

# LAPIZ 219

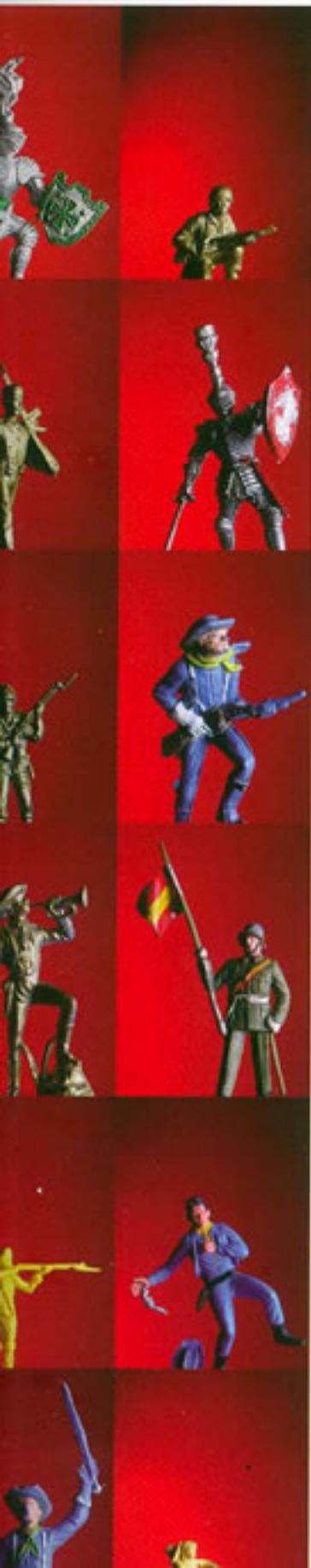
Revista  
Internacional  
de Arte

SPANISH / ENGLISH

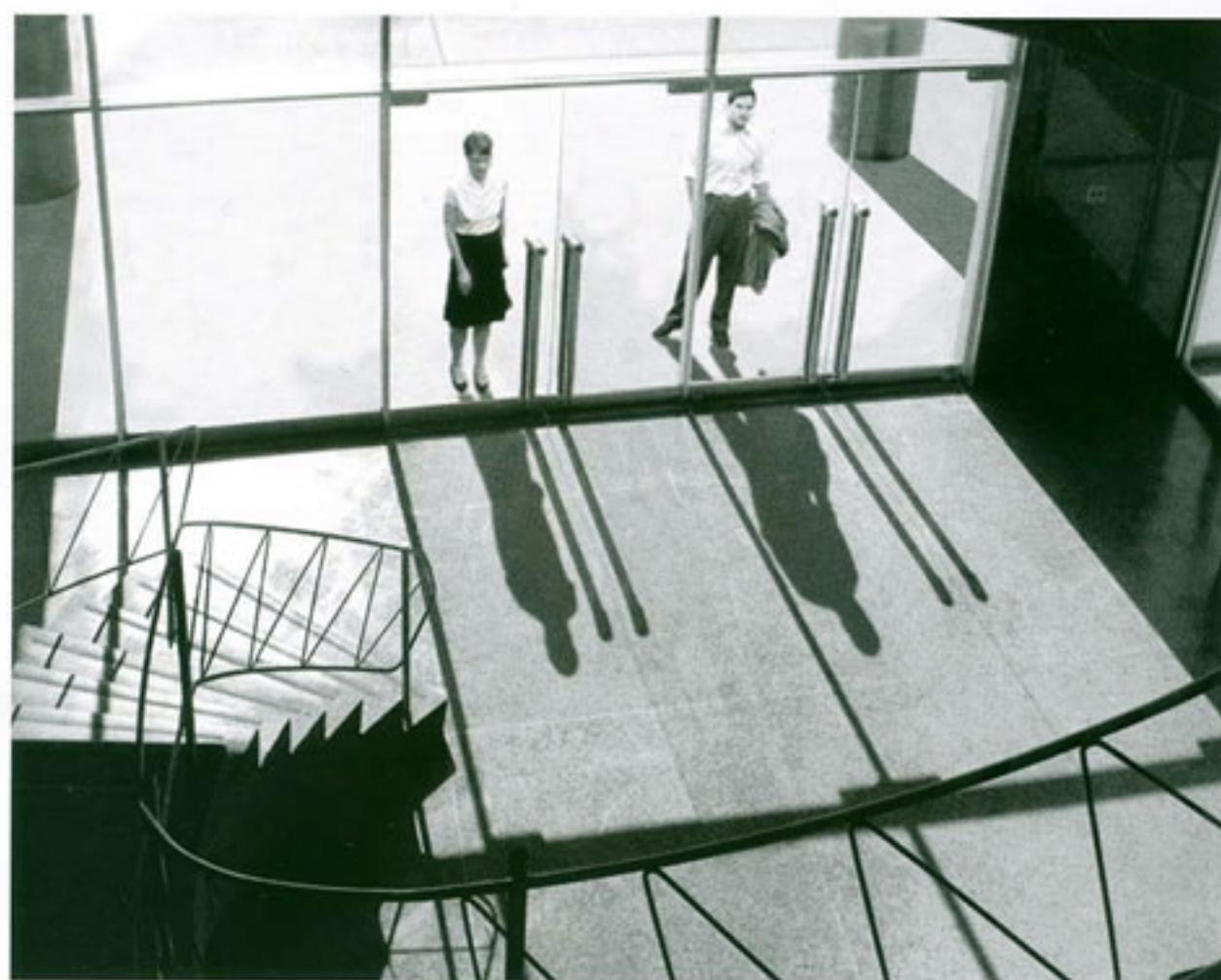
Año XXV.  
Nº 219. España.  
Precio: 8,50 €

