



Art-Signal

- Contemporary Art Magazine -

(BETA)

WWW.ART-SIGNAL.COM

ISSUE 5
English
Jul/Sep
2008

NÚMERO 5
Spanish
Jul/Sep
2008

IST UEBER MATERIE



ART SIGNAL MAGAZINE · ISSUE 5 · NÚMERO 5 · JULY/SEPTEMBER 2008 · JULIO/SEPTIEMBRE 2008

Advertise to an influential arts audience worldwide. culturepundits.com

Chrissy Conant is a member of Culture Pundits Artists.

Artwork courtesy of the artist and
Morgan Lehman Gallery



Artwork
©2008 Chrissy Conant.
All rights reserved.

Culture Pundits

ARTCAL

THE OPINIONATED
NEW YORK ART GUIDE

artcal.net

1793
Bonhams



International Contemporary Art Tuesday 11 November New York Entries now invited

After achieving successful results in our inaugural sale of Contemporary Art in New York, we are very pleased to announce our fall sale, which will be devoted to the highest caliber of International Contemporary Art.

The sale will take place in New York
Tuesday November 11 at 1pm.

To make an appointment or for
more information about our sales
and valuation days please contact:

Madrid
Johann Leibbrandt
+34 91 3525359
johann.leibbrandt@bonhams.com

New York
Tate Dougherty
+1 212 644 9128
tate.dougherty@bonhams.com

Morgan Ostheimer
+1 212 644 9020
morgan.ostheimer@bonhams.com

Illustrated:
Hernan Bas (American, born 1978)
Bait, 2003
Sold for \$36,580 (€23,488)
in New York, May 2008

Bonhams
c/chopos 10
Monteclaro
28223 Pozuelo de Alarcon
Madrid

Bonhams
580 Madison Avenue
New York, NY 10022
+1 212 644 9001
+1 212 644 9001
www.bonhams.com/contemporary

ISSUE 5: JULY/SEPTEMBER 2008

Nodes and Meetings

- 8 **FROM THE 60'S TO THE PRESENT DAY:
THE RUBELL FAMILY COLLECTION**
BY ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

Interview

- 14 **SKEWED VISIONS: AN INTERVIEW
WITH ALICE MAHER**
BY BRIAN CURTIN

Files

- 22 **CODES + VITAL SIGNS AND
THINKING DYSRHYTHMIA**
PROJECT CURATED BY MARIANO DEL ROSARIO

Metropolis: City and Architecture

- 38 **DAVID ADJAYE: BRINGING AFRICAN
DESIGN HOME**
BY MICHELLE LINDEN

Monographs

- 46 **BEIJING #798**
BY JORGE LARRAÑAGA

Books and Publications

- 58 **A POWER STRONGER THAN ITSELF: THE AACM
AND AMERICAN EXPERIMENTAL MUSIC, GEORGE
LEWIS**
BY JIM JOHNSON

NÚMERO 5: JULIO/SEPTIEMBRE 2008

Nodos y encuentros

- 10 **DESDE LOS 60 HASTA EL PRESENTE: LA
COLECCIÓN DE LA FAMILIA RUBELL**
POR ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

Entrevista

- 18 **VISIONES TORCIDAS: ENTREVISTA
CON ALICE MAHER**
POR BRIAN CURTIN

Files

- 28 **CÓDIGOS + SIGNOS VITALES, PENSANDO
SOBRE LO ARRÍTMICO**
PROYECTO COMISARIADO POR MARIANO DEL ROSARIO

Metrópolis: Ciudad y arquitectura

- 42 **DAVID ADJAYE: ACERCANDO EL DISEÑO
AFRICANO A CASA**
POR MICHELLE LINDEN

Monográficos

- 52 **PEKIN #798**
POR JORGE LARRAÑAGA

Libros y publicaciones

- 60 **A POWER STRONGER THAN ITSELF: THE AACM
AND AMERICAN EXPERIMENTAL MUSIC, GEORGE
LEWIS**
POR JIM JOHNSON

 **Art-Signal**

Published by / Edita:

Art Signal Media
Cerdanyola, Barcelona (Spain)

ISSUE 5

Contact / Contacto

Editors contact: editors@art-signal.com
Advertising: advertisign@art-signal.com

WWW.ART-SIGNAL.COM

STAFF

Editor-in-Chief / Redactor Jefe:

Eduardo Z. Sarmiento

Assistant Editor / Editor Adjunto:

Ana Silva

Contributors / Colaboradores:

Jouko Hautajärvi, Óscar García,
María Jesús Sarmiento

Translations / Traducciones:

Alison Tinker, Denise Phelps



From the 60's to the present day: The Rubell Family Collection

BY ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

The Rubell Family Collection (RFC) is one of the biggest and most important private contemporary art collections in the world. The collection has been assembled over the last 44 years, beginning shortly after the marriage of Don and Mera Rubell in 1964, when both husband and wife had the idea of collecting contemporary art. Their son, Jason, and daughter, Jennifer, joined their parents in collecting the works of art at a relatively young age and recently Jason's wife, Michelle, has also joined the team.

Today the collection is made up of more than 6000 works -sculptures, paintings, installations, photography and videos, dating from the 1960's to the present day. Although this might not be the largest collection there is, without doubt it forms the most representative, important and complete collection to be found in the USA. Far more significant than the number of pieces it holds is the character of the collection itself. This character has been created, firstly, by the extensive travels of the

Rubell family throughout the world, collecting modern art from Europe, Africa, Central and Latin America, among other places. Added to this is the family's wish to share their collection with humanity; the diffusion of the Rubell Foundation connects it to all the museums in the world, especially those dedicated to modern art such as the Tate Gallery, the Pompidou Centre and the Whitney Museum. Pieces from the Rubell Family Collection are to be found on loan in all the most important exhibitions around the globe. Due to the large number of works it contains, series can be composed thematically, regionally or by generations, and these travel from institution to institution for the pleasure of a wide-ranging public. It should also be mentioned that the foundation plays an important role in Art Basel, one of the most well known art fairs in Miami, where the collection

LEFT: INSTALLATION VIEW, EURO-CENTRIC, PART 1, RUBELL FAMILY COLLECTION, MIAMI. COURTESY OF THE RUBELL FAMILY COLLECTION.



is housed.

Many years ago the Rubell Family Collection was moved to Wynwood in Miami, Florida, an area now known as the Art District and recognised as a centre for contemporary art, but in those days an unremarkable industrial and residential zone. The Rubell family were the first to move into the area, alongside a space which served as a form of artists' studio. Within a short time many galleries, artists' workshops and collectors were also to be found there, transforming the area into what it is today. The Art District is run by an association formed of 45 art institutions, among them museums, collectors, galleries and art studios, the majority of which focus on contemporary art. The Rubell Family Collection is housed and exhibited on 29th street, Miami, in the former Drug Enforcement Agency warehouse, now converted into more

than 400,000 square metres which house 27 galleries, a research library of more than 30,000 volumes, a film and lecture theatre, a media room, a bookshop, gift shop and sculpture gardens.

The collection opened to the public in 1996, firstly through programmed tours twice or three times a week and later expanding the opening times and visits. Since the year 2000 Mark Coetzee has been director of the RFC. Coetzee was originally from Cape Town, South Africa, where he founded the Fine Art Cabinet, a non-profit making organisation for which he curated more than 60 exhibitions. He has also written extensively on the subject of art for publications such as the *Mail*, the *Guardian*, *Revue Noire* and

ABOVE: LEFT: INSTALLATION VIEW, EURO-CENTRIC, PART 1, RUBELL FAMILY COLLECTION, MIAMI. COURTESY OF THE RUBELL FAMILY COLLECTION.

the *Sunday Independent*. In 2004 he published '*Not Afraid: Rubell Family Collection*', the first book to be written about the RFC. This is not a catalogue or an art history manual by any means; it is, rather, an awe-inspiring collection of images of contemporary art together with an introduction by Coetzee and including an interview with the Rubells.

The list of artists whose work can be found in the Rubell Family Collection is extensive and includes: Carl Andre, Janine Antoni, Keith Haring, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat, Bernd & Hilla Becher, John Baldessari, Christian Boltanski, Maurizio Cattelan, Mike Kelley, Francesco Clemente, Gregory Crewdson, Rineke Dijkstra, Marlene Dumas, Dan Flavin, Gilbert & George, Robert Gober, Félix González-Torres, Peter Halley, Damien Hirst, Donald Judd, William Kentridge, Anselm Kiefer, Jeff Koons, Paul McCarthy, Takashi

Murakami, Chris Ofili, Raymond Pettibon, Richard Prince, Charles Ray, Thomas Ruff, Anri Sala, David Salle, Wilhelm Sasnal, Cindy Sherman, Gregor Schneider, Haim Steinbach, Thomas Struth, Sarah Sze, Rosemarie Trockel, Julian Schnabel, Luc Tuymans, Andy Warhol, Christopher Wool, Catherine Opie, Lisa Yuskavage, Zhang Huan, Chris Burden, Neo Rauch, Doug Aitkin, Barbara Kruber and Jason Rhoades.

OSCAR GARCÍA GARCÍA is Graduate in History of Art at Complutense University of Madrid.

Desde los 60 hasta el presente: la colección de la familia Rubell

POR ÓSCAR GARCÍA GARCÍA

La *Rubell Family Collection* (RFC) es una de las colecciones de arte contemporáneo privada más grande e importantes del mundo. La Colección se ha ido formando durante los últimos 44 años, comenzó poco después de que Don y Mera Rubell estuvieran casados en 1964. De ambos surgió la idea de coleccionar arte contemporáneo. A una edad relativamente joven su hijo Jason y su hija Jennifer, se unieron a sus padres en la recopilación de obras de arte. Recientemente la esposa de Jason, Michelle, pasó a formar parte del equipo junto a su marido.

En la actualidad la Colección, que cuenta con trabajos datados desde 1960 hasta el presente, tiene más de 6000 obras entre esculturas, pinturas, instalaciones, fotografías y vídeos. Aunque no se trata de la colección más grande, sin lugar a dudas es la más representativa, importante y completa de Estados Unidos. Mucho más significativas que la cantidad de sus obras, son las características que representa esta colección. Su importancia se ha ido modelando, por un

lado, con los múltiples viajes de la familia Rubell por todo el mundo coleccionando arte contemporáneo: Europa, África, Centro América, Latinoamérica, etc.; y por otro, gracias al interés de compartir su colección con la humanidad. La Fundación Rubell está conectada para su difusión con todos los museos del mundo, en especial aquellos dedicados al arte contemporáneo: Tate Gallery, Pompidou, Whitney Museum, etc. De esta forma las piezas de la colección de los Rubell están presentes como préstamo en las exposiciones más importantes de todo el mundo. Debido al gran número de piezas que la componen se pueden organizar series temáticas, regionales y generacionales que viajan de una institución a otra para nuestro deleite. Hay que destacar que la sede de la RFC es un importante centro de actividades para Art Basel, una de las más notorias ferias de arte de

DERECHA: HERNAN BAS, THE IMMACULATE LACTATION OF SAINT BERNARD, 2007. ACRYLIC AND GOUACHE ON LINEN 50 X 40 IN. (127 X 101.6 CM). CORTESÍA DE RUBELL FAMILY COLLECTION, MIAMI.





