



# Rapidez





# BLUEPROJECT FOUNDATION

Carrer de la Princesa 57  
08003 Barcelona

La Blueproject Foundation quiere agradecer profundamente su ayuda y colaboración en la organización de la exposición “Little is left to tell (Calvino after Calvino)” a la Galerie Perrotin, el MUSAC, el Sr. Rafael Tous, la Sra. María de Corral, el Sr. Ignasi Aballí, la Revista Código, la Sra. Karla Jasso y al Sr. Alex Gartenfeld.

Gracias también a todos los artistas que han aceptado participar en las entrevistas que presenta este catálogo.

## Catálogo VI

Little is left to tell (Calvino after Calvino)

### Créditos de textos

*Sans pain, sans vin, amour n'est rien o Preguntas mágicas:* Renato Della Poeta

*Abúrrete, si puedes:* Aurélien Le Genissel

*Entrevista a Ignasi Aballí:* Renato Della Poeta y Aurélien le Genissel

*Questions per minute - Rafael Lozano-Hemmer:* Karla Jasso. Texto inicialmente publicado en la Revista Código, No. 60, Diciembre 2010-Enero 2011, pp. 118-123.

### Traducción

Jay Noden (ENG)

### Créditos de fotografías

Cristina López Morcuende

### Diseño y coordinación

Cristina López Morcuende

### Creado y producido por

© 2015, Blueproject Foundation. Todos los derechos reservados.

ISBN: 978-8494169984

Depósito legal: B 24597-2015

Impreso en Barcelona. The Folio Club. Fecha: 15 de octubre de 2015

Impreso según criterios sostenibles EcoEdición

Papel certificado FSC® que cumple los requisitos de la norma UNE-EN.

Impresión con tintas secas, solubles en agua y libres de Phthalatos. Impresión certificada en Sistema de Gestión Ambiental ISO 9001.





**4**

**Sans pain, sans vin, amour n'est rien  
o Preguntas mágicas**

RENATO DELLA POETA

**8**

**Abúrrete, si puedes**

AURÉLIEN LE GÉNISSEL

**16**

**Entrevista a Ignasi Aballí**

BLUEPROJECT FOUNDATION

**26**

**Questions per minute -  
Rafael Lozano-Hemmer**

KARLA JASSO

**35**

ENGLISH VERSION





Sans pain, sans vin,  
amour n'est rien  
o Preguntas mágicas

RENATO DELLA POETA





Segunda lección de Italo Calvino: la rapidez. Habla de estilo, de cadencia y, sobre todo, de ritmo de la literatura, de cómo se puede conseguir no perder interés o de cómo mantener el interés, de cómo ser breves e intensos al mismo tiempo.

Las dos obras que hemos elegido para simbolizar nuestra visión sobre la rapidez son *Tiempo como inactividad* de Ignasi Aballí, vídeo en *loop* de sesenta minutos y *33 questions per minute* de Rafael Lozano-Hemmer.

Como hemos dicho, Calvino siempre habla por oposición. En la primera lección fue la oposición levedad-pesadez, en este caso esta es menos antitética, más sutil de lo previsto y más curiosa; la oposición a la rapidez calviniana puede ser la velocidad contemporánea. Parecen sinónimos, algo tramposo, pero no es así: la rapidez es algo inteligente, lleno, siempre vivo e interesante. En oposición, la velocidad es algo demasiado productivo, sin alma y frío.

Para que podáis tener una idea más clara de lo que quiero decir, os cuento una anécdota: antes del montaje de “Little is left to tell”, junto a Ignasi Aballí, quedamos para probar la instalación de su obra, el vídeo *Tiempo como inactividad* del 2014. La duda fue si ponerlo en pantalla o directamente proyectado a la pared gris de la sala *Il Salotto* (optamos por la pantalla). En medio de pruebas técnicas, él me dijo: “Estoy contento de que hayáis elegido esta obra para lentitud”. Yo, con una sonrisa feliz, le expliqué el pequeño malentendido, que en realidad no es nunca un malentendido, la oposición de la velocidad es la lentitud.

Esta manera de entender la rapidez es como contar la historia de cómo se hace el buen pan, amasando con fuerza y conciencia la masa, esperando el tiempo necesario, tiempo sagrado, inexorable, perfecto y después otra espera igualmente perfecta, cuando se pone el pan en el horno. Solo si haces todo esto con tranquilidad y precisión saldrá un buen pan; la rapidez es sinónimo de tiempo justo, ni más ni menos. La visión del tiempo sabio.

