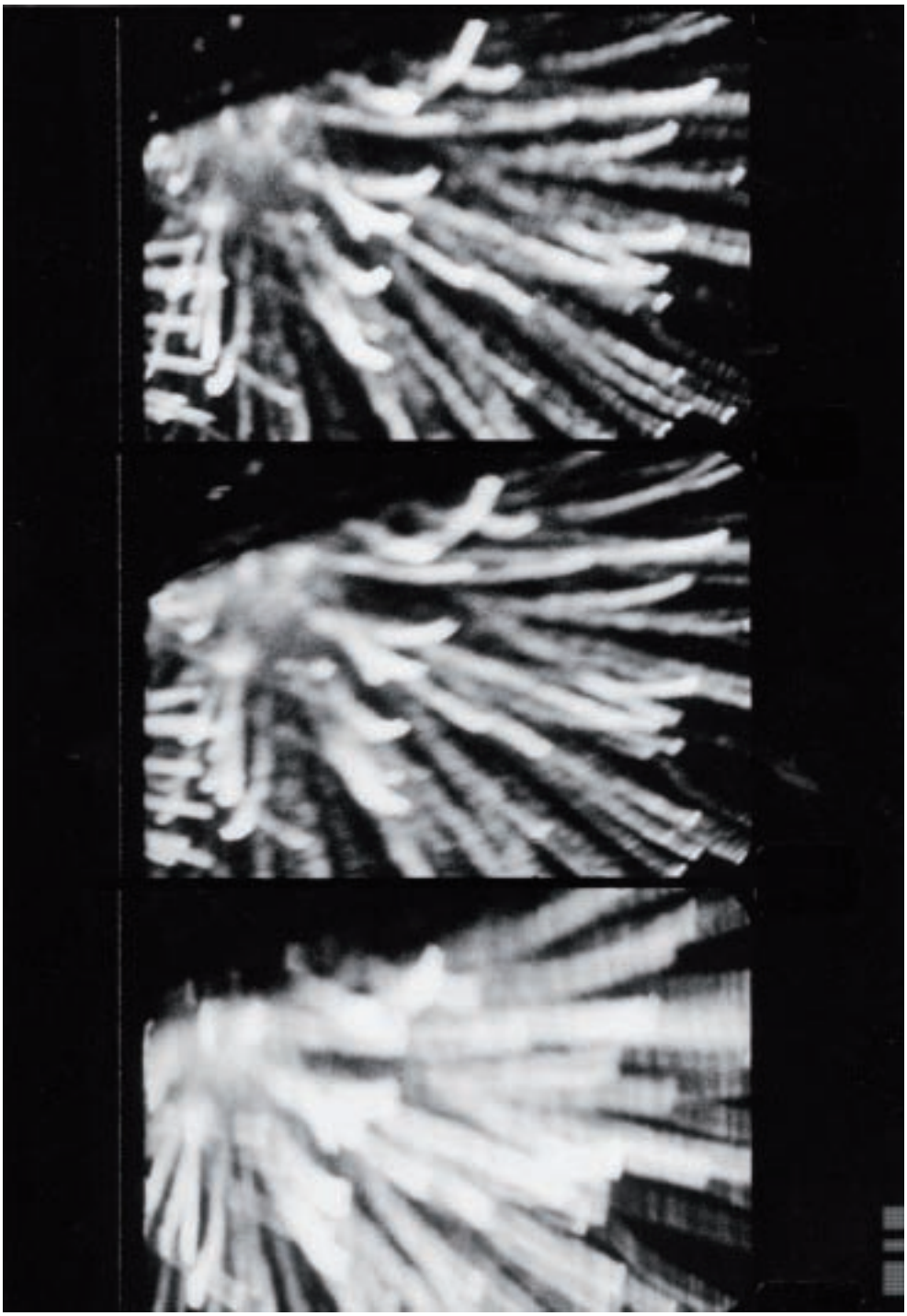
Helga Fanderl, Claude Lévêque

***Albatros*, una película de tres segundos, muda y filmada en blanco y negro, muestra la aparición fugitiva de una figura flamígera, la explosión del sol. Proyectada sobre un fondo negro brillante, en su fulgor, *Albatros* reproduce, en un bucle incansable, el vértigo que se apodera del espectador de los fuegos artificiales cuando los bordes del cielo parecen abrirse sobre él. Al dispositivo cósmico de Claude Lévêque contesta el fuego artificial político de Helga Fanderl, filmado en súper 8 el 14 de julio de 2000, como si se tratase de un croquis, como una celebración del levantamiento revolucionario de 1789.**

Albatros, a three-second silent film, shot in black and white, fleetingly shows a flaming figure, the explosion of the sun. In its radiance, projected onto a glossy black background, *Albatros* creates an unremitting loop that captures the vertigo which seizes fireworks audiences when the edges of the sky seem to open up before them. Claude Lévêque's cosmic device is met with Helga Fanderl's political firework, filmed in super 8 on 14th July 2000, as a kind of sketch, a celebration of the revolutionary uprising of 1789.

Claude Lévêque. *Albatros*, 2003 / Collection Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Cortesía: el artista y kamel mennour, París
© ADAGP Claude Lévêque. FOTO: FREDDY LE SAUX

Helga Fanderl. *Feuerwerk*, 2000 (captura del vídeo)
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN



60—61

La guerra y el entretenimiento / War and Entertainment

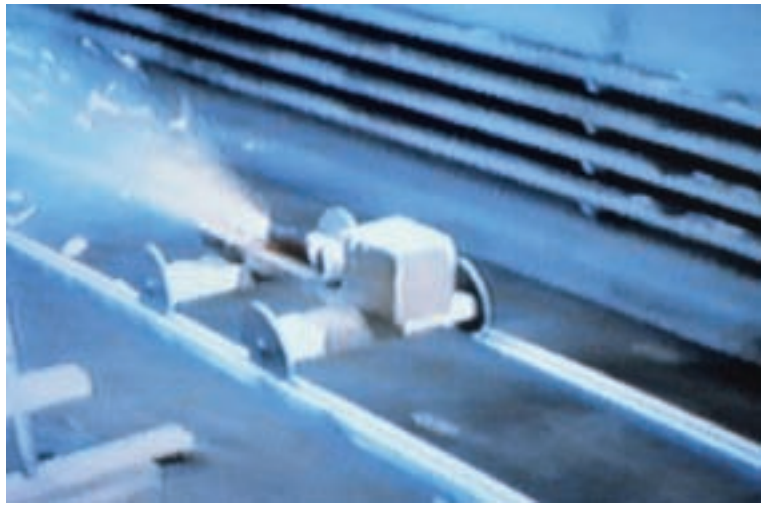
Fischli & Weiss, Anri Sala, Rui Toscano

Tanto en las explosiones, los crujidos y los silbidos de la obra sonora de Rui Toscano, como en los destellos de los cohetes de rastreo que surcan el cielo de Tirana frente al DJ que pincha sobre el tejado del *Mixed Behaviour* de Anri Sala, así como en las máquinas infernales, inquietantes y lúdicas encendidas por Peter Fischli y David Weiss, el fuego artificial mezcla inextricablemente la iconografía del fuego con la de la fiesta.

In the explosions, crackling and hissing of Rui Toscano's sound works, as well as the flashing of the trailing fireworks that cleave through the sky of Tirana in front of the DJ who mixes over the roof of Anri Sala's *Mixed Behaviour*, and in the diabolical, perturbing and entertaining machines set in motion by Peter Fischli and David Weiss, fireworks inextricably mix the iconography of fire with that of celebration.