Miami, lugar donde tiene su hogar la Colección.

La *Rubell Family Collection* se instaló hace años en Wynwood, localidad llamada actualmente Art District, en Miami (Florida) y conocido como el barrio del arte contemporáneo, un barrio entre residencial e industrial que no era muy conocido para el propio residente de Miami. Los Rubell fueron los primeros en instalarse en este barrio, junto a otro local que funcionaba en cierta medida como de estudio de arte. Pronto irían llegando muchas galerías, talleres de artistas y coleccionistas transformando el barrio en lo que es hoy; hasta conformar el Art District que funciona bajo una Asociación formada por 45 instituciones de arte entre ellos: museos, colecciones, galerías y estudios de arte, en su mayoría enfocados hacia el arte contemporáneo. La Colección se almacena y expone en la antigua Di-

rección de Control de Drogas, en la 29th Street de Miami, convertida en más de 400.000 metros cuadrados donde se ubican 27 galerías, una biblioteca de investigación que tiene más de 30.000 volúmenes, un cine y un teatro de conferencias, un espacio para los medios de comunicación, una librería, una tienda y un jardín decorado con esculturas.

La Colección abrió sus puertas al público en 1996, primero a través de visitas programadas dos o tres veces a la semana; con el tiempo se fue ampliando el horario y las visitas. Desde el año 2000, Mark Coetzee es el director de la *Rubell Family*

ARRIBA, DE IZQUIERDA A DERECHA: HERNAN BAS, *THE BURDEN (I SHALL LEAVE NO MEMOIRS)*, 2006. ACRYLIC AND GOUACHE ON LINEN 20 X 16 IN. (50.8 X 40.6 CM); JOHN STEZAKER, *MASK VIII*, 2005. COLLAGE 9 1/2 X 7 3/4 IN. (24 X 19.7 CM), FILM PORTRAIT (INCISION) III, 2005. COLLAGE 7 3/4 X 7 1/8 IN. (19.7 X 18.1 CM); HERNAN BAS, *SHOWERS*, 2001. WATER-BASED OIL ON PAPER 7 3/8 X 6 IN. (18.7 X 15.2 CM). CORTESIÁ DE RUBELL FAMILY COLLECTION, MIAMI.

Collection. Es originario de Ciudad del Cabo (Sudáfrica), donde estableció el Fine Art Cabinet, un espacio sin ánimo de lucro en el que fue el comisario de más de 60 exposiciones. Coetzee ha publicado extensamente sobre arte, escribe para diarios como *Mail*, *Guardian*, *Revue Noire* y el *Sunday Independent*. En 2004 publicó *Not Afraid, Rubell Family Collection*, el primer libro sobre la colección de los Rubell. No se trata de un catálogo, ni de un manual de historia del arte, sino una asombrosa colección de imágenes de arte contemporáneo, que incluye una introducción suya y una entrevista con los Rubell sobre su colección.

La lista de artistas que forman la colección de la familia Rubell es enorme, algunos de ellos son: Carl Andre, Janine Antoni, Keith Haring, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat, Bernd & Hilla Becher, John Baldessari, Christian Boltanski, Mau-

rizio Cattelan, Mike Kelley, Francesco Clemente, Gregory Crewdson, Rineke Dijkstra, Marlene Dumas, Dan Flavin, Gilbert & George, Robert Gober, Félix González-Torres, Peter Halley, Keith Haring, Damien Hirst, Donald Judd, Mike Kelley, William Kentridge, Anselm Kiefer, Jeff Koons, Paul McCarthy, Takashi Murakami, Chris Ofili, Raymond Pettibon, Richard Prince, Charles Ray, Thomas Ruff, Anri Sala, David Salle, Wilhelm Sasnal, Cindy Sherman, Gregor Schneider, Haim Steinbach, Thomas Struth, Sarah Sze, Rosemarie Trockel, Julian Schnabel, Luc Tuymans, Andy Warhol, Christopher Wool, Catherine Opie, Lisa Yuskavage, Zhang Huan, Chris Burden, Neo-Rauch, Doug Aitken, Barbara Kruber, Jason Rhoades, etc.

ÓSCAR GARCÍA GARCÍA es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y especialista en tasación de obras de arte.



Skewed Visions: An Interview with Alice Maher

BY BRIAN CURTIN

I have followed Alice Maher's career ever since I was her student in Ireland during the later 80s, the time she began to attract significant attention as an artist. Her early works—large expressive, baroque, drawings where figures and the spaces they occupy appear subject to some urgent but temporary force of transformation—made a permanent impression on my psyche. I believed an interview with the artist might help explicate both my early and on-going fascination with her output. However, given the nature of fascination and the power of Maher's art, I found formulating questions for this interview difficult. So much so I contacted a friend in Ireland, the writer Gerard Staunton, who is very familiar with Maher's work. He explained my difficulty: There is a rare sense of *jouissance*, something specifically and convincingly fetishistic about Maher's work that appears to become dulled and blunted by any kind of earnest contextualization.

Your 2008 show at the David Nolan Gallery in Manhattan is titled *Hypererotomachia*. Please tell me

about this show.

I am showing 23 small pencil drawings called *The Night Garden*, six large charcoal drawings and five etchings on eggs (ostrich eggs!). Everything is quite densely worked; even my pencil drawings have hundreds and thousands of ghost markings. I have been studying and looking at Hieronymus Bosch for a year now and am influenced by the excessiveness of mood and hyper-fecundation that emanates from his *Garden of Earthly Delights*.

The title comes from *Hypererotomachia Poliphili*, a weird, erotic, allegorical tale by Francesco Colonna that was first printed in Venice in 1499. A friend sent it to me saying it reminded her of the excessive detail in my new works. I love the book and the strange and forgotten words. '*Hypererotomachia*' is often translated as '*The Strife of Love in a Dream*' but, like all translations, this is undoubtedly a lie!

The lie appeals to you?

LEFT: ALICE MAHER, *DOUBLE VENUS*, 2005, CAST BRONZE, 32 X 50 X 70 CM. COURTESY OF THE ARTIST.



I love lies and half-truths because the unadulterated truth is horribly boring.

Yes, myth and legend very much informs your work.

They say that myths teach us how to relate to the Gods and fairy tales tell us how to relate to each other. But I am interested in the fact that fairytales are primarily handed down as oral rather than written accounts, making them a great vehicle for metamorphosis and flux. Stories grow and obtain legs depending on who is telling them.

This explains the great leaps of scale in your drawings and installations?

Yes. Scale is an ever moving feast in fairy tales, where giant beanstalks and thumb-sized children live amongst the regular population. I am not interested in the medium-

size scale of things and I believe this stems from an interest in hyperstates, as in dreams or times of illness or states of physical change like adolescence. I have always been influenced by the non-mainstream; in art history, the Italian Renaissance with all its enlightenment did not excite me as much as medieval times where you find skewed perspective and disproportionate scale. I think this is why Bosch has preoccupied me lately. There have been hundreds of books and theses written on his Earthly Delight images and yet nobody can truly explain what is going on. His 'garden' is a fully functioning integrated world where humans, fruits and birds exist in a wholly believable topsy-turvy scale and this

ABOVE, FROM LEFT TO RIGHT: ALICE MAHER, COLLAR, 2003, LAMBDA PRINT, 61 X 61 CM; DARK LAKE, 2007, CHARCOAL ON WALL, 17 X 6.5 M; MOUND, LAMBDA PRINT, 61 X 61 CM, PHOTO BY KATE HORGAN. COURTESY OF THE ARTIST.

often is the same in the world of the fairy or wonder-tale.

Now you will say that the fairytale is the classic feminine site of the margin.

Well, feminist theory has informed some representations of your work.

I am not as concerned with feminist theory as feminist theory is concerned with me. I am a feminist, of course, and have been very aware of Irish women's struggle for equality, especially in the 70's, when the church still ruled both public and private lives here with an iron fist. But I am very clear that I do not work to anyone's agenda but my own.

Your recent work includes what the critic Jennie Guy referred to as 'overtly decorative influences'.

The devil is in the detail! You will find decoration clinging to the edges of buildings and around the margins of books, everywhere it can insinuate itself. Decoration is a kind of creeping weed. But while there are patterns in my drawings it is not repetitive: they are all hand drawn and subtly show off their 'mistakes'.

The language of your artworks has changed so much since the early drawings.

In the late eighties expressive forms were current and I would have fallen under this influence. As time went on I began to develop a personal visual vocabulary and sought out new forms that could embody this.

BRIAN CURTIN is an art critic and occasional curator based in Bangkok.

Visiones torcidas: Entrevista con Alice Maher

POR BRIAN CURTIN

He seguido la carrera de Alice Maher desde que fui su alumno en Irlanda durante los 80, justo en el momento en el que empezó a recibir una significativa atención como artista. Sus primeros trabajos -expresivos y de gran tamaño, barrocos, dibujos donde las figuras y el espacio que ocupan parecen sujeto de una transformación repentina, pero temporal, me dejaron una impresión permanente en mi psique. Creo que ésta entrevista puede ayudar a explicar mi fascinación inicial y actual con sus obras. Sin embargo, dada la naturaleza de esta fascinación y el poder del arte de Maher, me resulta difícil formular las preguntas. Tanto que he contactado con un amigo en Irlanda, el escritor Gerard Stauton, el cual está muy familiarizado con su obra. Él ha explicado mi dificultad: hay algo en la obras de Maher que remite a un raro sentido de alegría, algo específica y convincentemente fetichista que parece apagarse y perder fuerza con cualquier tipo de contextualización seria.

Tu exposición del año 2008 en la Galería David Nolan tiene el título de "Hypnerotomachia". ¿Qué puedes comentarnos?