singular homenaje a Japón de Matthew Barney  
Matthew Barney's peculiar tribute to Japan

Entrevista a David Claerbout:  
luz, el tiempo y la memoria  
Interview with David Claerbout:  
light, time and memory



A



P

Las figuraciones de lo masculino en el arte  
The representations of the male image in art

L

Z

Analizamos la antipublicidad y las  
nuevas estrategias del accionismo  
We analyse anti-advertising and the  
new strategies of actionism





## El juego y su doble The game and its double

MANUEL CIRAUQUI

Pese a la facilidad con que ocupan el espacio cotidiano, las imágenes son vulnerables. Aunque puedan llegar a determinar el sentido y la identidad de un lugar, no tienen nunca la última palabra: el espacio en que surgen es el de lo no-decidido, allí donde se exponen a un número desconocido de sujetos. La exposición es mutua: la imagen se ofrece a la reacción de quien la percibe, de igual modo que quien mira se somete a aquello que inevitablemente va a ver. De entre todas, las imágenes publicitarias son las que más se arriesgan, buscando la máxima cercanía con los cuerpos. Ocurre que algunos de estos cuerpos reaccionan tal vez del modo equivocado, deciden jugar el juego de la publicidad y llevar hasta el final el diálogo que ésta aparenta proponer. Ese diálogo se produce sobre la propia piel de la imagen que, como una frase, siempre puede ser completada, corregida; también negada.

Cuando un anuncio sufre una intervención gráfica exterior, por pequeña que sea, su función queda desviada, se produce una especie de cortocircuito en el plano de los signos. Existen artistas que trabajan sobre este género de cortocircuitos. En 1992, un tren de cercanías parisino, con el localizador Z.E.V.S. al frente, estuvo a punto de arrollar a un joven *taggeur* (en francés, "grafittero") que se agazapaba entre las vías. Éste decidiría, desde entonces, adoptar el nombre del tren como firma o *tag*, también como marca artística. Las obras de Zebs, encaminadas a menudo a reequilibrar las imágenes publicitarias de influencia masiva (los carteles gigantes como edificios, preferiblemente), adoptan estrategias más bien propias de la guerrilla que de la *performance* –hay que recordar que ya Allan Kaprow comparaba sus propias actividades con las de un guerrillero–. En 2003, Zebs realizó en la berlinesa Alexanderplatz su "secuestro visual": tras trepar por la fachada de un edificio que sostenía un anuncio de café Lavazza, recortó la silueta de la vedette de cinco metros que servía de reclamo, dejando escrito al lado "visual kidnapping pay now!". Poco después cortaba, durante la *performance* celebrada en la galería Rebell Minds de la ciudad, un dedo de la figura, que luego enviaría a la sede de Lavazza pidiendo un rescate de medio millón de euros. Tras meses de suspense, la firma aceptó pagar el botín mediante la creación de un fondo de financiación artística depositado en el Palais de Tokyo de París. Con este acto paternalista, Lavazza no solo recuperaba su efígie, ya de poco valor, sino que conseguía integrarse en un proyecto que, en su planteamiento originario, culpabilizaba su agresividad comercial. La documentación audiovisual que cuenta la totalidad del proceso ha sido presentada este otoño en la citada galería Rebell Minds.