Anri Sala. *Mixed Behaviour*, 2003 (capturas del vídeo)

Fischli & Weiss. *Der Lauf der Dinge*, 1987 (capturas del vídeo)
© Peter Fischli & David Weiss / Cortesía: Matthew Marks Gallery, Nueva York



Ana Mendieta, Cerith Wyn Evans

La película, como el fuego artificial, puede instalarse o proyectarse. La proyección encuentra su imagen natural en todos los fenómenos celestes, astronómicos o meteorológicos (cometas, tormentas, lluvias, nubes…), mientras que la instalación encuentra la suya en la representación de la erupción volcánica: magma en fusión, ríos de lava, exacerbación cromática de los rojos, son sus tropos habituales que expresan la inestabilidad del mineral y su transformación en fuego.

Ana Mendieta da a estas imágenes magmáticas su huella figurativa al grabar su silueta con marcas a fuego en la tierra o al trazar en la oscuridad sus contornos mediante velas encendidas, a la manera de petroglifos neolíticos.

Un homenaje a Pier Paolo Pasolini, *Pasolini Ostia Remix* se filmó en la playa donde el famoso cineasta y escritor fue asesinado y donde su cuerpo fue hallado. Cerith Wyn Evans retrata cómo un grupo de muchachos disponen, sobre un andamio, un verso de uno de los poemas de Pasolini formado por petardos. En la oscuridad, se prende fuego al poema y, en una rigurosa coincidencia de aparición y desaparición, el texto se transforma en espectáculo pirotécnico funcionando así como un exvoto.

Films, like fireworks, can either be installations or projections. Projection finds its natural reflection in all celestial, astronomical or meteorological phenomena (comets, storms, rain, clouds...), while the image of installation is mirrored by volcanic eruption: melting magma, rivers of lava, chromatic flares of shades of red and their usual tropes that express the unstable nature of minerals and their transformation into fire.

Ana Mendiata places her figurative stamp on these magmatic images by imprinting her silhouette on the ground with fire, and tracing her outline in the darkness with candles, like neolithic petroglyph.

An homage to Pier Paolo Pasolini, *Pasolini Ostia Remix* was shot on the beach where the famed film director and writer was murdered, and his body recovered. Cerith Wyn Evans has chosen to stage a verse from one of Pasolini's poems, set on a scaffolding that bears letters etched with fireworks, and placed by a group of young men. At dusk, the poem is literally set on fire, and in a rigorous coincidence of appearance and dissappearance, the text is transformed into a pyrotechnic spectacle, functioning like an ex-voto.

Ana Mendieta. *Untitled (Gunpowder Work # 2)*, 1980 (captura del vídeo)
© The Estate of Ana Mendieta Collection / Cortesía: Galerie Lelong, Nueva York

Cerith Wyn Evans. *Pasolini Ostia Remix*, 1998-2003 (captura del vídeo)
© El artista / Cortesía: White Cube, Londres

Explosiones / Explosions

Claude Closky, Cai Guo-Qiang, Ange Leccia

Las secuencias de explosiones captadas en una pantalla de televisión, que Claude Closky monta en bucle, crean el catálogo de las figuras pirotécnicas del cine de acción contemporáneo: en su iteración indefinida, estos cataclismos sin sintaxis muestran la desintegración interminable de la sustancia, es decir, la imposibilidad de formar una historia. Las *Fumées* de Ange Leccia parecen la recaída de los clímax explosivos que la obra de Closky se contenta con encadenar: la gran proyección en ángulo de un humo negro y espeso, que se eleva con violencia en el aire y satura el campo, produce un efecto de vértigo y envolvimiento, una sensación de desmaterialización del cuerpo que se disuelve en el espacio circundante. Los espectáculos de fuego son efímeros en su esencia: como los diseñados por Cai Guo-Qiang, que hacen resurgir sobre la escena del arte contemporáneo la milenaria tradición pirotécnica china, se consumen al mismo tiempo que aparecen. Sólo quedan grabaciones en vídeo, el rastro documental de un evento no perenne.

The sequences of explosions captured on a television screen and edited by Claude Closky in loop form are a record of the pyrotechnics of contemporary action films: endlessly repeated, these cataclysms without syntax show the endless disintegration of substance, that is, the impossibility of forming a story. Ange Leccia's *Fumées* seems like a relapse of the explosive climaxes that Closky's work simply links together: the large, tilted projection of a dense black column of smoke soaring violently upwards and saturating the countryside produces vertigo and the feeling of being enveloped – of the dematerialisation of the body that dissolves into the surrounding space. Fire shows are essentially ephemeral: so it is that the fire spectacles designed by Cai Guo-Qiang, which make China's thousand-year old pyrotechnical tradition reappear over the contemporary art scene, are burnt up even as they appear: all that is left of these performances is video footage, a documentary trace of a non-perennial event.

Claude Closky. *Brrraoummm*, 1995 (captura del vídeo)
Coproducción: Centre pour l'image contemporaine (s-g,g), Ginebra
Cortesía: Galerie Laurent Godin, París; Mitterrand+Sanz, Zúrich

Cai Guo-Qiang. *Explosion*, 2003 (captura del vídeo) / © Collection Centre Pompidou

Roman Signer

Para Roman Signer, la película no es el instrumento documental de la performance, sino que le permite ajustar y escenificar luego sus intervenciones. En el siglo XVIII, los pintores del Grand Tour ya habían encontrado en la erupción del Vesubio —del cual dieron innumerables versiones—, una oportunidad para, mediante una verdadera transferencia de las propiedades pirotécnicas a la pintura, explorar el poder expresivo de los cromatismos, de exacerbar los contrastes y de tratar la superficie del lienzo con colores magmáticos. Siguiendo su estela, Signer transforma una colina en volcán; hace girar sobre el cielo azul, en la cima de una chimenea de fábrica, un rombo que deja tras de sí un haz de humo rosa; y filma el paso de una carreta ardiendo sobre un *travelling* como una irrupción de lo sublime en el universo de lo pintoresco.

To Roman Signer, film is not a tool with which to document the performance, but rather allows him to subsequently adjust and stage his interventions. In the 18th century, the painters of the Grand Tour had already found that, through a transference of the pyrotechnic properties of painting, the eruption of Vesuvius –of which they produced innumerable versions– allowed them to explore the expressive power of chromaticism, to intensify contrasts and apply magmatic colours to the surface of the stretched canvas. Following in their wake, Signer transforms a mountain into a volcano. He makes a rhombus turn, over the blue sky above the chimney of a factory, leaving behind a stream of pink smoke. He films a travelling shot of a road burning, like the irruption of the sublime in the universe of the picturesque.