En esta exposición se muestran 23 pequeños dibujos a lápiz bajo el nombre *The Night Garden*, 6 dibujos grandes a carboncillo y cinco

aguafuertes de huevos (ihuevos de avestruz!). Todo está densamente trabajado, mis dibujos tienen cientos o miles de trazos sutiles. He estado estudiando y contemplando durante un año las obras de Jerónimo Bosch, *El Bosco*, y estoy influenciada por los sentimientos excesivos y la hiperfecundación que emana de *El jardín de las Delicias*.

El título proviene de *Hypnerotomachia Poliphili*, un extraño, erótico y alegórico cuento de Francesco Colonna que fue editado por primera vez en Venecia en el año 1499. Un amigo me lo envió puesto que le recordó el detalle obsesivo de mis nuevos trabajos. Me encanta el libro y las palabras extrañas y olvidadas. 'Hypnerotomachia' se traduce a menudo por 'La disputa del amor en un sueño' pero esto, como todas las traducciones, es sin duda una mentira!

¿Te gusta la mentira?

Adoro las mentiras y las medias verdades porque la verdad sin adular es horriblemente aburrida.

Así es, el mito y la leyenda está muy presente en tus obras.

Dicen que los mitos nos enseñan a

DERECHA: ALICE MAHER, HYPNEROTOMACHIA, 2008, 152,5 X 102 CM, CARBONCILLO SOBRE PAPEL. CORTE-SÍA DEL ARTISTA.





relacionarnos con los dioses y los cuentos de hadas nos enseñan a relacionarnos entre nosotros. Pero yo estoy interesada en el hecho de que los cuentos de hadas son fundamentalmente una herencia oral en lugar de escrita, lo que permite que esto sea un vehículo para la metamorfosis y el cambio. Las historias crecen y adquieren piernas dependiendo de quién las está contando.

¿Explica esto el gran salto de escala de tus dibujos e instalaciones?

Sí. La escala es siempre un festival en los cuentos de hadas, donde ramas gigantes y niños en miniatura viven entre la gente normal. No estoy interesada en la escala intermedia de las cosas y creo en estas ramas debido a un interés en los hiperestados, como en los sueños, en los momentos de enfermedad o en los estados de cambio físico de la

adolescencia. Siempre he estado influenciada por aquello que se aparta de las corrientes dominantes; en la historia del arte, el Renacimiento Italiano con toda su Ilustración me interesa menos que los tiempos medievales donde puedes encontrar perspectivas torcidas y escalas desproporcionadas. Pienso que ésta es la razón por la que El Bosco me ha interesado últimamente. Debe haber cientos de libros escritos sobre *El Jardín de las Delicias* y todavía nadie puede explicar cuál es el misterio. Su jardín es un mundo completamente funcional donde humanos, frutas y pájaros se encuentran en una escala creíble aunque patas arriba y pasa lo

ARRIBA, DE IZQUIERDA A DERECHA: ALICE MAHER, BEAUTIFUL MOUTH, 2006, BRONCE FUNDIDO, 30 X 51 X 38 CM, AL FONDO, MYRIAPOD, 2007, LAPICERO SOBRE PAPEL, 21 X CM (CADA UNO); DIBUJOS DE LA SERIE 'THE NIGHT GARDEN', 2007, LAPICERO SOBRE PAPEL, 21 X 30 CM (CADA UNO); ROOD, 2005, DETALLE, ARBOLES, CONCHAS DE CARACOL, TAMAÑOS VARIABLES.

mismo en el mundo de las hadas o de los cuentos maravillosos.

Ahora dirás que los cuentos de hadas son el lugar común de lo que es marginal desde una perspectiva femenina.

Bueno, la teoría feminista está presente en ciertas representaciones de tu trabajo.

Me preocupa menos la teoría feminista de lo que aquella se preocupa por mí. Soy feminista, por supuesto, y he sido muy consciente de la lucha de las mujeres irlandesas por la igualdad, especialmente en los 70, cuando la Iglesia todavía dominaba las vidas privadas y públicas con mano de hierro. Pero tengo muy claro que no trabajo para la agenda de otras personas sino para la mía propia.

Tu trabajo reciente incluye lo que el crítico Jennie Guy deno-

mina como 'influencias abiertamente decorativas'.

¡El demonio está en los detalles! Hay decoración en los bordes de los edificios y en los márgenes de los libros, por cualquier sitio esto se ve insinuado. Lo decorativo es una hierba enredadera. Pero aunque hay patrones en mis dibujos, estos no son repetitivos: todos están dibujados a mano y muestran sutilmente sus propios 'errores'.

El lenguaje de tus obras ha cambiado mucho desde los primeros dibujos.

A finales de los ochenta las formas expresivas eran lo dominante y esto me influenció. Más adelante, empecé a desarrollar un vocabulario visual propio, generando nuevas formas que lo plasman.

BRIAN CURTIN es crítico de arte y comisario ocasional, reside en Bangkok.

Codes + Vital Signs and Thinking Dysrhythmia

PROJECT CURATED BY MARIANO DEL ROSARIO

As taste and attitude change over time, so do the ways art is informed, filtered and shaped. Timelessness is an elegant concept yet problematic. To say that timelessness is the mark of artistic integrity is to posit that the universe is static or that it has stopped accelerating. This is not good news to purists as things come and go and are, at times, cyclical, and the only thing constant is change. At its core is the dysrhythmic state of painting, an irregular art pulse condition, which signifies contradiction and synthesis of creative ferment and robust manually produced art in a digital age.

In a fluid and complex world, artists feed on a great variety of sources, histories, and influences. The fundamental challenges of today's art are in definition and making of meaning: defining its own transmutation and finding the right process. It is important to critically look at the direction current art has taken whatever the factor and context might be –whether to celebrate life

or to lament the horrors of war and the ecosystem– for much of painting created after 9/11 is no more than visual confectionery that only goes so far as to delight the eyes and numb the senses.

Eight remarkable New York-based painters, by contrast, take on mundane objects that through material interventions and processes shift from a recognizable mode into one less definable, resulting in objects that tend to sit between classifiable elements. Abandoning the doctrinaire and restrictive diets of the 60s and 70s formalism, contemporary abstraction surges and loads up on low and high tech regimen, absorbing all manner of things into the infinitely mutable space of the canvas. Yu Okuzono and Nadege Morey share emblematic, linear, and geometric iconography in their paintings, but are poles apart in context and culture. Alison Tirrell addresses media materials and strips newspapers of their purpose as journals or mediums of news, while Christo-

pher McGill delivers a gritty tableau infused with memory and literary allusions in his well composed canvases. Arlene Hutcheson creates color permutations and nuanced surfaces in ways that give new meaning to abstract lyricism. Amalia Piccinini, vanOs, and Seo Hyung Yoo locate their practices along the interface of elemental abstraction and representation. All navigate the ambiguous, personal and often sensuously surreal, they deal with alternating forces in a collision –synthesis and rupture, absence and presence, concealment and revelation, innocence and knowledge, strength and vulnerability– in relation to worldly and experiential subjectivity. The painted objects acquire new aesthetic roles, while retaining vestiges of their former more utilitarian lives.

They are proof positive of a city in flux where every generation is particularly so and more likely to continually gravitate to something new. One can argue that only through conceptual irony will the blurred

boundaries of collective and individualistic styles slide into dissolution to become the order of the day.

Among many things, the works presented in this project question our perceptions not only of the systems inherent in art culture but also of the world in general.

MARIANO DEL ROSARIO is an artist and professor based in New York (USA).



ALISON TIRRELL, UNTITLED, 2007. ACRYLIC, NEWSPAPER, PLASTIC, RUBBER GLOVE, TACK, AND TAPE 12 X 12 INCHES (30.5 X 30.5 CM). COURTESY OF THE ARTIST.



CHRISTOPHER MCGILL, PUZZLE, 2008. ACRYLIC AND SAND ON CANVAS, 8 X 8 X 3 INCHES (20.3 X 20.3 X 7.6 CM). COURTESY OF THE ARTIST.



SEO HYUNG YOO, MELTING SPOT, 2008. ACRYLIC, INK ON PLEXIGLASS, AND PHOTOGRAPH, 26 X 19 X 1.5 INCHES (66 X 48.3 X 3.8 CM). COURTESY OF THE ARTIST.



VANOS, "BAY, LONGING", ACRYLIC, ORGANIC MATTER, AND WOOD 36 X 32 INCHES (91.5 X 81 CM). COURTESY OF THE ARTIST.

Códigos + Signos Vitales, pensando sobre lo arrítmico

PROYECTO COMISARIADO POR MARIANO DEL ROSARIO

Según van cambiando los gustos y las actitudes a lo largo del tiempo, también lo hace el modo en el que el arte se documenta, se filtra y se configura. La atemporalidad es un concepto elegante pero problemático. Si decimos que la atemporalidad es la señal de la integridad artística, es para proponer que el universo es estático o que ha dejado de acelerarse. Esto no son buenas noticias para los puristas en tanto que las cosas vienen y van, por épocas, por ciclos, y el único aspecto constante es el cambio. En su núcleo está el estado arítmico de la pintura, una pulsación artística irregular, que implica contradicción y síntesis del trasfondo creativo, que viene acompañado por una reemergencia en la era digital en la que estamos de lo producido manualmente.

En un mundo fluido y complejo, el artista se alimenta de una gran variedad de fuentes, historias e influencias. Los desafíos fundamentales del arte de nuestro tiempo están en la definición y la producción de

significado: definir su propia transmutación y encontrar el camino correcto. Es importante mirar críticamente la dirección que el arte actual ha tomado, cualquiera que sea el factor o el contexto que consideremos -ya sea celebrando la vida o lamentando los horrores de la guerra y del medioambiente-, observamos que en la mayor parte de la pintura creada después del 11-S no hay más que confección visual, que únicamente quiere deleitar a los ojos y nublar los sentidos.

Ocho destacados pintores de Nueva York por el contrario, se acercan a los objetos mundanos a través de intervenciones materiales y procesos que se transforman desde un modo reconocible en otros menos definibles, resultando en objetos que nos sitúan ante elementos reconocibles. Abandonando las posiciones doctrinarias y restrictivas del formalismo de los 60 y 70, la abstracción contemporánea surge y toma fuerza en un dominio tecnológico tanto de lo sencillo como de lo complejo, ab-

sorbiendo cualquier forma en el espacio de mutaciones infinitas del lienzo. Yu Okunozu y Nadege Morey comparten iconografías emblemáticas, lineares y geométricas en sus pinturas, pero son polos opuestos en su contexto y su trasfondo cultural. Alison Tirrel utiliza materiales de prensa, tiras de periódicos que utiliza para sus objetivos como diarios o medios de noticias, mientras que Christopher McGill muestra una tabla arenosa inyectada de memoria y alusiones literarias en su lienzo acertadamente compuestas. Arlene Hutcheson crea permutaciones de color y superficies con matices de forma que aportan nuevos significados al lirismo abstracto. Amalia Piccini, vanOs y Sep Hyung Yoo centran su prácticas en torno a la intermediación de la abstracción elemental y la representación. Todos ellos transitan por la ambigüedad, personal y a menudo sensualmente surreal, enfrentándose con las fuerzas contrapuestas en colisión -síntesis y ruptura, ausencia y presencia,

ocultación y revelación, inocencia y conocimiento, solidez y vulnerabilidad- presentes en la subjetividad mundana y experiencial. Los objetos pintados adquieren nuevos roles estéticos, mientras retienen vestigios de sus antiguas vidas utilitarias.