En la obra de Aballí se ve simplemente una clepsidra que calcula una hora, cuando la arena se acaba, una mano le da la vuelta y de nuevo una hora vuelve a pasar. En la clepsidra, la arena cae abajo, esto puede simbolizar perfectamente el pasar del tiempo, el pasar del tiempo en dirección a la muerte, abajo como la vuelta a la tierra; además está compuesta de dos partes, una llena que se vacía y una vacía que se llena. Seguro que a Calvino le gustaban las clepsidras. “En todo caso el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir





del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo.”<sup>1</sup>

En la segunda obra seleccionada, la de Rafael Lozano-Hemmer, dieciocho pequeños monitores clavados a la pared emiten treinta y tres preguntas por minuto diferentes, aparentemente sin sentido; un ordenador genera estas preguntas y siendo una obra interactiva (algo habitual en Lozano-Hemmer), está también conectado al sistema un teclado en el cual cualquier visitante de la exposición puede escribir una pregunta, su pregunta; que aparecerá en todas las pantallas a los 10 segundos.

Calvino escribe: “Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nodo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico.” Así, para explicar este estado intelectual, esta sabia ubicuidad, hemos utilizado dos herramientas básicas: tiempo y preguntas. La exposición es nuestra narración, donde el tiempo y las preguntas se transforman en objetos mágicos, únicos, arquetípicos.

Ya que hemos hablado de magia, cómo no pensar en las botas de las siete leguas, que en el relato de Albert Von Chamisso *La extraordinaria historia de Peter Schlemihl*, el protagonista se pone y con cada paso puede visitar cualquier lugar del mundo y de la fantasía. Mucho más que veloz... ¡rápido!

---

<sup>1</sup> Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012.







# Abúrrete, si puedes

AURÉLIEN LE GENISSEL







“Cada uno de los valores que escojo como tema de mis conferencias, lo he dicho al principio, no pretende excluir el valor contrario; [...] así esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación”<sup>1</sup>, explica Italo Calvino en su segunda conferencia. Y es cierto que el escritor italiano mezcla diferentes problemáticas bajo un mismo concepto de rapidez: velocidad física, velocidad mental, ritmo y estructura del relato, digresiones y *short stories*, concisión, fantasía... Lo que Calvino viene a defender es una literatura concisa *pero* justa, con frases en las que “cada palabra es insustituible”, con la “fantasía de los ejemplos”, que exalte “la diferencia” y sin “ofensas al ritmo”. Un arte de la “velocidad mental”, como él la llama, diferenciándola de la “velocidad física” o de una rapidez mal entendida.

Nadie puede oponerse a este diagnóstico. La cuestión reside en saber qué diferencia la velocidad mental de la simple rapidez. ¿Qué diferencia la “eficacia narrativa”<sup>2</sup> de la leyenda de Carlomagno, con la que abre su conferencia, de la de una mala película hollywoodiense? Las dos son eficaces, prácticas y útiles. Tres adjetivos que demuestran perfectamente que, tras una idea del tiempo, se esconde siempre una problemática social y económica. Calvino ya era consciente de que “en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance [...] corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea”<sup>3</sup>. Pero quizás no vislumbró que el “mensaje de inmediatez” que defendía se podía convertir en discurso superficial y evidente.

El “espíritu del capitalismo”, por citar a Max Weber, lo ha invadido todo y ese ascetismo protestante ya no solo se plasma en el trabajo como “vocación” (el famoso *beruf* alemán) secularizada sino en el propio tiempo libre, convertido en producto de mercado. La relación entre el tiempo y el dinero se encuentra en el corazón mismo del sistema, como recuerda Weber citando la famosa frase de un discurso de Franklin: “Piensa que el tiempo es dinero: quien pudiendo ganar con su trabajo diez chelines al día se va a pasear medio día, o se queda en su habitación, no debe calcular, si solo se gastara seis peniques en sus diversiones, que solo se ha gastado eso, sino que tiene que calcular que se ha gastado otros cinco chelines más, o,

---

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 58

2 Ibid., p. 49

3 Ibid., p. 57





mejor aún, que los ha derrochado”<sup>4</sup>. En esta perspectiva utilitarista, el tiempo es un producto que, como tal, debe ser consumido. Es un *medio* para conseguir las pruebas materiales de una elección divina. Una vez despojado de su dimensión religiosa, el tiempo debe ser productivo, cada vez más productivo y rentable, como si de un coche, un lavavajillas o un ordenador se tratara. Hablamos del tiempo de trabajo pero también del tiempo *libre*, del tiempo *muerto*, del tiempo *perdido*. Tres maneras de llamarlo que la lógica capitalista no puede aceptar. Por eso, tras la rapidez que defiende Calvino se vislumbra la alargada sombra de la eficacia. La eficacia mal entendida del rendimiento inmediato, del burdo consumismo. Frente a eso, no hay que olvidar el rédito, indirecto pero más profundo, del aburrimiento, la contemplación o la inutilidad; de un tiempo dilatado y estanco que ya no es esclavo del hombre sino que forma parte de su condición.