La acción de Zebs coincidió con las actividades del movimiento antipublicitario (los "anti-pub") que, en las estaciones del metro de París, reunía de forma sistemática pero sorpresiva a grupos de personas

Despite the ease with which they occupy the urban space, images are vulnerable. Although they may determine the sense and identity of a place, they never have the last word: the space in which they appear is that of the non-decided, a place where they are exposed to an unknown number of subjects. The exhibition is mutual: the image is offered up to the reaction of the person perceiving it, just as the person looking is subjected to what he is inevitably going to see. Above all, advertising images run the greatest risks, pursuing maximum proximity with the bodies. Some of these bodies react in what could be the wrong way, they decide to play the game of advertising and take the dialogue it seems to propose all the way. Said dialogue is produced on the actual membrane of the image which, like a sentence, can always be completed, corrected; and also denied.

When an advert undergoes an external graphic intervention, however small, its function is diverted. There is a sort of short-circuit on the sign plane. Certain artists work with this genre of short-circuiting. In 1992, a Parisian suburban train, with the identification Z.E.V.S. on the front, almost ran over a young *taggeur* (French for graffiti artist) who was crouching between the tracks. From that moment on, the artist decided to adopt the name of the train as his signature or *tag*, and also as an artistic trademark. Zebs' works, often aiming to rebalance mass influence advertisement images (giant building-size posters, preferably), adopt strategies that are more typical of a guerrilla than a performance –it is important to recall that Allan Kaprow already compared his own activities with those of a guerrilla fighter. In 2003, Zebs performed his "visual kidnapping" in the Berlin Alexanderplatz: after climbing up the façade of a building supporting an advert for Lavazza coffee, he cut out the silhouette of the five-metre image that acted as the lure for the product, and left a message written next to it: "visual kidnapping pay now!" Shortly afterwards, during a performance staged in the city's Rebell Minds gallery, he cut a finger off the image and sent it to the Lavazza headquarters, requesting half a million euros ransom. After months of suspense, the company acceded to pay the haul by means of creating a fund for artistic financing deposited in the Palais de Tokyo in Paris. Through this paternalistic action, Lavazza did not only recuperate its effigy, which was no longer worth all that much, but was also integrated in a project that, in its original approach, held its commercial aggressiveness responsible. The audiovisual documentation that follows the whole of the process was presented this autumn in the aforementioned Rebell Minds gallery.

Zebs' action coincided with the activities performed during the anti-advertising movement (the "anti-pub") which, in Paris

con el objetivo de tachar o destruir todos los anuncios visibles sin dejar de ellos otra cosa que ruinas. Sin embargo, Zevs no se deja asimilar a este género de *tachismo* o negatividad absoluta; su obra se inscribe más bien en la tradición situacionista de la desviación o *détournement*, cuyas bases fueron explicitadas por Guy Debord y Gil Wolman en un escrito de 1956, titulado *Mode d'emploi du détournement*: apropiarse de los decorados de la vida cotidiana (las calles), modificar su lenguaje y recargarlo libidinalmente mediante la intervención inesperada –tal fue su definición del graffiti *ante litteram*–. Por encima del trabajo de creación prística frente a la tela blanca, se impone la *metagrafía callejera*, la intervención –gráfica o no– sobre la realidad entendida como texto.

Este tipo de acciones constituyen una evolución a partir de los planteamientos accionistas y neo-dadá de los años sesenta y setenta, en dos direcciones: por un lado, la *performance* se despoja de su carcasa simbólica e interviene en el medio cotidiano usando el lenguaje de los conflictos sociales; por otro, utiliza los códigos estéticos y éticos de las tribus urbanas como punto de partida y, en cierto modo, como *ready-mades*. Pero usar ese “lenguaje de los conflictos reales” supone a su vez utilizar esos conflictos mismos como lenguajes o significados en sí, dentro de un irónico juego de espejos o representaciones. Lo que Otto Mühl llamaba “arte directo” –sin soporte– no es sino una enfática utopía, pues en ningún momento se escapa a las mediaciones de la representación para acceder finalmente “a las cosas mismas”. Como el propio artista austriaco reconocería más tarde, no se trata de destruir, sino de “representar la agresividad”. La acción artística se convierte, a este nivel, en la constatación de que lo real es intangible; para tener acceso a él es preciso, paradójicamente, mentalizarse de antemano sobre que lo real no es sino un cuadro a veces coherente y a veces seductor, una encrucijada donde la pretensión predomina sobre la presencia. Mühl se dio cuenta, asimismo, de que la representación reaparece siempre como un fantasma para recomponer su circuito cerrado. Así, el “accionismo verdadero” hacía necesario el abandono de su propia función artística. La creación de una comuna sin propiedad privada ni tabúes sexuales, en la que el arte desempeñaba solamente un rol “educacional”, supuso la materialización y la cumbre de un proyecto metaartístico que aún sigue vivo (véase la autobiografía de Otto Mühl, *Weg aus dem Sumpf*).