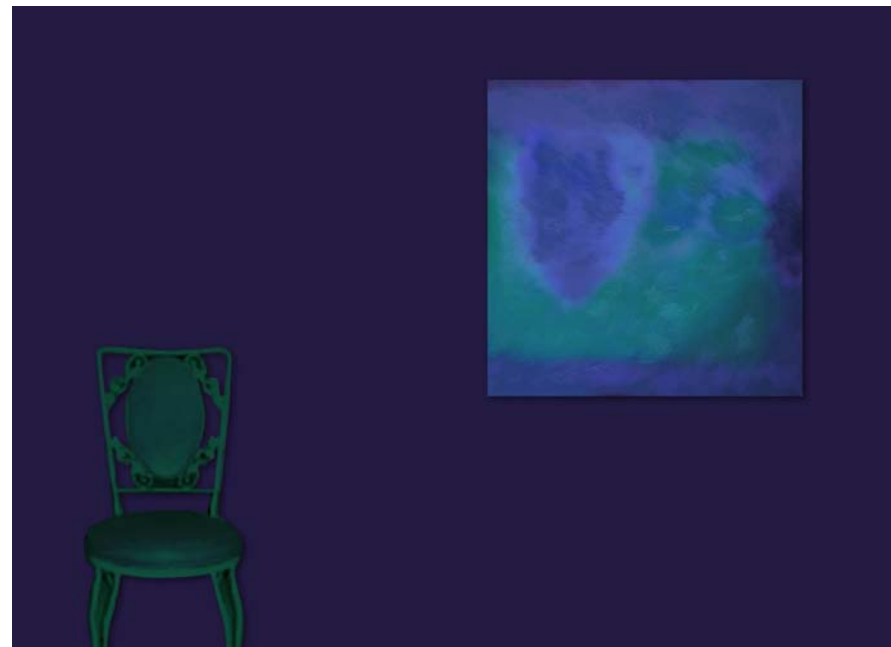
Ellos son prueba positiva de una ciudad en transición en la cual, de un modo u otro, cada generación parece gravitar continuamente hacia algo nuevo. Uno puede defender que solamente a través de una ironía conceptual es posible deslizarse hacia la disolución los borrosos límites de los estilos colectivos e individuales para llegar a conformar el orden de nuestro tiempo.

Entre otras muchas cosas, los trabajos presentados en este proyecto cuestionan nuestras percepciones no sólo respecto a los sistemas propios de la cultura del arte sino también del mundo en general.

MARIANO DEL ROSARIO es artista y profesor, reside en Nueva York (EE UU).



YU OKUZONO, "UNTITLED (57TH RED)", 2007. TINTA, MADERA, Y ABRAZADERAS-G, 99 X 52 X 15.2 CM (39 X 21 X 6 INCHES). CORTESÍA DEL ARTISTA.



AMALIA PICCININI, "WEARING THE SILENCE 2 (PAINTING INSTALLATION)", 2008. ACRÍLICO Y OLEO SOBRE LIENZO Y PAPEL, 114.3 X 114.3 X 3.8 CM (45 X 45 INCHES AND 16 X 12 INCHES). CORTESÍA DEL ARTISTA.



NADEGE MOREY, "WHITE, RED AND GREY", 2007. ACRÍLICO Y PAPEL SOBRE LIENZO, 76.2 X 76.2 CM (30 X 30 INCHES). CORTESÍA DEL ARTISTA.



ARLENE HUTCHESON, "UNTITLED", 2008. ACRÍLICO, FABRIC, PAPEL IMPRESO, PAPEL PINTADO, Y PLACA DE ALUMINIO SOBRE LIENZO, 76.2 X 76.2 CM (30 X 30 INCHES). CORTESÍA DEL ARTISTA.



ARTIST: MATT PHILIPS

DAILYSERVING

AN INTERNATIONAL FORUM FOR THE CONTEMPORARY ARTS

ARTISTS
EXHIBITIONS
REVIEWS
INTERVIEWS
ARTICLES

YOUR SINGULAR SOURCE FOR ARTS NEWS

WWW.DAILYSERVING.COM

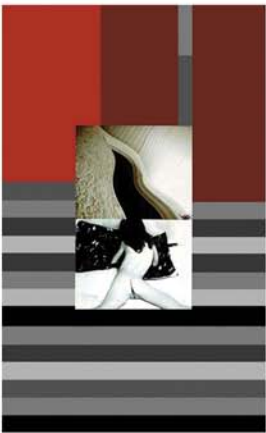


Arte
VALORACIÓN

Consultoría de Valoración
de Activos Artísticos y
Culturales

Atención telefónica: 96 683 00 55
Fax: 96 599 07 77
artevaloracion@valmesa.es
www.artevaloracion.com

GRUPO VALMESA



arte contemporáneo méxico, américa latina y españa
mexican, latinamerican and spanish contemporary art

contacto@arteven.com | +52 (55) 5273 4682

foto.1/ hugo kiehle (mexico)/ imagenador_XVIII/ mixta/ madera/ 60 x 40 cm.
foto.2/ jeannette betancourt (puerto rico)/ nothingness/ mixta/ 95 x 30 x 22 cm.

ART SIGNAL E-NEWS

NUESTRO BLOG DE ACTUALIDAD E INFORMACIÓN SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO

The screenshot shows the Art-Signal website with the following elements:

- Header:** "Art-Signal (BETA) - Contemporary Art Magazine". Navigation links include "Portada", "E-News", "Staff", "Newsletter", "Números", "Descargas", "Imprenta", and "Colabora".
- Secondary Navigation:** "Anuncios Google", "Pinturas Arte", "Video Arte", "Pinturas Decorativas", "Pinturas Abstractas", and "Art Phoenix".
- Date:** "27 de Junio de 2008".
- Main Article Title:** "El Centro Andaluz de la Fotografía acoge con motivo de la muestra 'Enfoques' una reunión de responsables de museos y centros de fotografía de todo el mundo".
- Text:** "La fotografía ha descrito un paisaje de emociones que abarca, de forma inexorable, toda la historia reciente del ser humano; sea ésta constante devenir o contrapunto a sus propias situaciones, hace cien años la fotografía estaba compitiendo con la pintura para dilucidar cuál era el mejor soporte en la representación de la realidad. Hoy en día, la fotografía no solo está alejada de enfrentamientos estériles sino que además se alza en un referente indiscutible dentro del panorama creativo contemporáneo. Benjamin admitía, con innegable veracidad, en su *Poquísima historia de la Fotografía* que «la naturaleza que habla u la cámara es distinta de la que habla u los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inoocentemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia».
- Image:** A photograph of a woman with blonde hair, wearing a white lace top, looking down at a green, textured object she is holding in her mouth.
- Text (continued):** "Desde esta perspectiva, estaba avisando de la doble vertiente que desde entonces emprendería la nueva técnica: si la captación de realidad era un carácter esencial, también se abría una enorme senda donde la creatividad tomaba las riendas de un enfoque cada vez más mediatizado por el ojo humano. Así, la relevancia del aparato, la trascendencia de la técnica y la democratización del obturador se insertan actualmente en una época marcada por el desarrollo inabarcable del denominado capitalismo de producción, que nos ilumina sobre una nueva etapa de la fotografía, aquella que nos aporta imágenes de una realidad virtual, una realidad construida sobre los recuerdos de otra realidad, aquella que creemos habitar insinudadamente. (Imagen, Arriba a la derecha: Petrina Hicks, Sheneae and Jade/ Sheneae y Jade, 2005. Serie: Untitled/ Sin Título. Australian Centre for Photography, Australia. Cortesía de Stills Gallery).
- Right Sidebar:**
 - Subscription form: "RECIBE ART SIGNAL E-NEWS EN TU CORREO ELECTRÓNICO" with an email input field and "Enviar" button.
 - Advertisement: "¡NÚMERO 4! ¡YA DISPONIBLE!" with a "DESCARGATE el PDF gratuito!" button and "ADQUIERE tu copia en papel!" button.
 - Feed RSS section: "Feed RSS * Suscríbete en..."
 - AUTORES list:
 - Eduardo Z. Sarmiento (37)
 - Ferez Jacobs (2)
 - José Anjorte (17)
 - Juan-Ramón Barbancho (1)
 - Maria José Gadea (6)
 - Miguel A. Fuentes Torres (4)
 - Oscar García García (129)
 - Paula Porrioni (2)



David Adjaye: Bringing African Design Home

BY MICHELLE LINDEN

For generations, architecture in the UK, and indeed the world, has been dominated by older white men, with little room for women, minorities, and representatives of other cultures. Slowly but surely, this community is being infiltrated by architects that better represent the British public and its imperialist past. Among these architects is rising star David Adjaye. Born in Tanzania to Ghanaian diplomat parents, David spent his early formative years traveling throughout Africa before settling in the UK to complete his education and begin his architectural career. As Mr. Adjaye's fame rises, becoming known not only in the UK, but throughout the world, it becomes easy to typecast him as an African architect. Indeed, many of his ideas are borne of African architectural, planning, and design ideals, but these concepts have become design informants rather than dictators of

particular typologies.

While impossible to distill the entire African continent's design aesthetic into an all encompassing ideal, there are a few artistic themes that are consistent throughout. Highly abstracted and rhythmic designs are more prominent than representative art. The organization of these abstracted forms and patterns lends itself to be understood as much through the imagination as through immediate visual impact. This cerebral view of art is furthered through the abundance of sculpture. Across the continent, three dimensional experiential artwork has historically taken precedence over 2d works. Sculpture, architecture, and even two dimensional artwork such as textile designs are generally intended to be experienced in the round, where the space created, contained, or interrupted by the artwork is just as important as the art itself. This concept of positive-negative space has directly affected the design and use of African public space. In cities, public life takes place in the

LEFT: ADJAYE ASSOCIATES, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART/DENVER. PHOTO BY ED REEVE. COURTESY OF ADJAYE ASSOCIATES.



markets and streets, with citizens occupying the 3d network created by the absence of buildings. The relationship between experiencing the three dimensionality of the city and the experience of sculpture and its surrounding white space is clear.