Cuando Calvino habla de rapidez, comprendemos que se refiere a “una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable”<sup>5</sup>, ese fraseo “cristalino, sobrio y airoso”<sup>6</sup> que identifica en los cuentos de Borges. No habla de la aceleración de la sociedad contemporánea ni construye simplemente un elogio del relato o de la obra útil. Sin embargo, detrás de su “lenguaje de absoluta precisión y concreción” subyace (en el fondo, muy en el fondo...) una metafísica de la forma *justa*<sup>7</sup> y una ética del ahorro. Una especie de minimalismo clásico de *lo bello*. ¿Cómo plasmar entonces el aburrimiento, el horror o la angustia sin sublimarlos/desnaturalizarlos en una experiencia placentera?

Hemos olvidado que existe una utilidad de lo inútil. El discurso de Calvino esconde una fascinación por un tiempo o una creación que sea una serie constante e ininterrumpida de *epifanías* (esas intuiciones que tienen la “rotundidad de lo que no podía ser de otra manera”<sup>8</sup>, como dice) olvidando que, como él acepta, todo es una cuestión de *ritmo*<sup>9</sup>. Pero no hay música sin silencio. No hay conciencia sin

4 Citado en Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

5 Calvino. Op.cit., p. 61

6 Calvino. Op. cit., p. 62

7 No es casualidad que utilice la expresión francesa de “mot juste” p. 60

8 Calvino. Op. cit., p. 65

9 “Todo es ritmo. El destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un ritmo único”.





pausa. Ni tampoco es posible experimentar verdaderamente un acontecimiento sin una sensación de demora, un necesario intervalo temporal que le dé al *ahora* un sentimiento de duración, una tensión narrativa. En el caso contrario, nos encontramos ante una sucesión imparabile y caótica de vivencias que nos rozan superficialmente, una serie de puentes que deben permitirnos llegar lo antes posible hasta la próxima *experiencia*, oasis de (presunto) sentido en medio del desasosiego general. Nos encontramos entonces ante una represión (*refoulement*) de la idea de vacío. Un vacío que debemos rellenar con un incesante cóctel de imágenes, ruido, información y movimiento. No importa tanto *qué* hacemos, vemos o leemos como el mero hecho de *hacer* algo. Así lo ha comprendido Rafael Lozano-Hemmer en su *33 questions per minute*, una obra en la que avasalla al espectador con una serie de preguntas generadas arbitraria y mecánicamente por un ordenador. Algunas resultan poéticas, otras absurdas. Pero, al fin y al cabo, no importa. Lo importante es correr una tras otra. Y es que los intervalos o los umbrales, esas “zonas de olvido, de pérdida, de muerte, de miedo y de angustia, pero también de anhelo, de esperanza, de aventura, de promesa y de espera”<sup>10</sup> como dice Byung-Chul Han, se presentan como una amenaza, un enemigo, “puesto que donde no sucede nada, donde la intencionalidad se queda en nada, está la muerte”. El primero en comprenderlo seguramente fue Martin Heidegger en su ya clásico análisis de la temporalidad propia del *Dasein*. Para el filósofo alemán, el hombre es un “ser para-la-muerte” y el mayor peligro que acecha a la sociedad contemporánea es el olvido de esa condición, lo que él llama el “olvido del ser”. El hombre rehúsa afrontar esa realidad y para ello se esconde en el universo de la ocupación, una manera de ser “inauténtica” en la que las prisas, el desasosiego distraído y el “mundo del ser” le ofrecen una serie de actividades ininterrumpidas que le impiden tener una relación profunda con su condición. “¿Por qué no tenemos tiempo? ¿En qué medida no queremos perder el tiempo? Porque lo necesitamos y queremos emplearlo. ¿Para qué? Para nuestras ocupaciones cotidianas, de las que desde hace ya tiempo nos hemos vuelto esclavos [...]. Al cabo, este no *tener-tiempo* es un *mayor perderse a sí mismo* que aquel desperdiciar el tiempo que se deja tiempo”<sup>11</sup>, explica. El aburrimiento, más aún que la angustia, es la “tonalidad afectiva” (*Stimmung*) fundamental para descubrir el *Dasein* verdadero. Aburrirse

10 Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015. p. 59. Y añade: “Para evitar que *se demoren demasiado* [los intervalos vacíos], se intenta que las *sensaciones* se sucedan cada vez más rápido”.