En el caso de Paul McCarthy, el viraje tomaría un sentido inverso; para él, “la definición de performance como realidad” quedó atrás para dejar paso más bien a procedimientos como la mímica o la apropiación, invirtiendo de alguna manera la vieja pretensión de influir en el concepto histórico de arte a través de la intervención “directa” sobre lo real. Abandonar la discusión sobre el sentido del arte y

underground stations, systematically but unexpectedly gathered groups of people who aimed to delete or destroy all visible adverts, leaving them in ruins. Nevertheless, Zevs cannot be classed within this genre based on *deletism* or absolute negativity. His work is closer to the situationist tradition of diversion or *détournement*, the bases of which were explained by Guy Debord and Gil Wolman in a statement from 1956, entitled *Mode d'emploi du détournement*: to appropriate the sets of everyday life (streets), modify their language and overload it lustfully using unexpected intervention –this was their definition of graffiti *ante litteram*. Street *metagraphy*, the intervention –graphic or otherwise– on reality understood as text, appears above work entailing pristine creation in front of a white canvas.

This type of actions constitute an evolution from the actionist and neo-dada approaches of the sixties and seventies towards two different directions: on the one hand, the performance sheds its symbolical carcass and intervenes in the commonplace medium using the language of social conflicts. On the other, it uses the aesthetic and ethical codes of the urban tribes as its starting point and, in a way, as *ready-mades*. Yet, using this “language of real conflicts” also means using those actual conflicts as languages or meanings in themselves, in an ironic game of mirrors or representations. What Otto Mühl called “direct art” –without a stand– is nothing but an emphatic utopia, since at no time does it escape from the mediations of representation to finally access “the things themselves.” As the Austrian artist himself acknowledged later, it is not about destroying, it is about “representing aggressiveness.” Artistic action becomes, at this level, the verification of the fact that what is real is intangible. In order to access it, it is necessary to, paradoxically, prepare beforehand the notion that what is real is nothing but a painting that is sometimes coherent and sometimes alluring, a quandary where intention dominates over presence. Mühl also realised that representation always reappears like a ghost to recompose its closed circuit. Thus, “true actionism” required the abandonment of the actual artistic function. The creation of a commune without private property or sexual taboos, in which art performed a simply “educational” role supposed the materialisation and the high point of a metaartistic project that is still alive and kicking (see Otto Mühl’s autobiography, *Weg aus dem Sumpf*).

In Paul McCarthy’s case, the change went in the opposite direction. He left behind “the definition of performance as reality” to give way to procedures like mime or appropriation, reversing in a way that old intention to influence the historical concept of art through “direct” intervention on what is real. Abandoning the



ZEVS, "Show Room", 2004, instalación. Cortesía Galerie Patricia Dorfmann, París.



ZEVS, "Visual Attack", 2001, performance. Cortesía Galerie Patricia Dorfmann, París.

hacer de ello una ficción despiadada resulta, a la larga, más serio que cualquier arrebato accionista. Mike Kelley, que ha colaborado con McCarthy en diversas ocasiones, justificaba su presente interés por el ámbito de la danza afirmando en una entrevista reciente que aquélla constituye una forma primaria de arte en tanto que "le obliga a uno mismo a pensarse como objeto". Coincidía así con el punto de vista de Stelarc, artista célebre por haber sobrevolado Nueva York en 1984 enganchado a sus propios *piercings*, y para quien "en nuestra postplanetaria y posthumana era, lo que importa es el cuerpo como objeto, no como sujeto" (cfr. Linda M. Montano, *Performance artists talking in the eighties*). Tratar el cuerpo como objeto equivale a poner entre comillas toda acción, convertir nuestra conducta en una colección de citas y asimilar nuestra vida a un descomunal intertexto.