Influenced by his early life traveling throughout Africa, as well as his more recent documentation of African cities, David Adjaye has begun to include some of these African design principles into his western architectural projects. Three such projects successfully incorporating these concepts are the Museum of Contemporary Art in Denver, The Nobel Peace Center in Oslo, and Rivington Place in Shoreditch.

The Museum of Contemporary Art is an interesting investigation into public and private space whose influence of African planning and design on its form may not be immediately apparent. The building,

standing solemnly amid the large plaza, functions as a collection of spaces organized as a mini city. The co-mingling space created in-between the various rooms is crucial to the experience. The energy of these informal networks is reminiscent of the energy found in the daily markets of African cities.

The 3d and urban qualities of African design are also evident in the design of the Nobel Peace Center, a collaboration with Chris Ofili (an African born UK artist). Because Adjaye was not permitted to make significant changes to the existing structure, he opted to create a pavilion space that is equal parts three dimensional sculpture and building. The tube-like pavilion interrupts the path of travel for dignitaries and

ABOVE: ADJAYE ASSOCIATES, NOBEL PEACE CENTRE. PHOTOS BY TIM SOAR. COURTESY OF ADJAYE ASSOCIATES.

the public visiting the Peace Center, engaging them in ideas of urban space. Once inside the building, visitors pass through a series of similarly designed spaces, reflecting the exterior architectural insertion. The sculptural qualities of the building and public space are at once African, and yet completely modern in their application.

Rivington Place has a particularly evident African graphic historicity. Designed to house the Institute of International Visual Arts and the photographic agency Autograph ABP, the rhythm of the interior informs the materiality and volume of the exterior. That volume is enclosed in a skin whose perforations and lattice pattern were directly inspired by a Sowe mask from Sierra Leone. This element of public exterior sculpture and pattern making becomes a focus for the building without sacrificing any functional-

ity, enhancing the African concept of 3d space in art.

Adjaye's work uniquely incorporates many of these African concepts of space and form into a modern western application, rather than providing simplified reiterations of African designs. The resulting works are truly modern structures with a subconscious memory of Britain and Africa's joint past. Whether inspired by the graphic nature of a piece of African art or craft, or inspired by the energetic use of public spaces, Adjaye succeeds in developing this unique ethnic and architectural blend, helping to invigorate an architectural and cultural attitude that has long ignored its imperialist history.

MICHELLE LINDEN is an architect based in Seattle (USA) and author of the blog Atelier A+D.

David Adjaye: Acercando el diseño africano a casa

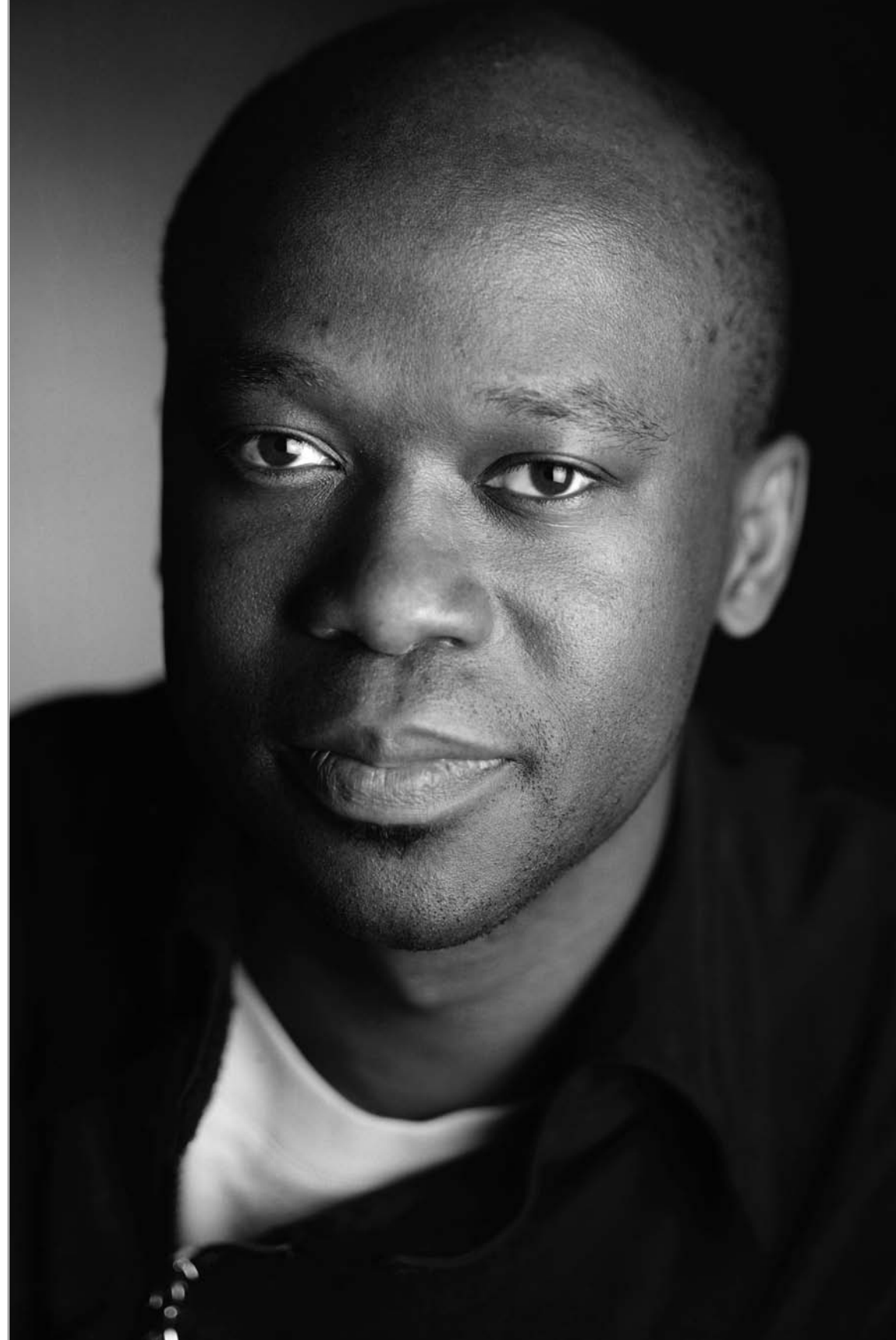
POR MICHELLE LINDEN

Durante generaciones, la arquitectura en el Reino Unido y por extensión en el resto del mundo, ha estado dominada por viejos hombres blancos, dejando poco espacio para las mujeres, las minorías y los representantes de otras culturas. Lentamente pero sin pausa, esta comunidad ha sido infiltrada por arquitectos que representan mejor el público británico y su pasado imperialista. Entre estos arquitectos hay una estrella en alza, David Adjaye. Nacido en Tanzania de padres diplomáticos originarios de Ghana, David ha dedicado sus primeros años de formación a viajar a través de África antes de asentarse en el Reino Unido para completar su educación y comenzar su carrera en el campo de la arquitectura. Según va creciendo la fama de Adjaye, por lo cual comienza a ser conocido no sólo en el Reino Unido sino también en el resto del mundo, éste resulta más fácil de considerar como un arquitecto africano. De hecho, muchas de sus ideas nacen de las premisas del diseño, la planificación y la arquitectura africana, pero estos conceptos tienden a ser guías de diseño, pero no imposiciones de determinadas líneas particulares.

Aunque es imposible encontrar una única estética para los todos estilos existentes en el conjunto del

continente africano, hay algunos pocos temas que están constantemente presentes en diversos lugares. Diseños altamente abstractos y rítmicos son más habituales que las formas representativas. La organización de estas formas y patrones se presta más a la imaginación que al impacto visual inmediato. Esta visión cerebral del arte va un poco más lejos con la omnipresencia de la escultura. A lo largo de todo el continente, el arte en tres dimensiones ha predominado históricamente sobre el propio de las dos dimensiones. Escultura, arquitectura e incluso formas en dos dimensiones como el diseño textil están generalmente orientadas para ser experimentadas a su alrededor, donde el espacio creado, contenido o invadido por la obra de arte es tan importante como la obra de arte en sí. Este concepto del espacio positivo y negativo ha afectado directamente al diseño y al uso del espacio público en África. En las ciudades, la vida pública tiene lugar en los mercados y en las calles, donde los ciudadanos ocupan redes tridimensionales creadas por la ausencia de edificios. Es evidente la relación entre la experiencia de lo tridimen-

DERECHA: DAVID ADJAYE. PHOTO BY STEVEN HELLER. COURTESY OF ADJAYE ASSOCIATES.





sional en la ciudad y la experiencia de la escultura junto al vacío de su espacio próximo.

Influenciado por los primeros años de su vida en los que viajó por toda África, así como por un trabajo de documentación más reciente sobre las ciudades de este continente, David Adjaye ha comenzado a incluir algunos de los principios del diseño africano en sus proyectos de arquitectura occidental. Tres de estos proyectos han incorporado exitosamente dichos conceptos: el Museo de Arte Contemporáneo de Denver, el Centro Premio Nobel de Oslo y el Rivington Place en Shoreditch (Londres).

El Museo de Arte Contemporáneo es una investigación interesante sobre los espacios públicos y privados, en cuya planificación y diseño no es inmediatamente aparente la influencia africana. El edificio se erige solemnemente en medio de una

gran plaza, actúa como una colección de espacios organizados como pequeñas ciudades. El espacio mixto creado en medio de varias habitaciones es fundamental para esta experiencia. La energía de estas redes informales es una reminiscencia de la energía encontrada en los mercados de las ciudades africanas.

Lo tridimensional y las cualidades urbanas del diseño africano son también evidentes en el diseño del Centro Premio Nobel, una colaboración con Chris Ofili (un artista africano nacido en el Reino Unido). Debido a que Adjaye no tuvo permiso para hacer cambios significativos en la estructura existente, optó por crear un pabellón que es a partes iguales una escultura y un edificio. La estructura tubular del pabellón interrumpe

ARRIBA: ADJAYE ASSOCIATES, RIVINGTON PLACE. PHOTOS BY ED REEVE. COURTESY OF ADJAYE ASSOCIATES.

el camino de los dignatarios y el público que visita el Centro de la Paz, infundiéndole en el visitante ideas sobre el espacio urbano. Una vez en el interior del edificio, se atraviesan una serie de espacios idénticos, reflejando la incursión arquitectónica exterior. Las cualidades escultóricas del edificio y del espacio público son ambas africanas, y completamente modernas en su aplicación.