Roman Signer. *Actions 1985-1989, Kamor (Schwarzpulver),* 1985-1989 (captura del vídeo) / © Collection Centre Pompidou

Roman Signer. *Actions 1981-1984, Rauchringe (Rauchkörper, Eisenrohr an Schnur auf Hochkamin),* 1981-1984 (captura del vídeo) / © Collection Centre Pompidou

Roman Signer. *Actions 1975-1980, Feuer (Schwarzpulver auf Eisenbrücke)* 1975-1980 (captura del vídeo) / © Collection Centre Pompidou

Eclosiones, crecimiento acelerado / Eclosions, Speeded-Up Growth

Constantin Brancusi, Rose Lowder, Dora Maar, László Moholy-Nagy

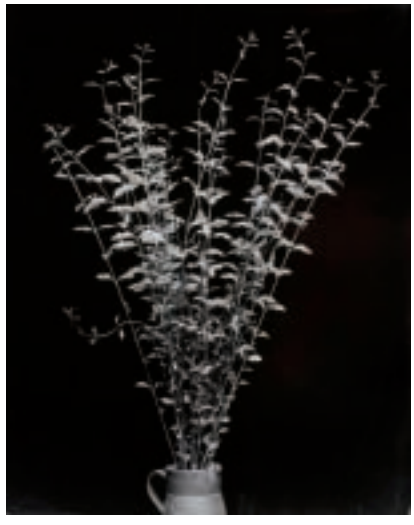
La metáfora floral es una de las más comunes en los espectáculos pirotécnicos. En japonés, "fuego artificial" se dice *Hana-bi* o fuego de flores. El cine de vulgarización científica de los años 10 y 20 ha proporcionado numerosos ejemplos de crecimientos acelerados, permitiendo de este modo visualizar, imagen por imagen, efectos de floración invisibles a simple vista. En la pantalla, las flores se abren y desaparecen, transformadas en verdaderas figuras de luz gracias a la potencia de la proyección. Es el mismo efecto que Rose Lowder busca en su serie *Bouquets* al elegir el camino de la velocidad en vez del de la lentitud. En esta serie de películas de un minuto de duración, realizadas imagen por imagen, la cineasta entrelaza una serie muy corta de fotogramas, haciendo vibrar los motivos los unos contra los otros y creando, mediante yuxtaposiciones ultrarrápidas, efectos de conflagración de figuras y colores. Estas composiciones florales fijan en el movimiento lo que los fotógrafos de los años 30 fijaban en la inmovilidad de la toma fotográfica: un efecto de brote en el que los fuegos artificiales permiten descubrir, al ser lanzados contra la bóveda celeste, la imagen efímera y desmultiplicada.

The flower is one of the most common metaphors in pyrotechnic shows. The Japanese term for "fireworks" is *Hana-bi* or flower-fire. Popular science films of the 1910s and 1920s offer numerous examples of speeded-up growth, in which the blooming of flowers, captured frame by frame, becomes visible to the naked eye. On the screen, the flowers open up and disappear, transformed into figures of light through the power of projection. This is the effect that Rose Lowder seeks when she chooses speed rather than slowness in her *Bouquets* series. In these one-minute films, created image by image, the filmmaker links together a very short series of frames, so that the motifs vibrate against each other and create the impression of conflagrations of figures and colours through ultra-fast juxtapositions. These floral compositions are a way of fixing in movement what the photographers of the 1930s fixed in the immobility of still photographs: the blooming effect, in which fireworks reveal an ephemeral, multiplied image when they are thrown against the firmament.

Constantin Brancusi. *Branches dans une cruche*, ca. 1933-1934
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN. FOTO: GEORGES MEGUERDITCHIAN

László Moholy-Nagy. *Blumenphotogramm*, ca. 1922-1928
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN. FOTO: JACQUES FAUJOUR

Dora Maar. *Arums*, 1931-1934 / © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN
FOTO: JACQUES FAUJOUR

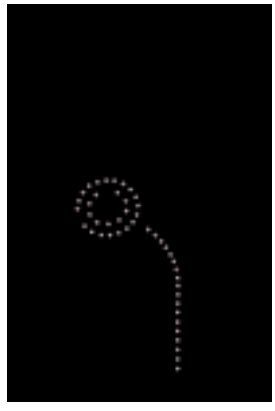


Noches eléctricas / Electric Nights

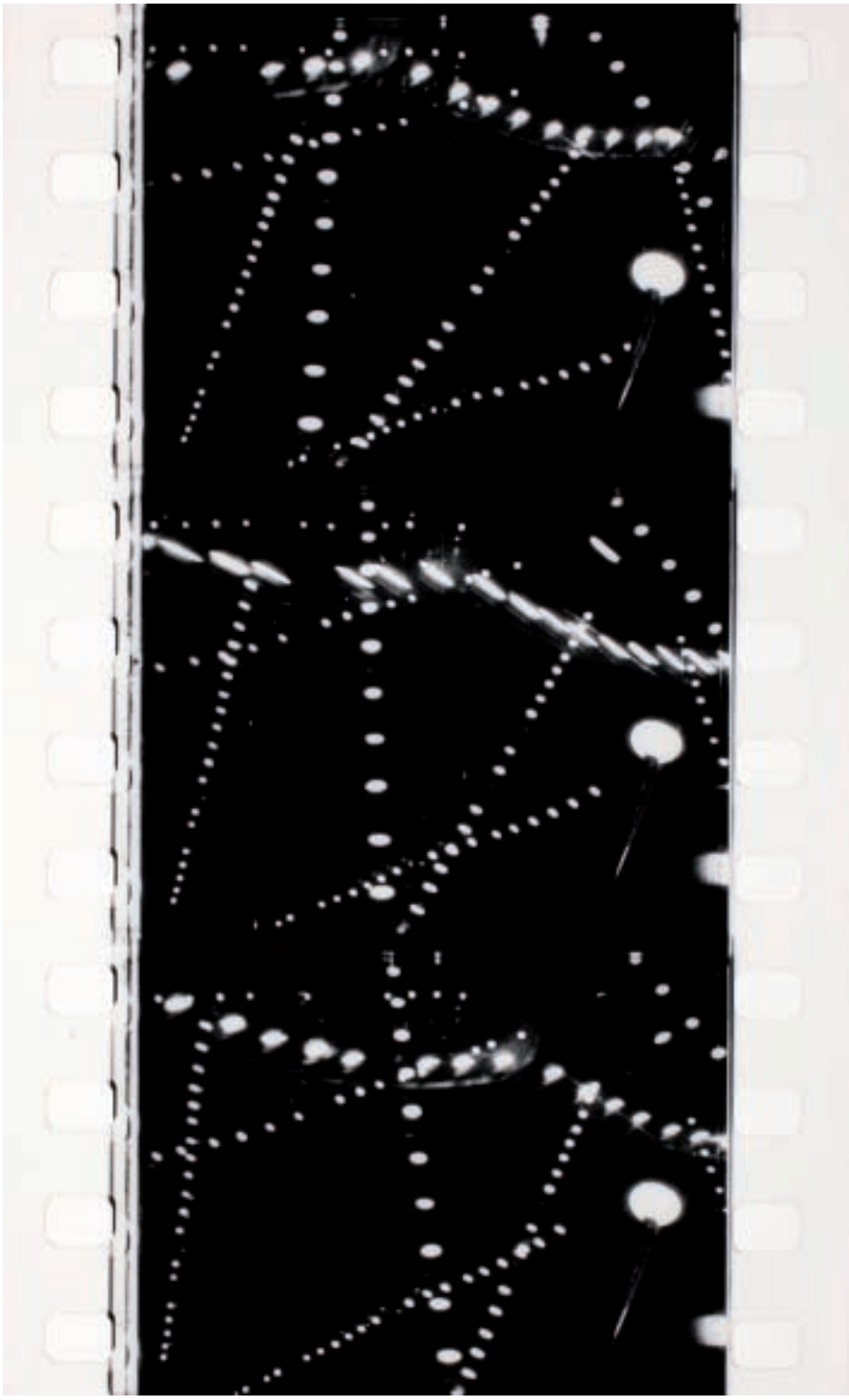
Claude Closky, Eugène Deslaw

A finales de los años 20, Eugène Deslaw filmó el alumbrado nocturno, los letreros luminosos y los escaparates de las capitales europeas como si se tratara de una versión moderna de los espectáculos pirotécnicos en la era de la reproductibilidad técnica; las guirnaldas luminosas fotografiadas por Claude Closky en los suburbios de París durante el periodo navideño parecen sacadas de la película de Deslaw. Las grandes tiradas numéricas, colocadas debajo de placas en plexiglás, reflejan el espacio circundante como escaparates: las guirnaldas se asemejan a motivos ornamentales dibujados (queda refutado por la ligera coloración de las bombillas, algunas de ellas apagadas para mitigar, mediante un ligero toque de melancolía, la impresión festiva producida por las guirnaldas eléctricas).