Si el *happening* o la *performance* (también el evento Fluxus o el accionismo vienes) fueron en principio expresiones de un cierto desbordamiento del arte, dichas formas acabaron siendo desbordadas por su propia "escritura". El valor de lenguaje se impuso sobre los efectos sociales de las obras, hasta el punto de acabar por desbordar también el de la acción política en sí misma. Si cada acción es una cita susceptible de múltiples interpretaciones, también puede convertirse, por igual motivo, en objeto de falsificación, así como de elaboración formal o incluso de *sampling*. El artista francés Philippe Parreno imaginaba una vez la obra de un DJ que *sampleara* el sonido de una carga policial contra una manifestación de la que él mismo había formado parte en primera línea. El sonido mismo de la violencia deja de significar directamente el conflicto político para transformarse en música *ambience* que, consciente de su propio alcance, nos invita al baile como forma última de análisis.

La paradójica relación entre la acción artística, su influencia sobre lo real y su valor como escritura, es decir, como representación de sí y, por lo tanto, como obediencia a un modelo *pre-scrito*, fue abordada en una ocasión por Jacques Derrida a propósito de la teoría teatral de Antonin Artaud. Éste, en su texto de 1967 *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, afirmaba que el *happening* "es a la experiencia de la crueldad lo que el carnaval de Niza pueda ser a los misterios de Eleusis". Pese a la discutible superioridad del modelo originario artaudiano, en que se fundarían después los planteamientos de Allan Kaprow, ambas formas artísticas compartieron un mismo horizonte de disolución y, en último término, las coordenadas de una misma imposibilidad, que Derrida definía argumentando que "la gramática del teatro de la crueldad será siempre el límite inaccesible de una representación que no sea repetición". El choque de las "artes de acción" con su propia gramática, que les im-

discussion on the meaning of art and making it a merciless fiction is, in the long run, more serious than any actionist bout. Mike Kelley, who has worked in collaboration with McCarthy several times, justified his present interest in the dance sphere stating in a recent interview that it is a primary form of art in that it "makes one think of one's self as an object." Consequently he agreed with the perspective taken by Stelarc, an artist renowned for having flown over New York in 1984 hanging from his piercings and flesh hook suspension, and for whom "in our postplanetary and posthuman phase, what's important is the body as an object, not as subject" (cfr. Linda M. Montano, *Performance artists talking in the eighties*). To treat the body as an object means to place all action in quotation marks, to turn our behaviour into a collection of quotes and to put our life on a level with a colossal intertext.

If happenings or performances (or the Fluxus event or Viennese actionism) were, at first, expressions of a certain overflowing of art, said forms ended up being overflowed by their actual "writing." The value of language prevailed over the social effects of the works, to the point that it also overflowed that of the political action itself. If each action is an event that can be subjected to multiple interpretations, it can also become, for the same reason, the object of falsification, as well as of formal compilation or even of sampling. French artist Philippe Parreno once imagined the work of a DJ that sampled the sound of a police charge against a demonstration which he himself had attended, standing in first row. The sound of violence stops directly embodying the political conflict to become *ambience* music which, aware of its own scope, invites listeners to dance as the ultimate form of analysis.

The paradoxical relationship between artistic action, its influence on what is real and its value as writing, that is to say, as a representation of itself and, thus, as the compliance with a *prescribed* model, was tackled once by Jacques Derrida when dealing with Antonin Artaud's theatrical theory. The former, in his text from 1967 *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*, stated that the happening "is to the experience of cruelty what the carnival of Nice might be to the mysteries of Eleusis." Despite the questionable superiority of the original Artaudian model, which would later be the basis of Allan Kaprow's approaches, both artistic forms shared the same horizon of dissolution and, ultimately, the coordinates of one same impossibility, which Derrida defined arguing that "the grammar of the theatre of cruelty will always be the inaccessible limit of a representation that is not repetition." The clash of the "action arts" with their grammar, which prevents them



Wolfgang Ernst, "Art is Uninteresting - Complete", 1970, placa de metal.