Rivington Place tiene una historicidad gráfica típicamente africana. Diseñado para albergar el Instituto Internacional de Artes Visuales y la agencia fotográfica Autograph ABP, el ritmo del interior aporta materialidad y volumen al exterior. Este volumen está introducido bajo una piel con perforaciones y un entramado inspirado en las máscaras Soweï de Sierra Leona. Este elemento escultórico exterior y el patrón de las máscaras se convierte en clave para el edificio, sin sacrificar ninguna fun-

cionalidad y abundando en el concepto africano de tridimensionalidad en el arte.

Los trabajos de Adjaye incorporan con carácter en modernas elaboraciones occidentales, muchos de estos conceptos africanos de espacio y forma, en lugar de realizar simplificaciones reiterativas del diseño africano. Las obras resultantes son modernas estructuras, que implícitamente recuerdan el pasado conjunto entre el Imperio Británico y África. Ya sea bajo la inspiración gráfica de una pieza de arte africano, o en el uso intenso del espacio público, Adjaye desarrolla con éxito esta combinación única entre arquitectura y etnicidad, ayudando a impulsar una actitud cultural y arquitectónica que ha sido largamente ignorada por la historia imperialista.

MICHELLE LINDEN es arquitecta, vive en Seattle (EE.UU.) y es autora del blog Atelier A-D.



Beijing #798

BY JORGE LARRAÑAGA

The economic growth of the giant China has been accompanied by an explosion of 'creativity' flooding the international contemporary art markets. While its creative value may be questionable, there can be no doubt that this is a tidal wave of art prepared to defend itself in the face of western culture and, as with other areas of Chinese pride, with political and financial backing. For many, the headquarters of this movement would be Dashanzi, an area of art galleries -mainly foreign- commonly known as the 798 Art District. In this area, with full governmental approval, art is exchanged for hard currency, consolidating its position as the platform for the promotion of Chinese art and at the same time creating an important tourist attraction. Here, under a façade of freedom of expression, artistic freedom is subordinated to business with the blessings of the Chinese government. It can be no coincidence that the epicenter of Chinese art is found in the political centre of the country -in the more lax coastal towns it would hardly be possible to exercise such a strict governmental control. And while the 798 Art District was dependent on hand-outs for a survival which hung by a thread until 2005, nowadays it is a thriving business centre, seen by many local artists as no more than an exhibition space where artists have sold-out and dance to the tune of foreign drums. At the same time it must be appreciated that without foreign help Chinese modern art would never have risen to the respected position it holds today. It was foreign galleries who opened the doors of the art business to Chinese artists (many of whom, seeing the economic perspectives, have now become gallery owners themselves).

It was the foreign galleries who created an intercultural dialogue between China and the west. And, above all, it was the foreign galleries who provided a space for contemporary art which, since the first repression in the 1980's, did not enjoy governmental approval. Although there do now exist

IMAGES CREDITS: PHOTOGRAPHIC REPORT OF BEIJING #798 DISTRICT MADE BY JORGE LARRAÑAGA. COURTESY OF THE AUTHOR.

museums such as the China National Art Gallery or the Millennium Monument Art Museum, which occasionally offer exhibitions of modern art, it is the foreign galleries which are still the main trustees of new Chinese tendencies. Here is a heterogeneous mixture of spaces from all over the world -Spain being one of the few European countries not represented in Peking. Two galleries were key members in this transformation which led to today's 798 Art District: The pioneer Red Gate Gallery, founded near to Beijing station in 1991 by the Australian Brian Wallace, and the American The Courtyard Gallery, opened in 1996 in a section of the Forbidden City. Both galleries are now prestigious spaces for the promotion of Chinese artists which are not only essential to the Peking art scene but enjoy international recognition as exporters of Chinese talent.

The presence of foreigners in the 798 Art Zone is nothing new. It was East German engineers and architects who challenged Soviet taste at the end of the 1950's and helped to create this small city factory in a style reminiscent of Bauhaus. Although a perfect model of Chinese manufacturing, with the reforms of Deng Xiaoping the factories in the area became obsolete and by the beginning of the 1990's were practically abandoned. The great free spaces in this and other peripheral zones led to the Central Academy of Fine Art (CAFA) opening an exhibition space in nearby factory 706 in 1995. This was the first movement towards decentralization, where art abandoned the centre of Peking, which was increasingly controlled by speculation, and moved to the lower-cost outskirts of the city. When Robert Bernell decided to move his art bookshop to the 798 Art District in 2001 the only 'artistic' neighbours he had were the Dean of Sculpture at CAFA, Sui Jianguo, who had set up his studio nearby, and the writer and musician Liu Suola. The American Bernell was known as the editor of *chinese-art.com*, the first e-zine in English dealing with contemporary Chinese art, as well as being the owner of the bookshop and publishers Timezone 8. His decision to transfer his business to the new space was based on one consideration: cheap space. A short time afterwards Huang Rui arrived in the area and with him began the great metamorphosis which would transform Dashanzi into what it is today.

Huang Rui, an artist who had suffered the effects of the cultural revolution, belonged to a group of avant-garde artists known as *xingxing* (stars), censured at the end of the 1970's. In the mid 1980's he followed the trail of many Chinese artists and took refuge in Japan where he was to marry and some years later be granted citizenship. In Japan he participated in a number of exhibitions and began his friendship with Tabata Yukihiro of the Tokyo Gallery, curator of the exhibition 'Chinese Contemporary Art Now' among others.



Seeing the new atmosphere of openness in a country of growing possibilities, Huang Rui decided to return to Peking in the year 2000 and rented a former factory space of two hundred square meters in Dashanzi. Soon afterwards he approached Tabata with the proposal for an experimental, non-commercial project which would make use of the huge industrial warehouses in the area. Tabata traveled to the district but showed a degree of skepticism for the viability of the project, mainly due to the poor state in which he found many of the factories and the enormous amounts of money necessary to complete renovation work. Huang Rui promised that he himself would assume the responsibility for the rebuilding and that he would undertake to do this within a strict budget. And it was Huang Rui, with his own hands and using recycled materials, who completed his studio-loft and the Beijing Tokyo Art Projects gallery -the first exhibition space in the 798 Art Zone. More than one thousand people attended the opening of the space which from the start received international interest thanks to the prestigious magazine 'Wallpaper'. One of the keys to the success of this venture was, without doubt, the moderate and careful character of Tabata. While Huang Rui wished for an artistic project that would fight the system and push the new Chinese liberties to the limits, Tabata decided not to go against the grain. Firstly he asked that the Maoist slogans on the cement walls of the factory should be preserved during renovation work. Secondly



he named Feng Boyi, a renowned art critic and curator who enjoyed political favour, as the curator of the gallery, rejecting Huang Rui's proposal of Li Xianting, an anti-government art critic who was famous for his numerous censured exposés. The decision was a wise one: there have never been problems with censorship and the relationship with local authorities continues to be good in spite of rumours in recent years of its decline. In no time at all -in yet another example of the enormous speed with which things have changed in China over the last decade- galleries, cafés, shops and other businesses related to the arts have been established in the 798 Art District. Today there are some forty artists' studios, more than forty galleries of all sizes and nationalities, and almost thirty workshops dealing in design, fashion or publicity. The neighborhood is completed by a variety of restaurants, cafés, and designer clubs, all of which have converted this grey place of sooty walls and open plumbing into the artistic and cultural centre of China.

Nobody knows what will happen when the Olympic Games in Peking and the EXPO of Shanghai are over, when the world starts to lose interest in China. The organizers, however, remain optimistic and believe that the 798 Art District will continue to function. This belief is lent weight by the fact that the Ullens Foundation have renovated a space of five thousand square meters (the largest in the area) which, for the size and prestige of the col-

lections, can be classed as a museum. The Guggenheim Foundation had also shown an interest in the space and, rumour has it, continue to look for a location in the area in an all-out battle against both MOMA and the Pompidou Centre. The Dashanzi area is not the economical option that it once was, however. Just as in the East Village area of New York in the 70's, the steep rise in ground rental prices (tripled since 2002) have caused many artists to move out. Heading east along the same highway that leads to the 798 Art District we find the East End Art District, one of the new locations chosen as residence by many artists and which is now home to such well known galleries as China Art and Archive Warehouse, China Contemporary Art Institute, Universal Studios -Beijing Art Centre and the Belgian gallery F2. Even further east we come to Feijacun, a community of artists set up in another abandoned factory, many of whom were victims of the destruction of the Suojiacun community in 2005, declared illegal by the government. The initiative most likely to survive and continue, however, is the project being carried out in Songzhuang, a small town to the east of Beijing which the government intends to be the cultural centre of China. Whatever happens in the 798 Art District, it will always be remembered as the place where Chinese art came out of the shadows and, under the watchful eye of the government, found its personality and worth in the international art scene.

Selected Galleries

Galleria Continua (galleriacontinua.com). A prestigious Italian gallery opened at the end of 2005 which has held such acclaimed exhibitions as the one-man shows of Chen Zen and Daniel Buren. **798 Photo Gallery** (798photogallery.cn). The first Chinese gallery to specialize in photography. Although it mainly shows work by Chinese photographers, there are occasional exhibitions of well known foreign photographers. Houses a comprehensive photography bookshop. **White Space Beijing** (alexanderochs-galleries.com). A branch of the Alexander Ochs gallery in Berlin with interesting collaborations and exchanges between Chinese and European artists. **South Gate Space** (798southgatesapce.spaces.live.com). Mixed-media space run by Huang Rui, used for concerts, performances, theatre, opera and so on. **China Art Seasons** (artseasons.com.sg). Singapore-based gallery with an extensive show of Chinese and south-east Asian art. Also artists residence. **Marella Gallery** (marellabeijing.com). Milanese gallery established in the 798 Art District in 2005 after spending some years producing itinerant exhibitions of video art. Work by new and established Chinese artists. **25000 Cultural Transmission Center** (longmarchspace.com). As well as being a centre of exhibitions, conferences and artists in residence, this is the centre of the 'Long March' project in which group of artists emulate the 25,000 li (100,000 km) march completed by Mao and his Red Army. **Chinese Contemporary** (chinesecontemporary.com). British gallery of 300 square meters dedicated to post '89 Chinese artists.

JORGE LARRAÑAGA is art critic and freelance photographer based in Tokyo (Japan).