In the late 1920s, Eugène Deslaw filmed the night lights, neon signs and shop windows of European capitals, as though they were a modern version of pyrotechnic displays in the age of reproducibility; the garlands of light photographed by Claude Closky in the suburbs of Paris during the Christmas season seem to be straight out of a Deslaw film. The numeric runs, placed under plexiglass plates, reflect the surrounding space like shop-windows: the garlands look like hand-drawn ornamental motifs – although this is refuted by the slightly coloured lightbulbs, some of them switched off to add a touch of melancholy and tone down the festive impression produced by the electric garlands.



Claude Closky. *L'Hay-les-Roses*, 2000-2001 / Cortesía: el artista; Galerie Laurent Godin, París
Eugène Deslaw. *Nuits électriques*, 1928 (captura del vídeo)
© Collection Centre Pompidou, Dist. RMN. IMAGEN: CENTRE POMPIDOU



Constelaciones / Constellations

Audouin Dollfus, José Antonio Sistiaga, Apichatpong Weerasethakul

2009: En un campo de fútbol, en algún lugar de Tailandia, unos adolescentes se pasan un balón ardiendo, transformando el juego en un relato cosmogónico.

1989: Sobre el carrete de 70 mm, el cineasta vasco José Antonio Sistiaga pinta directamente, fotograma a fotograma, un astro giratorio, figura pirotécnica fijada en su punto de incandescencia definitiva.

1959: Audouin Dollfus, astrónomo francés desaparecido en 2010, realiza una serie de películas con una cámara teleguiada fijada a un racimo de globos sonda que ascienden a la estratosfera, a 14.000 metros de altura. Estas películas científicas experimentales que permitieron renovar la observación de la alta atmósfera toman, en el marco de la exposición, un nuevo significado: transforman el cielo en una escena donde nuestras acciones ya no son más que el espectro terrestre, un espectáculo de luces y sombras.

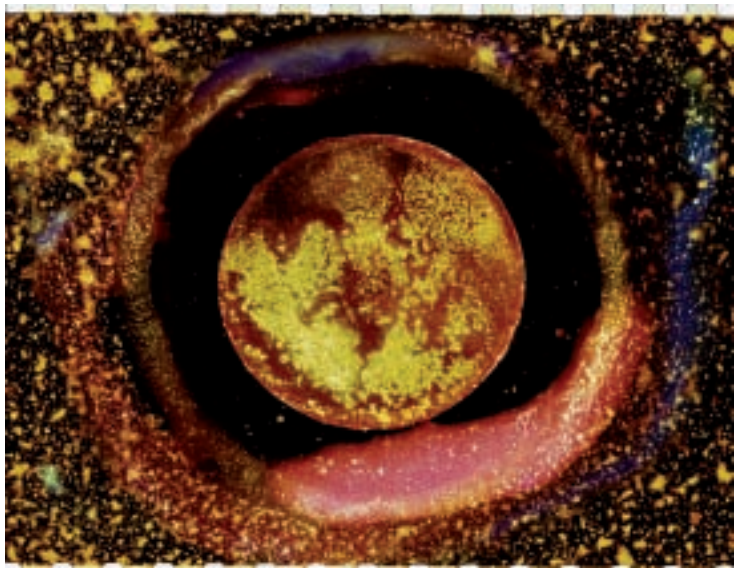
2009: In a soccer field, somewhere in Thailand, a group of teenagers kick around a burning soccer ball, transforming the game into a cosmogonic tale.

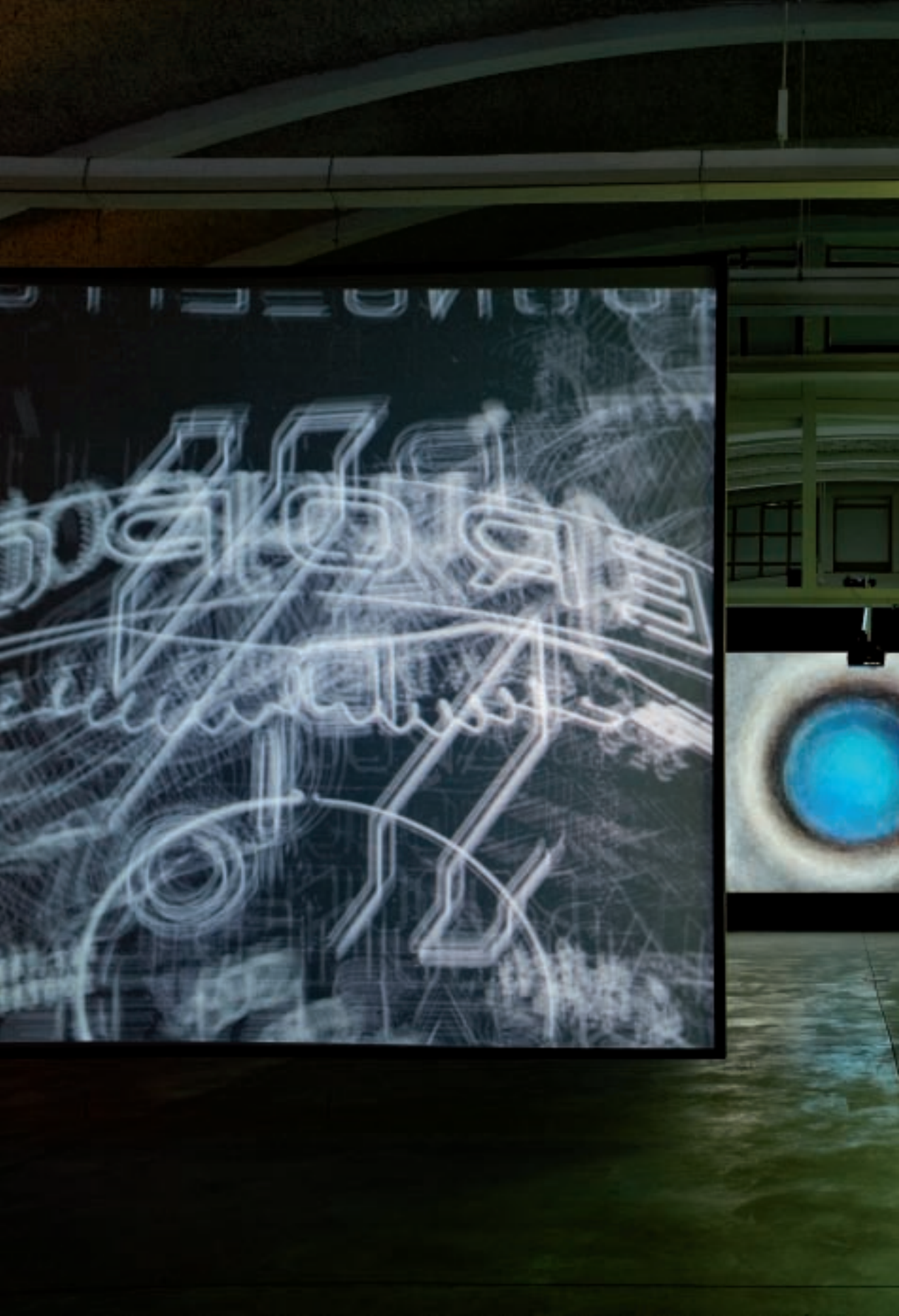
1989: Frame by frame, on a 70 mm roll of film, Basque filmmaker José Antonio Sistiaga paints a pyrotechnic figure fixed in its point of definitive incandescence.