pide separarse de su propia valoración estética, se saldó históricamente con una suerte de re-estetización: al mostrarse como indestructible aquello que Derrida llamaba la *representación* (o lo que en la jerga situacionista podríamos llamar la *espectacularidad*), lo real pasaba a convertirse en su propio doble. La acción misma es incapaz de escapar a las mediaciones de lo teatral y acaba perdiéndose en su propia puesta en escena. Cualquier *détournement* o desviación puede ser a su vez desviada o reconducida únicamente por su entorno social. En su instalación *Shake Rattle and Roll (Fluxmix)*, presentada recientemente en la galería Yvon Lambert de París, el artista californiano Christian Marclay indaga y a un mismo tiempo juega con el sentido de este tipo de intercambios: en una serie de proyecciones audiovisuales simultáneas, vemos (y oímos) cómo el artista utiliza los objetos Fluxus de la colección del Walker Art Center de Minneapolis para producir con ellos música aleatoria. El uso desviado (*détourné*) de éstos constituye en sí mismo, al margen de la pura valoración sonora, una reflexión sobre la apropiación museal de un arte explícitamente opuesto a cualquier forma de asimilación oficial. La colección del museo socializa las obras, llevando a cabo un *détournement* suplementario respecto a aquel que constituía su punto de partida original. Apropiándose temporalmente de los objetos Fluxus, Marclay no puede restituir su sentido primero en un acto de marcha atrás histórica, aunque sí devolverles su inestabilidad original tomándolos por aquello que no son –o, más bien, por aquello que nunca han sido–. A través de este nuevo *détournement* podemos entrever el viejo espíritu Fluxus –cuanto de él escapara a la seriedad institucional–, aunque también podemos ver la sombra del museo permitiendo/controlando la acción del artista contemporáneo.

El museo está virtualmente en todas partes, puesto que todo objeto o lugar es ya una representación de sí. La acción que pretende abrir una última grieta para lo imprevisible puede mover el decorado, pero no destruirlo; puede *escribir* en lo real, pero no penetrarlo. El accionismo –esa forma de arte último cuya radicalidad residía en prescindir de cualquier soporte, trabajar sobre la vida cotidiana como acceso final a la verdad del arte– exigía pese a todo una poética en que organizar la rebeldía, un marco en que desplegar su efímera escritura. Esta escritura pertenece al mismo catálogo que nuestros actos más ordinarios, susceptibles también de interminables desplazamientos, apropiaciones o juegos. Tan poderosos como vulnerables, tan necesarios como inútiles, estos juegos se descargan de la responsabilidad de todo resultado, que terminará siendo, tarde o temprano, una imagen o emblema en la superficie del orden. El juego es infinito y su único lubricante conocido es, de momento, la rebeldía. ■

taking a step back from their own aesthetic value, was settled historically with a sort of re-aesthetisation: when that which Derrida called *representation* (or what in situationist jargon could be called *spectacularity*) was presented as something indestructible, what was real became its own double. Action itself is unable to escape the mediation of the theatrical and ends up lost in its own staging. Any *détournement* or diversion can itself be diverted or redirected usefully by its social environment. In the installation *Shake Rattle and Roll (Fluxmix)*, presented recently at the Yvon Lambert gallery in Paris, Californian artist Christian Marclay investigates and at the same time plays with the meaning of this type of exchanges: in a series of simultaneous audiovisual projections, we see (and hear) how the artist uses Fluxus objects from the Walker Art Center collection in Minneapolis to produce random music. The diverted (*détourné*) use of these objects is in itself, notwithstanding its pure sonorous value, a reflection on the museum appropriation of an art that is explicitly opposed to any form of official assimilation. The museum collection socialises works, carrying out a supplementary *détournement* as regards that which was its original starting point. Also, by temporarily appropriating Fluxus objects, Marclay cannot reinstate their primal sense in an act of historical back up, although he can restore their original instability taking them for what they are not –or, more precisely, for what they have never been. Owing to this new *détournement*, we can glimpse the old Fluxus spirit –so much of it fleetingly institutional seriousness–, although we can also see the shadow of the museum allowing/controlling the action of the contemporary artist.

The museum is practically everywhere, since all object or place is already a representation of itself. The action that attempts to open one last crevice for the unexpected can move the set, but not destroy it. It can *write* in reality, but not penetrate it. Actionism –that form of ultimate art whose radicalism resided in doing without any kind of support or stand, working on everyday life as the final access to the truth of art– required, nevertheless, poetics in which to organise rebelliousness, a frame in which to arrange its ephemeral writing. This writing belongs to the same catalogue as our most ordinary actions, which are also susceptible to interminable relocations, appropriations or games. As powerful as they are vulnerable, as necessary as they are useless, these games are relieved of the responsibility of a result, which will end up being, sooner or later, an image or an emblem in the surface of order. The game is infinite and its only known lubricant is, to date, rebelliousness. ■

Translation: Laura F. Farhall