Pekín #798

POR JORGE LARRAÑAGA

El ascenso económico del gigante chino, se ha visto acompañado de una explosión “creativa” que ha inundado el mercado mundial de arte contemporáneo -si no creativa, sí una marea de arte dispuesta a plantar cara al arte occidental, al igual que sucede en otras áreas en donde el orgullo chino se prima con política y subvenciones. Para muchos, el centro de operaciones se sitúa en el distrito de Dashanzi, una zona de galerías de arte principalmente foráneas, conocida popularmente como distrito 798. En esta zona permitida por el gobierno, se sucede el intercambio del capital por el arte, consolidándose como la plataforma desde la que promocionar arte chino, a la vez que una importante atracción turística en donde se ofrece una falsa muestra de libertad de expresión, supeditada a una libertad artística orientada a un mercantilismo auspiciado por el gobierno. No es fortuito que el epicentro del arte chino se situó en el centro político del país, ya que si estuviese en las más laxas ciudades costeras, no se podría ejercer un férreo control gubernamental. Y aunque el distrito 798 gozaba de algunas prebendas que hasta el 2005 hicieron que su continuidad pendiese de un hilo, hoy en día se ha consolidado como un importante negocio, que para muchos artistas locales no es más que un lugar de exhibición en donde artistas vendidos bailan al son de los gustos extranjeros. Aunque lo cierto es que sin la ayuda extranjera no se hubiera llegado a la consideración que hoy en día tiene el arte contemporáneo chino.

Las galerías extranjeras abrieron las puertas al negocio del arte a los artistas chinos -muchos de ellos reconvertidos en galeristas a raíz de las perspectivas económicas-; crearon un diálogo intercultural entre China y occidente; y principalmente ofrecieron un espacio en donde tenía cabida el arte contemporáneo, que desde su primera represión a principios de los ochenta no disfrutaba del favor gubernamental. Si bien hoy día existen museos como



CRÉDITOS DE LAS IMAGENES: REPORTAJE FOTOGRÁFICO DEL DISTRITO #798 DE PEKÍN REALIZADO POR JORGE LARRAÑAGA. CORTESÍA DEL AUTOR.

la China National Art Gallery o el Millenium Monument Art Museum, que ocasionalmente ofrecen exposiciones de arte contemporáneo, son galerías extranjeras las principales depositarias de las nuevas tendencias chinas. Una heterogénea mezcla de espacios de diferentes nacionalidades, en donde España es uno de los pocos países europeos sin “sucursal” en Pekín. Dos galerías fueron claves en esta apertura cristalizada hoy en día en el distrito 798: la pionera Red Gate Gallery, fundada en 1991 por el australiano Brian Wallace cercana a la estación de Beijing, y la estadounidense The Courtyard Gallery, abierta en 1996 en una sección de la Ciudad Prohibida. Ambas galerías son hoy dos prestigiosos espacios para la promoción de artistas chinos, que además de ser esenciales en la escena de arte de Pekín, gozan de reconocimiento internacional como exportadoras de talento chino.

La presencia de extranjeros en el distrito 798 no es nueva. Fueron ingenieros y arquitectos de la Alemania del este, quienes desafiando al gusto soviético, ayudaron a crear esta pequeña ciudad fábrica de reminiscencias Bauhaus terminada a finales de la década de los cincuenta. Modelo ejemplar de factoría en China, tras las desregulaciones de Deng Xiapoing las fábricas del distrito quedaron obsoletas y prácticamente abandonadas a principios de los noventa. El gran espacio libre de esta y otras zonas industriales limítrofes, llevaron a que en 1995 la Academia Central de Arte (CAFA) abriera un lugar de exhibición en la cercana fábrica 706. Este fue el primer movimiento descentralizador, en donde el arte abandonaba el cada vez más imposible y sujeto a especulación centro de Pekín, para situarse en la periferia a bajo coste. Cuando Robert Bernell decidió mover su librería de libros de arte y diseño al distrito 798 en el 2001, sólo contaba como vecinos “artísticos” al catedrático de escultura de la CAFA Sui Jianguo, que había montado su estudio en un área cercana, y al novelista y músico Liu Suola. El estadounidense Bernell era conocido como editor de chinese-art.com, el primer e-zine en inglés sobre el arte contemporáneo chino, además de regentar el proyecto librería/editorial conocido como Timezone 8. Su decisión de trasladarse a este espacio sólo obedeció a una premisa: espacio barato. Poco tiempo después, Huang Rui llegó al distrito, y con él empezó la metamorfosis de Dashanzi hasta lo que hoy día conocemos.

Huang Rui, artista que había sufrido los efectos de la revolución cultural, perteneció al grupo artístico de avant-garde conocido como xingxing (estrellas), censurados a finales de los setenta. A mediados de los ochenta, siguiendo la estela de muchos artistas chinos, se refugió en Japón, donde se casaría y obtendría años más tarde la ciudadanía. En Japón participó en varias exposiciones y entabló amistad con Tabata Yukihito, de Tokyo Gallery, comisario, entre otras exposiciones, de “Chinese Contemporary Art Now”. Con los nuevos aires de apertura de un país de crecientes potencialidades,



Huang Rui decidió reestablecerse en Pekín en el año 2000, y alquiló una vieja fábrica de doscientos metros cuadrados en Dashanzi. Al poco propuso a Tabata la creación de un proyecto experimental de arte no comercial, aprovechando alguna de las inmensas naves industriales de la zona. Tabata se trasladó a la zona, mostrando bastante escepticismo en cuanto a la viabilidad del proyecto, principalmente por el grado de dejadez de muchas de las fábricas, y de la ingente cantidad de dinero necesaria para acometer las reformas. Huang Rui sin embargo prometió a Tabata que el mismo se encargaría de la reforma, y que la haría acorde a un ajustado presupuesto. Con sus propias manos y reciclando materiales, Huang Rui terminó su estudio-residencia y la galería Beijing Tokyo Art Projects (B.T.A.P.), primer espacio expositor del distrito 798. Más de mil personas atendieron a la inauguración de este espacio, que desde su construcción disfrutó de cobertura internacional gracias a la prestigiosa revista de tendencias “Wallpaper”. Una de las claves del éxito de esta iniciativa fue sin duda el carácter templado y cuidadoso de Tabata. Mientras que Huang Rui apostaba por un proyecto artístico antisistema que tensara al límite las nuevas libertades chinas, Tabata decidió no ir a contracorriente. Primero, pidiendo que se mantuvieran los eslóganes maoístas que adornaban las paredes de hormigón de la fábrica, y segundo, nombrando como comisario de la galería a Feng Boyi, reconocido crítico de arte y comisario que goza de favor político, en contra de la opción



presentada por Huang Rui, que quería como comisario a Li Xianting, crítico de arte antigobierno famoso por sus numerosas exposiciones censuradas. La decisión resultó ser acertada: no han habido problemas de censura, y las relaciones con la administración local son buenas, pese a las noticias que ha habido en los últimos años sobre la destrucción de este emplazamiento. A un ritmo acelerado, enésimo ejemplo de cómo se han sucedido las cosas en China en la última década, galerías, cafés, tiendas y demás comercios relacionados con el arte se han establecido en el distrito 798. A día de hoy hay unos cuarenta estudios de artistas, algo más de cuarenta galerías de todos los tamaños y todos los países, y algo menos de treinta oficinas relacionadas con el diseño, la moda o la publicidad. Se completa el barrio con restaurantes, cafés y clubes de diseño, que convierten a esta zona gris de paredes con hollín y tuberías vistas en el centro artístico-cultural de China.

Aunque nadie sabe que pasará tras los Juegos Olímpicos de Pekín y la EXPO de Shangai, cuando el mundo no esté ya tan pendiente de China, los promotores de la zona son optimistas y creen que el distrito de arte 798 permanecerá. Más aún cuando la fundación Ullens ha acondicionado un espacio de cinco mil metros cuadrados (el mayor de la zona) que por el prestigio y tamaño de las colecciones alcanza la categoría de museo. Espacio por el que ya mostró su interés la fundación Guggenheim, que si nos atenemos a los rumores, sigue buscando terreno en la zona en dura pugna

con el MoMA y el Pompidou. Sin embargo, el distrito de Dashanzi hoy día no es el barato espacio de sus inicios. Al igual que sucedió con el barrio del East Village de Nueva York en los setenta, la escalada de precios del terreno (triplicados desde el 2002) ha llevado a muchos artistas a cambiar de aires. Siguiendo más al este por la misma autopista que conduce al distrito 798, encontramos el East End Art District, uno de los nuevos lugares elegidos por muchos artistas como residencia, y que ya cuenta con importantes galerías como China Art and Archive Warehouse, China Contemporary Art Institute, UniversalStudios-Beijing Art Center y la galería belga F2. Mucho más al este encontramos Feijacun, una colonia de artistas levantada en los restos de otra factoría, muchos de los cuales fueron víctimas de la destrucción de la colonia Suojiacun en el 2005 declarada ilegal por el gobierno. Aunque si hay una iniciativa que realmente perdurará es la que se está llevando a cabo en Songzhuang, una pequeña ciudad al este de Beijing que el gobierno pretende que sea el centro cultural de China. Pase lo que pase con el distrito 798, lo cierto es que siempre será recordado como el lugar en donde el arte chino salió de las sombras, y bajo la tutela censora del gobierno encontró su propia personalidad e importancia en el panorama internacional.

Galerías Seleccionadas

Galleria Continua (galleriacontinua.com). Prestigiosa galería italiana inaugurada a finales del 2005, que contó con las aclamadas exposiciones en solitario de Chen Zen y Daniel Buren. **798 Photo Gallery** (798photogallery.cn). Primera galería china que se especializó en fotografía. Aunque principalmente muestra fotógrafos chinos, ocasionalmente exponen también famosos fotógrafos extranjeros. Cuenta con una completa librería de libros de fotografía. **White Space Beijing** (alexanderochs-galleries.com). Sucursal de la galería berlinesa Alexander Ochs. Interesantes las colaboraciones e intercambios colectivos entre artistas chinos y europeos. **South Gate Space** (798southgatespace.spaces.live.com). Espacio multiusos gestionado por Huang Rui, dedicado a conciertos, actuaciones, teatro, opera, etc. **China Art Seasons** (artseasons.com.sg). Galería de Singapur con una extensa muestra de arte chino y del sudeste asiático. Es también residencia de artistas. **Marella Gallery** (marellabeijing.com). Galería milanesa que tras producir exposiciones de video arte en diferentes localizaciones, por fin en el 2005 estableció su base permanente en el distrito 798. Exposiciones de artistas chinos emergentes y consolidados. **25000 Cultural Transmission Center** (longmarchspace.com). Además de exposiciones, conferencias y residencia de artistas, es el centro del proyecto "La larga Marcha", en el que un grupo de artistas emula los 25.000 li (100.000 Km) que recorrió Mao y su ejército rojo. **Chinese Contemporary** (chinesecontemporary.com). Galería británica de trescientos metros cuadrados centrada en artistas chinos posteriores al 89.