1959: Audoin Dollfus, a French astronomer who died in 2010, produced a series of films using a camera guided by remote control attached to a cluster of weather balloons that were launched into the stratosphere, to a height of 14,000 metres. These experimental scientific films that revolutionised the observation of the upper atmosphere, take on a new meaning in the context of the exhibition: they transform the sky into a stage in which our actions are nothing but an earthly spectre – a spectacle of light and shadows.

Apichatpong Weerasethakul. *Phantoms of Nabua*, 2009 (captura del vídeo) / Un encargo de: Animate Projects, Londres; Haus der Kunst, Múnich; FACT-Foundation for Art and Creative Technology, Liverpool / © Kick the Machine Films. FOTO: CHAISIRI JIWARANGSAN

José Antonio Sistiaga. *Impresiones en la alta atmósfera*, 1988-1989 (captura del vídeo) © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN





Apéndice / Appendix

Works on Show

Anonymous

Fragment [Plant Growth], ca. 1920.
Hand-coloured, black & white 35 mm film transferred to video, silent
Duration: 5' 06"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Fragment [Climbing Mount Etna], ca. 1920.
Hand-coloured, black & white 35 mm film transferred to video, silent
Duration: 1' 33"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Fragment [Architecture of Fire]
ca. 1920.
Hand-coloured, black & white 35 mm film transferred to video, silent
Duration: 1' 02"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Fragment [Erupting Volcano]
ca. 1920.
Hand-coloured, black & white 35 mm film transferred to video, silent
Duration: 1' 04"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Constantin Brancusi

Born in Pestisani, Rumania, 1876.
Deceased in Paris, 1957.

Versailles: Grandes eaux de nuit (bassin de Neptune), 1930.
Gelatin-silver print
8.8 x 11.8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Branches dans une cruche,
ca. 1933-1934.
Gelatin-silver print
30 x 23,9 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Brassaï

Born in Brasso, Rumania (at that time part of Hungary), 1899.
Deceased in Paris, 1984.

L'incendie, ca. 1930-1932
Gelatin-silver print
23 x 17.2 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

John Cale

Bon in Garnant, Wales, United Kingdom, 1942.
Lives and works in California.

Police Car (Fluxfilm #31), 1966
16 mm film transferred to video, black & white, silent
Duration: 1'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Claude Closky

Born in Paris, France, 1963.
Lives and works in Paris.

Brrraoummm, 1995.
Betacam SP video, colour, silent
Duration: 7'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

'Hay-les-Roses, 2001.C-print mounted on aluminium and plexiglas
250 x 150 cm
Courtesy: the artist; Galerie Laurent Godin, Paris.

Palaiseau, 2001.
C-print mounted on aluminium and plexiglas
150 x 225 cm
Courtesy: the artist; Galerie Laurent Godin, Paris.

Eugène Deslaw

Born in Tahantcha, Ukraine, 1899.
Deceased in Nice, 1966.

Nuits électriques, 1928
35 mm film transferred to video, black & white, silent
Duration: 10'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Audouin Dollfus

Born in Paris, France, 1924.
Deceased in Paris, 2010.

Astronomical Balloons, 1959-1961.
35 mm film transferred to video, colour, silent
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Helga Fanderl

Born in Ingolstadt, Germany, 1947.
Lives and works in Frankfurt and Paris.

Feuerwerk, 2000.
Super 8 mm film transferred to video, black & white, silent
Duration: 3'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Obras en exposición

Anónimo

Fragment [Plant Growth], ca. 1920.
Película en blanco y negro de 35 mm coloreada a mano y transferida a vídeo, muda
Duración: 5' 06"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Fragment [Climbing Mount Etna], ca. 1920.
Película en blanco y negro de 35 mm coloreada a mano y transferida a vídeo, muda
Duración: 1' 33"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Fragment [Architecture of Fire], ca. 1920.
Película en blanco y negro de 35 mm coloreada a mano y transferida a vídeo, muda
Duración: 1' 02"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Fragment [Erupting Volcano] ca. 1920.
Película en blanco y negro de 35 mm coloreada a mano y transferida a vídeo, muda
Duración: 1' 04"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Constantin Brancusi

Nacido en Pestisani, Rumanía, 1876.
Fallecido en París, 1957.

Versailles: Grandes eaux de nuit (bassin de Neptune), 1930.
Impresión en gelatina de plata
8,8 x 11,8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Branches dans une cruche, ca. 1933-1934.
Impresión en gelatina de plata
30 x 23,9 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Brassaï

Nacido en Brasso, Rumanía (entonces parte de Hungría), 1899.
Fallecido en París, 1984.

L'incendie, ca. 1930-1932.
Impresión en gelatina de plata
23 x 17,2 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

John Cale

Nacido en Garnant, Gales, Reino Unido, 1942.
Vive y trabaja en California.

Police Car (Fluxfilm #31), 1966.
Película 16 mm transferida a vídeo, blanco y negro, muda 16 mm
Duración: 1'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Claude Closky

Nacido en París, Francia, 1963.
Vive y trabaja en París.

Brrraoummm, 1995.
Vídeo betacam SP, color, mudo
Duración: 7'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París

L'Hay-les-Roses, 2001.
Impresión en color montada en aluminio y plexiglás
250 x 150 cm
Cortesía: el artista; Galerie Laurent Godin, París.

Palaiseau, 2001.
Impresión en color montada en aluminio y plexiglás
150 x 225 cm
Cortesía: el artista; Galerie Laurent Godin, París.

Eugène Deslaw

Nacido en Tahantcha, Ucrania, 1899.
Fallecido en Niza, 1966.

Nuits électriques, 1928.
Película 35 mm transferida a vídeo, blanco y negro, muda
Duración: 10'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Audouin Dollfus

Nacido en París, Francia, 1924.
Fallecido en París, 2010.

Astronomical Balloons, 1959-1961
Película 35 mm transferida a vídeo, color, muda
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Helga Fanderl

Nacida en Ingolstadt, Alemania, 1947. Vive y trabaja en Fráncfort y París.

Feuerwerk, 2000.
Película Súper 8 mm transferida a vídeo, blanco y negro, muda
Duración: 3'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Fischli & Weiss
Born in Zurich, Switzerland, 1952. and 1946, respectively.
Live and work in Zurich.

Der Lauf Der Dinge, 1986-1987.
16 mm film transferred to video, colour, sound
Duration: 28'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Cai Guo-Qiang
Born in Quanzhou, People's Republic of China, 1957.
Lives and works in New York.

Explosions (selected works),
Digital Betacam, colour, sound
Duration: 30'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Brion Gysin
Born in Taplow, United Kingdom, 1916. Deceased in Paris, 1986.

Dreamachine, 1960 / 1976.
Cut and painted paper, Altuglas, light bulb, electric engine
120,5 cm x Ø 29,5 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

André Kertész
Born in Budapest, Hungary, 1894.
Deceased in Paris, 1985

Paris, l'été un soir d'orage, 1925 (1977 print)
Gelatin-silver print
19,8 x 24,8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Jean Le Pautre
Born in Paris, France, 1618.
Deceased in Paris, 1682.

Cinquième journée. Feu d'artifice sur le canal de Versailles.
Engraving and etching on paper
29,9 x 42,6 cm
Courtesy: Département de chalcographie, Musée du Louvre, Paris .

Ange Leccia
Born in Barrettali, France, 1952.
Lives and works in Paris.

Fumées, 1995.
Double video projection in an angle; Digital Betacam, colour, silent
Duration: 51' 37"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Claude Lévêque
Born in Nevers, France, 1953.
Lives and works in Montreuil and Pèteloup.

Albatros, 2003
Video projection on black lacquered wall, black & white, silent
Dimensions variable / Video: 3"
Courtesy: Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

Rose Lowder
Born in Lima, Peru, 1941.
Lives and works in Avignon.

Bouquets 1 to 10, 1994-1995.
16 mm film transferred to video, colour, silent
Duration: 11'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Dora Maar
Born in Tours, France, 1907.
Deceased in Paris, 1997.

Arums, ca. 1931-1934.
Gelatin-silver print
23,4 x 20,4 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Anthony McCall
Born in St Paul's Cray, United Kingdom, 1946.
Lives and works in New York.

Meeting You Halfway, 2009.
Quicktime Movie file
Duration: 15'
Courtesy: the artist; Galerie Martine Aboucaya, Paris; Sean Kelly Gallery, New York; Sprüth; Magers, London / Berlin; Galerie Thomas Zander, Cologne.

Between You and I, 2006.
Quicktime Movie file
Duration: 32' en 2 parts
Courtesy: the artist; Galerie Martine Aboucaya, Paris; Sean Kelly Gallery, New York; Sprüth Magers, London / Berlin; Galerie Thomas Zander, Cologne.

Skirt, 2010.
Quicktime Movie file
Duration: 12'
Courtesy: the artist; Galerie Martine Aboucaya, Paris; Sean Kelly Gallery, New York; Sprüth Magers, London / Berlin; Galerie Thomas Zander, Cologne.

Breath (III), 2005.
Quicktime Movie file
Duration: 15'
Courtesy: the artist; Galerie Martine Aboucaya, Paris; Sean Kelly Gallery, New York; Sprüth Magers, London / Berlin; Galerie Thomas Zander, Cologne.

Ana Mendieta
Born in Havana, Cuba, 1948.
Deceased in New York, 1985.

Untitled (Gunpowder Work #1), 1980.
Super-8 film transferred to video, colour, silent
Duration: 6' 15"
© The Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy: Galerie Lelong, New York.

Untitled (Gunpowder Work #2), 1980.
Super-8 film transferred to video, colour, silent
Duration: 3' 51"
© The Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy: Galerie Lelong, New York.

László Moholy-Nagy
Born in Bacsbarsod, Hungary, 1895.
Deceased in Chicago, 1946.

Blumenphotogramm, ca. 1922-1928.
Photogram, gelatin-silver print
23,8 x 17,8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris.

Fischli & Weiss

Nacidos en Zúrich, Suiza, 1952 y 1946, respectivamente.
Viven y trabajan en Zúrich.

Der Lauf Der Dinge, 1986-1987.
Película 16 mm transferida a vídeo, color, sonido
Duración: 28'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Cai Guo-Qiang

Nacido en Quanzhou, República Popular China, 1957.
Vive y trabaja en Nueva York.

Explosions (selected works).
Betacam digital, color, sonido
Duración: 30'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Brion Gysin

Nacido en Taplow, Reino Unido, 1916. Fallecido en París, 1986.

Dreamachine, 1960 / 1976.
Papel cortado y pintado, Altuglas, bombilla, motor eléctrico
120,5 cm x Ø 29,5 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

André Kertész

Nacido en Budapest, Hungría, 1894.
Fallecido en Nueva York, 1985.

Paris, l'été un soir d'orage, 1925.
(impresión de 1977)
Impresión en gelatina de plata
19,8 x 24,8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Jean Le Pautre

Nacido en París, Francia, 1618.
Fallecido en París, 1682.

Cinquième journée. Feu d'artifice sur le canal de Versailles
Grabado sobre papel
29,9 x 42,6 cm
Cortesía: Département de chalcographie, Musée du Louvre, París.

Ange Leccia

Nacido en Barrettali, Francia, 1952.
Vive y trabaja en París.

Fumées, 1995.
Doble vídeo-proyección en ángulo; Betacam digital, color, muda
Duración: 51' 37"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Claude Lévêque

Nacido en Nevers, Francia, 1953.
Vive y trabaja en Montreuil y Pèteloup.

Albatros, 2003.
Vídeo-proyección sobre pared lacada negra, blanco y negro, muda
Dimensiones variables / Vídeo: 3"
Cortesía: Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart.

Rose Lowder

Nacida en Lima, Perú, 1941.
Vive y trabaja en Aviñón.

Bouquets 1 to 10, 1994-1995.
Película 16 mm transferida a vídeo, color, muda
Duración: 11'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Dora Maar

Nacida en Tours, Francia, 1907.
Fallecida en París, 1997.

Arums, ca. 1931-1934.
Impresión sobre gelatina de plata
23,4 x 20,4 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Anthony McCall

Nacido en St Paul's Cray, Reino Unido, 1946.
Vive y trabaja en Nueva York.

Meeting You Halfway, 2009.
Archivo Quicktime Movie
Duración: 15'
Cortesía: el artista; Galerie Martine Aboucaya, París; Sean Kelly Gallery, Nueva York; Sprüth Magers, Londres / Berlín; Galerie Thomas Zander, Colonia.

Between You and I, 2006.
Archivo Quicktime Movie
Duración: 32' en 2 partes parts
Cortesía: el artista; Galerie Martine Aboucaya, París; Sean Kelly Gallery, Nueva York; Sprüth Magers, Londres / Berlín; Galerie Thomas Zander, Colonia.

Skirt, 2010.
Archivo Quicktime Movie
Duración: 12'
Cortesía: el artista; Galerie Martine Aboucaya, París; Sean Kelly Gallery, Nueva York; Sprüth Magers, Londres / Berlín; Galerie Thomas Zander, Colonia.

Breath (III), 2005.
Archivo Quicktime Movie
Duración: 15'
Cortesía: el artista; Galerie Martine Aboucaya, París; Sean Kelly Gallery, Nueva York; Sprüth Magers, Londres / Berlín; Galerie Thomas Zander, Colonia.

Ana Mendieta

Nacida en La Habana, República de Cuba, 1948.
Fallecida en Nueva York, 1985.