JORGE LARRAÑAGA es crítico de arte y fotógrafo freelance, reside en Tokio (Japón).

Books and Publications

A POWER STRONGER THAN ITSELF: THE AACM AND AMERICAN EXPERIMENTAL MUSIC

GEORGE LEWIS, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2007.

Here is the question: “Why do original works of art often strike us, at first, as being coarse, awkward and difficult to place?” While John Berger poses this query in a considerably different context, it applies both to the immensely influential work produced by members of the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) and, arguably, to the organization in its entirety. The AACM is quite self-consciously difficult to place precisely because it seeks to sustain space-unavailable within existing practices and institutions- for the exercise of oppositional imagination.

The AACM is a four decade old collective of experimental African-American musicians who celebrate what its members have come to call “Great Black Music.” In *A Power Greater than Itself* musician, composer, and AACM stalwart George Lewis presents “an interim evaluation of the collective’s legacy.” One might think, given the book’s considerable bulk and its extended genesis (including both participant observation and hundreds of hours of

interview-conversations with AACM members), that this is an overly modest description. In a sense it is. But Lewis insists that his is a provisional account because the history he chronicles is ongoing and because the participants themselves have diverse, often conflicting, views of their joint organizational and artistic project.

The AACM was founded in 1965, emerging literally from a series of kitchen table conversations among four Chicago musicians. Many first generation members of the collective grew up in working class families that had arrived in the racially segregated South Side of Chicago as part of the “Great Migration” of African-Americans from the rural south to the urban north. Acknowledging the social, economic and political forces that shaped these prosaic beginnings, Lewis offers his account as an antidote to “the historiography of jazz” that “has rarely been able to find a place for tropes of deliberation, planning and organization on the part of musicians. Rather, the image of the creative process has favored clichéd images of spontaneity, along with portrayals of musicians as irresponsible, cryptically cliquish, and desirous of instant gratification.” His aim is to show how this group of working class African-Americans organized themselves under inauspicious conditions to assert control over the

production, dissemination, and perpetuation of their work. In the process Lewis provides a sympathetic, but nonetheless frank, indeed at times frankly critical perspective on the AACM. He acknowledges the aesthetic, political, financial, generational, and social differences that the membership navigated as they envisioned, launched and sought to sustain the organization. In fact, he subtly uses material from his interviews to bring the resulting conflicts to the fore, in effect encouraging the participants to disagree among themselves.

From the outset the collective has been dedicated to original music, focusing as much on composition as improvisation. More strongly, they have consistently resisted the standard dichotomy between the two. As a result the AACM membership has sustained an ambivalent relation to what is commonly called the “jazz” tradition. This is not because they have failed to master and extend that tradition. Far from it. Rather, it is because, as Lewis points out, common conceptions of “the tradition” embody notions of racial authenticity that are overly confining both aesthetically and socially. The AACM commitment to creativity revolves around experimentation—in composition, in instrumentation, and in performance—even as multiple differences among members prompt them to disagree among themselves over what counts as experimentation. Even on so seemingly central an imperative, in other words, there has been no AACM orthodoxy. Indeed, over time, the democratic character of the collective has nour-

ished somewhat contentious reflection on fundamental commitments. Lewis notes early on: “in my experience, the people who were trying to figure out what the AACM was about included, most crucially, AACM people themselves.”

This focus on experimentation and creative exploration makes artistic projects undertaken under the AACM’s auspices difficult to place. This I true for audiences—none of the individuals or ensembles (many very well known, but too numerous to mention) who make up the association are “popular.” But Lewis makes clear that it is true in other respects too. For example, sound engineers with expectations set by recording standard jazz instrumentation and formats were puzzled by the task of capturing on tape AACM performances (that range from spatial and hushed to nearly cacophonous within any given composition). Likewise, critics have repeatedly been flummoxed because AACM groups often are collaborations among ensembles of multi-instrumentalists that defy the conventional expectation that some “leader” will serve as spokesman. As Lewis makes amply clear in these and many other ways, originality, indeed, makes the AACM difficult to place. The AACM itself affords a wonderful vehicle for thinking about originality, experimentation and imagination in the arts.

JIM JOHNSON lives in the countryside south of Rochester New York. He is a political theorist by trade and keeps a blog called *(Notes on) Politics, Theory & Photography*.

Libros y publicaciones

A POWER STRONGER THAN ITSELF: THE AACM AND AMERICAN EXPERIMENTAL MUSIC

GEORGE LEWIS, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2007.

La pregunta es la siguiente: “¿Por qué las obras de arte originales a menudo nos parecen en un primer momento algo poco agradable, difícil y complicado de ubicar?”. Así mientras que John Berger plantea esta pregunta en un contexto distinto, esta se aplica tanto a los trabajos tremendamente influyentes de los miembros de la *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), como a esta organización en su conjunto. La AACM es bastante consciente de las dificultades que presenta su ubicación porque persigue mantener el espacio -inconcebible para otras iniciativas o instituciones existentes- en el que es posible la imaginación de los opuestos.

La AACM es una colectivo con cuatro décadas de antigüedad formado por músicos experimentales afroamericanos que celebran lo que sus miembros han venido a llamar la “Gran Música Negra”. En *A Power Greater than Itself* el músico, compositor e incondicional de la AACM, George Lewis presenta “un recorrido con el que se evalúa el legado de este colectivo”. Uno podría pensar, dado

el considerable volumen y la extensa génesis de este libro (incluyendo observación directa y cientos de horas de conversaciones-entrevista con miembros de la AACM), que ésta es una modesta descripción. En cierto sentido lo es. Pero Lewis insiste que esto es un resultado provisional porque la historia de la que hace crónica es un proceso en marcha, ya que sus protagonistas tienen visiones diversas, frecuentemente en conflicto, sobre la articulación organizativa y artística de su proyecto.

La AACM fue fundada en 1965 como consecuencia de una serie de conversaciones en la mesa de una cocina entre cuatro músicos de Chicago. Muchos de los integrantes de la primera generación del colectivo crecieron en familias de clase trabajadora, que habían llegado al área racialmente segregada del South Side de Chicago, formando parte de la “Gran Migración” de afroamericanos procedentes del sur rural y del norte urbano. Reconociendo las fuerzas sociales, económicas y políticas que dieron forma a estos prosaicos comienzos, Lewis ofrece su relato como un antídoto a la “historiografía jazzística” que “en raras ocasiones ha sido capaz de encontrar un lugar para los *tropos* de deliberación, planificación y organización procedentes de los músicos. En su lugar, la percepción del proceso creativo ha favorecido el cliché de la espontaneidad, junto a retratos de músicos

como seres irresponsables, exclusivistas, y deseosos de gratificación inmediata”. Su objetivo es mostrar cómo este grupo de afroamericanos de clase trabajadora se organizó bajo condiciones desfavorables para tener el control sobre la producción, difusión y perpetuación de su trabajo. En el proceso Lewis aporta una visión empática sobre la AACM, que no por ello deja de asumir una perspectiva crítica. Reconoce las diferencias estéticas, políticas, económicas, generacionales y sociales que la asociación aunó y que fueron percibidas, impulsadas y buscadas para mantener la organización.

Desde el principio este colectivo se ha dedicado a la “música original”, centrándose tanto en la composición como en la improvisación. Más aún, se han resistido con fuerza a la dicotomía convencional entre ambos términos. Como resultado, los integrantes de la AACM han mantenido una relación ambivalente en torno a la así llamada tradición del “jazz”. Esto no es porque hayan fallado en asimilar y extender esta tradición. Nada más lejos de esto. Más bien, se debe a que, como Lewis señala, la concepción más usual de “la tradición” incluye nociones de autenticidad racial que son restrictivas estética y socialmente. El compromiso de la AACM con la creatividad se mueve alrededor de la experimentación -en composición, instrumentación y ejecución- incluso con múltiples diferencias entre sus miembros, llevándoles a discrepar entre sí acerca de qué entienden por experimentación. En un asunto tan central como este, no hay una ortodoxia. Y a lo largo del tiempo el carácter demo-

crático del colectivo ha alimentado cierta reflexión polémica sobre sus compromisos. Lewis lo apunta pronto: “en mi experiencia, la gente que estaba intentando averiguar de qué iba la AACM, incluía -y de forma crucial- la propia gente de la AACM”.

Dicha concentración en la experimentación y en la exploración creativa hace de los proyectos artísticos acometidos bajo los auspicios de la AACM algo difícil de situar. Esto es cierto para los espectadores -ninguna persona o grupo de los que crearon la asociación (muchos habría que nombrar) son “populares”. Pero Lewis deja claro que esto también es verdad en otros sentidos. Por ejemplo, los ingenieros de sonido acostumbrados a grabar estándares, estaban totalmente perplejos ante la tarea de capturar las actuaciones de la AACM (que incluían desde lo espacial y la ausencia de sonido, hasta casi la cacofonía dentro de una misma composición). Asimismo, los críticos tampoco lo han tenido claro debido a que los conjuntos de multiinstrumentistas como los de la AACM desafían las expectativas convencionales de un “líder” que se presenta como portavoz. Como Lewis deja bien claro de una y otra manera, la originalidad hace que la AACM sea difícil de clasificar. Por ello la AACM en sí misma se muestra como un maravilloso vehículo para pensar sobre la originalidad, la experimentación y la imaginación en el arte.

JIM JOHNSON lives in the countryside south of Rochester New York. He is a political theorist by trade and keeps a blog called *(Notes on) Politics, Theory & Photography*.



oriente & occidente
gestión cultural

GALERÍA: C/ Francisco Martínez, 36
46020 Valencia
Tel. 639 990 392
www.galleryomaso.com
omasoart@gmail.com

ALFAR GALERÍA AZUL

CERÁMICA CONTEMPORÁNEA

Madola	María Bofill
Helena Andersson	Carme Collell
Katsunori Nakashima	Eva Zethraeus
Dale Huffman	Ian Jones
Janne Hieck	Gregory Miller
Eva Castaño	Fernando Garcés
José Antonio Sarmiento	Joan Serra

www.alfargaleriaazul.com