Untitled (Gunpowder Work #1), 1980.
Película Súper 8 transferida a vídeo, color, muda
Duración: 6' 15"
© The Estate of Ana Mendieta Collection
Cortesía: Galerie Lelong, Nueva York.

Untitled (Gunpowder Work #2), 1980.
Película Súper 8 transferida a vídeo, color, muda
Duración: 3' 51"
© The Estate of Ana Mendieta Collection
Cortesía: Galerie Lelong, Nueva York.

László Moholy-Nagy

Nacido en Bacsbarsod, Hungría, 1895.
Fallecido en Chicago, 1946.

Blumenphotogramm, ca. 1922-1928.
Fotograma, impresión sobre gelatina de plata
23,8 x 17,8 cm
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París

Yoko Ono
Born in Tokyo, Japan, 1933.
Lives and works in New York.

One (Fluxfilm n° 14), 1966.
16 mm film transferred to video,
black & white, silent
Duration: 4' 30"
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris.

Anri Sala
Born in Tirana, Albania, 1974.
Lives and works in Berlin.

Mixed Behaviour, 2003.
Digital Betacam, colour, sound
Duration: 8' 17"
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris

Roman Signer
Born in Appenzell, Switzerland,
1938. Lives and works in St. Gallen.

Action [volcan], 1975-1980.
Betacam SP, colour, silent
Duration: 1' 75"
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris.

Action [fumigène], 1981-1984.
Betacam SP, colour, silent
Duration: 1' 75"
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, París
Action [chariot de feu], 1985-1989
Betacam SP, colour, silent
Duration: 70"
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris.

Israël Silvestre
Born in Nancy, France, 1621.
Deceased in Paris, 1691.

*La fête "Les plaisirs de l'Ile
Enchantée" donnée par Louis XIV
à Versailles*, 1664
Engraving and etching on paper
28,5 x 42,8 cm
Courtesy: Département
de chalcographie, Musée du
Louvre, Paris.

José Antonio Sistiaga
Born in San Sebastián, Spain, 1932.
Lives and works in Ciboure.

Impresiones en la alta atmósfera,
1988-1989.
70 mm (15 perforations) film
transferred to video, colour, sound
Duration: 7'
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris.

Rui Toscano
Born in Lisbon, Portugal, 1970.
Lives and works in Lisbon.

Light Corner, 2006.
9 boom boxes, sound
209 x 185 x 188 cm
Coll. Fundação de Serralves - Museu
de Arte Contemporânea, Oporto.

Apichatpong Weerasethakul
Born in Bangkok, Thailand, 1970.
Lives and works in Bangkok.

Phantoms of Nabua, 2009.
HD video, colour, sound
Duration: 10' 56"
Commissioned by: Animate
Projects, London; Haus der Kunst,
Munich; FACT-Foundation for Art
and Creative Technology, Liverpool.

Cerith Wyn Evans
Born in Llanelli, Wales, 1958.
Lives and works in London.

Pasolini Ostia Remix, 1998-2003.
Super 16 mm film transferred to
video, colour, silent
Edition: 1/3
Duration: 15'
Collection Musée National
d'Art Moderne-Centre Georges
Pompidou, Paris.

Yoko Ono
Nacida en Tokio, Japón, 1933.
Vive y trabaja en Nueva York.

One (Fluxfilm nº 14), 1966.
Película 16 mm transferida a vídeo, blanco y negro, muda
Duración: 4' 30"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Anri Sala
Nacido en Tirana, Albania, 1974.
Vive y trabaja en Berlín.

Mixed Behaviour,
Betacam digital, color, sonido
Duración: 8' 17"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Roman Signer
Nacido en Appenzell, Suiza, 1938.
Vive y trabaja en San Galo.

Action [volcan], 1975-1980.
Vídeo betacam SP, color, mudo
Duración: 1' 75"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Action [fumigène], 1981-1984.
Vídeo betacam SP, color, mudo
Duración: 1' 75"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Action [chariot de feu], 1985-1989
Vídeo betacam SP, color, mudo
Duración: 70"
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Israël Silvestre
Nacido en Nancy, Francia, 1621.
Fallecido en París, 1691.

La fête "Les plaisirs de l'Ile Enchantée" donnée par Louis XIV à Versailles, 1664.
Grabado sobre papel
28,5 x 42,8 cm
Cortesía: Département de chalcographie, Musée du Louvre, París.

José Antonio Sistiaga
Nacido en San Sebastián, España, 1932.
Vive y trabaja en Ciboure.

Impresiones en la alta atmósfera, 1988-1989.
Película 70 mm (15 perforaciones) transferida a vídeo, color, sonido
Duración: 7'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

Rui Toscano
Nacido en Lisboa, Portugal, 1970.
Vive y trabaja en Lisboa.

Light Corner, 2006
9 radio-cassettes, sonido
209 x 185 x 188 cm
Coll. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Oporto.

Apichatpong Weerasethakul
Nacido en Bangkok, Tailandia, 1970.
Vive y trabaja en Bangkok.

Phantoms of Nabua, 2009
Vídeo HD, color, sonido
Duración: 10' 56"
Obra realizada por encargo de: Animate Projects, Londres; Haus der Kunst, Múnich; FACT-Foundation for Art and Creative Technology, Liverpool.

Cerith Wyn Evans
Nacido en Llanelli, Gales, 1958.
Vive y trabaja en Londres.

Pasolini Ostia Remix, 1998-2003.
Película Súper 16 mm transferida a vídeo, color, muda
Edición: 1/3
Duración: 15'
Collection Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, París.

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
Alejandro Jesús Calvo Rodríguez
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
FCC

SECRETARY
José Pedreira Menéndez

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
Alejandro Jesús Calvo Rodríguez
Agustín Tomé Fernández (†)
en representación del Principado de Asturias

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

MIEMBRO CORPORATIVO ESTRATÉGICO
Alcoa

MIEMBROS CORPORATIVOS ASOCIADOS
Dragados
FCC

SECRETARIO
José Pedreira Menéndez

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 Diez del Corral

ASSISTANCE TO EXHIBITIONS DEPARTMENT
Patricia Villanueva*

HEAD OF GENERAL SERVICES
Ana I. Menéndez

ASSISTANCE TO GENERAL SERVICES
Lucía Arias*

PLATAFORMA CERO. RESEARCH
PRODUCTION AND RESOURCE CENTRE
Pedro Soler
David Pello
Ana J. Fernández*
Candela Jiménez**

MEDIA LIBRARY
Alfredo Aracil*

MEDIATION
Elena Álvarez**
Nuria Menéndez**
Aida Rodríguez**
Paula Valdés**

SECRETARIAT
Lara Fernández**
María Romalde**

PRESS OFFICE
Pepa Telenti Alvargonzález*

* Lacera Servicios y mantenimiento
** ISS Facility Services

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou

PRESIDENT
Alain Seban

DIRECTOR GENERAL
Agnès Saal

DIRECTOR, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE–
CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE
Alfred Pacquement

DIRECTOR, DEPARTMENT
OF CULTURAL DEVELOPMENT
Bernard Blistène

PRESIDENT, FRIENDS OF MUSÉE NATIONAL
D'ART MODERNE
François Trèves

Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle

DEPUTY DIRECTORS, COLLECTIONS
Brigitte Léal

HEAD OF COLLECTIONS DEPARTMENT
Valérie Millot

CHIEF RESTORER
Véronique Sorano-Stedman

LOANS AND DEPOSITS
Olga Makhroff

Production Direction

PRODUCTION DIRECTOR
Stéphane Guerreiro

HEAD REGISTRAR
Annie Boucher

AUDIOVISUAL DEPARTMENT
Laurie Szulc

WORKSHOPS AND TECHNICAL MEDIA
Benoît Chalandard

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 Diez del Corral

ASISTENTE ÁREA DE EXPOSICIONES
Patricia Villanueva*

RESPONSABLE DE SERVICIOS GENERALES
Ana I. Menéndez

ASISTENTE ÁREA DE SERVICIOS GENERALES
Lucía Arias*

PLATAFORMA CERO. CENTRO DE INVESTIGACIÓN, PRODUCCIÓN Y RECURSOS
Pedro Soler
David Pello
Ana J. Fernández**
Candela Jiménez**

MEDIATECA_ARCHIVO
Alfredo Aracil*

MEDIACIÓN
Elena Álvarez**
Nuria Menéndez**
Aida Rodríguez**
Paula Valdés**

SECRETARÍA
Lara Fernández**
María Romalde**

GABINETE DE PRENSA
Pepa Telenti Alvargonzález*

* Lacera Servicios y mantenimiento
** ISS Facility Services

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou

PRESIDENTE
Alain Seban

DIRECTORA GENERAL
Agnès Saal

DIRECTOR DEL MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE–CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE
Alfred Pacquement

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE DESARROLLO CULTURAL
Bernard Blistène

PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
François Trèves

Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle

DIRECTORA ADJUNTA ENCARGADA DE COLECCIONES
Brigitte Léal

RESPONSABLE DEL SERVICIO DE COLECCIONES
Valérie Millot

RESPONSABLE DEL SERVICIO DE RESTAURACIÓN
Véronique Sorano-Stedman

SERVICIO DE PRÉSTAMOS Y DEPÓSITOS
Olga Makhroff

Dirección de Producción

DIRECTOR DE PRODUCCIÓN
Stéphane Guerreiro

RESPONSABLE DEL SERVICIO DE REGISTRO DE OBRAS
Annie Boucher

SERVICIO AUDIOVISUAL
Laurie Szulc

SERVICIO DE TALLERES Y MEDIOS TÉCNICOS
Benoît Chalandard

Exhibition

CURATORS
Philippe-Alain Michaud (Pompidou)
Laurent Le Bon (Pompidou)
Benjamin Weil (LABoral)

COORDINATION
Ana Botella Diez del Corral (LABoral)
Patricia Villanueva* (LABoral)
Valérie Millot (Pompidou)

REGISTRAR
Corinne Picarello (Pompidou)

TECHNICAL MANAGER
Gérard Chiron (Pompidou)

ELECTROMECHANICS TECHNICIAN
Rémi Navarro (Pompidou)

HEAD OF INTERNATIONAL DEVELOPMENT
Alexandre Colliex (Pompidou)

DESIGN
Raquel Gallego

GRAPHIC DESIGN
The Studio of Fernando Gutiérrez

CONSTRUCTION AND INSTALLATION OF WORKS
Artefacto and menoslobos

SHIPPING
TTI

INSURANCE
Axa Art

Catalogue

EDITORIAL COORDINATION
Ana Botella Diez del Corral

DESIGN
The Studio of Fernando Gutiérrez

PHOTOGRAPHS AT LABORAL
Marcos Morilla

TRANSLATIONS
Paloma Martínez de Velasco
Nuria Rodríguez Riestra

TYPESETTING, PRINTING & BINDING
Imprenta Narcea

© of edition: LABoral Centro
de Arte y Creación Industrial
© of texts: the authors
© of photographs: the authors
© of translations: the authors

ISBN: 978-84-615-1845-6
Legal Deposit: As-3583/11

This catalogue was published for the exhibition *Noches eléctricas*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, from 18 March through 12 September 2011.

* Lacera Servicios y mantenimiento

Exposición

COMISARIOS
Philippe-Alain Michaud (Pompidou)
Laurent Le Bon (Pompidou)
Benjamin Weil (LABoral)

COORDINACIÓN
Ana Botella Diez del Corral (LABoral)
Patricia Villanueva* (LABoral)
Valérie Millot (Pompidou)

SERVICIO DE REGISTRO
Corinne Picarello (Pompidou)

RESPONSABLE TÉCNICO
Gérard Chiron (Pompidou)

TÉCNICO ELECTROMECÁNICO
Rémi Navarro (Pompidou)

DELEGADO DE DESARROLLO INTERNACIONAL
Alexandre Colliex (Pompidou)

DISEÑO
Raquel Gallego

DISEÑO GRÁFICO
The Studio of Fernando Gutiérrez

MONTAJE E INSTALACIÓN DE OBRAS
Artefacto y menoslobos

TRANSPORTE
TTI

SEGUROS
Axa Art

Catálogo

COORDINACIÓN EDITORIAL
Ana Botella Diez del Corral

DISEÑO
The Studio of Fernando Gutiérrez

FOTOGRAFÍAS EN LABORAL
Marcos Morilla

TRADUCCIONES
Paloma Martínez de Velasco
Nuria Rodríguez Riestra

FOTOMÉCÁNICA, IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Imprenta Narcea

© 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: 978-84-615-1845-6
Depósito legal: As-3583/11

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Noches eléctricas*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, del 18 de marzo al 12 de septiembre de 2011.

* Lacera Servicios y mantenimiento

Noches eléctricas ofrece una nueva visión de la imagen en movimiento. Aunque es habitual considerar que la invención de la imagen en movimiento fue fruto de los experimentos desarrollados en las postrimerías del siglo XIX por los hermanos Lumière, Philippe-Alain Michaud, Conservador de las colecciones de cine del Centre Georges Pompidou, defiende la idea de que existe una conexión directa entre la imagen en movimiento y los fuegos de artificio producidos por primera vez en China hace más de mil años, o los elaborados espectáculos de fuego ofrecidos en honor de Luis XIV en la Francia dieciochesca. Al igual que la pirotecnia, la imagen en movimiento se basa en el tiempo y es efímera, requiere condiciones de luz y oscuridad y genera un movimiento que habrá de ser contemplado por un espectador supuestamente inmóvil. La selección de obras que integran esta exposición, procedentes ante todo de los fondos del Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, incluye, junto a películas experimentales y material fílmico vernáculo y científico, los últimos experimentos llevados a cabo por artistas visuales que trabajan tanto con el celuloide como con el vídeo.

Noches eléctricas [Electric Nights] offers a new perspective on the moving image. Whereas it is commonly thought that the invention of the moving image results from the experiments carried out by the Lumière brothers in the late 19th century, Philippe-Alain Michaud, Curator of the Film Collections at Centre Georges Pompidou, posits the notion of moving image in direct relation to the one of fireworks, first produced in China over a thousand years ago, and to the elaborate spectacles of fire presented to Louis XIV in France in the 18th century. Indeed, the moving image is time-based and ephemeral, and requires light as well as darkness, creating movement for a spectator who is expected to stand still. The selection of works in this exhibition, drawn primarily from the collection of the Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, includes experimental films, vernacular and scientific footage, in addition to more recent experiments carried out by visual artists working with both celluloid and video.

laboral
Centro de Arte y Creación Industrial

Centre Pompidou

cajAstur

Gobierno del Principado de Asturias

ISBN 978-84-615-1845-6
9 788461 518456 >