11 Heidegger, Martin. *Conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza, 2007 p. 169





(en su sentido más profundo) permite encontrarse frente a la nada, al lado oculto y oscuro de la existencia, a la ausencia de sentido, sin poder engañarse con diversiones vacuas y vacíos entretenimientos. El tiempo ya no es entonces un objeto a nuestro servicio del que habría que sacar el máximo rendimiento funcional sino un amo y un aliado que permite devolverle al instante presente toda su densidad. Las cosas *son*, ya no solo *sucedan*. Pensemos en el insomnio, ejemplo que cita el propio Heidegger, como ese momento aburrido y vacío en el que nos encontramos profundamente prisioneros de un tiempo que es a la vez tortura y bendición. Ya no existen ni sirven los planes futuros de vacaciones o los recuerdos de fiestas pasadas, estamos encerrados en un eterno presente del que no podemos escapar. Un instante verdadero en el que comprendemos que estamos “arrojados” a la vida, dueños y esclavos de una insoportable libertad cuya forma perfecta no es otra que el tiempo y la finitud. Pero “resulta que el éxtasis, un placer sentido segundo a segundo y acompañado de gratitud por el don de estar vivo y de ser consciente, se encuentra al otro lado del aburrimiento absolutamente letal”<sup>12</sup> decía David Foster Wallace. Infinitos son los herederos<sup>13</sup> que, en el siglo pasado, parecen haber hecho suya la máxima de Schopenhauer: “la vida oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío”. Sin embargo, *al otro lado* del hastío se encuentra una comprensión del tiempo más acertada.

Ya no hay tiempo hoy para madurar o sedimentar, queremos los resultados rápidos, como quien cultiva materiales transgénicos o pollos en cadena para aumentar la productividad. Pero la cultura, el pensamiento no son productos que se rijan por la ley de la eficacia, de la mera producción contable. Proust tardó dieciséis años en escribir *En busca del tiempo perdido*. Malick realizó cinco obras maestras en treinta y ocho años. Como explica perfectamente Ignasi Aballí en la entrevista de este catálogo, “el arte es de los pocos ámbitos en el que se puede plantear esa idea de improductividad, de hacer por hacer, o de hacer sin necesidad de que lo que hagas tenga un sentido más allá de la propia acción”. Hay una forma de

---

12 Y añadía: “Presta atención a la cosa más tediosa que puedas encontrar (las declaraciones de la renta, el golf retransmitido por televisión) y un aburrimiento como no hayas visto nunca se te echará encima en oleadas y a punto estará de matarte. Si consigues capear esas olas, será como si pasaras del blanco y negro al color. Como encontrar agua después de pasar varios días en el desierto. Un éxtasis constante en todos y cada uno de tus átomos.”

13 El Roquentin de Sartre, el Meursault de Camus, el Dino de Moravia, El “hombre que duerme” de Perec, casi todo Beckett...





resistencia, de rebeldía en la defensa de la lentitud, de la profunda inactividad del tiempo muerto. Perdemos el tiempo cuando lo utilizamos para rellenarlo con actividades que nos sirven para olvidarnos de su inexorable paso y, por consiguiente, de nuestra finitud. Seguir corriendo para acumular premios en una época de “crisis narrativa”, tanto teleológica como teológica, es como si los esclavos siguiesen trabajando en el campo después de la abolición de la esclavitud. Hay que afrontar el paso del tiempo, lo fructífero del aburrimiento y no rellenar el vacío que esconde la temporalidad únicamente con diversiones o un *zapping* incesante de *quedadas*. Aunque sea chupando piedras, como hace el personaje de *Molloy* de Samuel Beckett, tras haber probado una infinidad de otras actividades, en un pastiche divertido y desencantado de *Bouvard y Pécuchet* de Gustave Flaubert, verdaderos fundadores del aburrimiento contemporáneo.

A veces las horas tienen que correr “sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren”<sup>14</sup>, tanto para el creador como para el espectador, como lo demuestran las digresiones y juegos textuales de Joyce, las repeticiones inútiles y exasperantes de Samuel Beckett o las listas y los banales acontecimientos de David Foster Wallace. La lentitud y gratuidad de los planos de *Mad Men* o de Béla Tarr no tienen ningún objetivo preciso más que el de hacer visible el paso del tiempo. La enigmática languidez de la cámara de Tarkovsky nos transporta a una temporalidad ajena al ajetreo actual, condición imprescindible para que aparezcan ciertas experiencias visuales y existenciales, imposibles de transmitir con rapidez, por muy *justa* que esta sea. El vídeo *Tiempo como inactividad* de Ignasi Aballí, que presentamos en la exposición, no pretende *expresar* nada, menos el puro paso del tiempo. De alguna manera, sí que apunta a “la máxima concentración de la poesía y el pensamiento”<sup>15</sup>, que defiende Calvino, pero lo hace teniendo en cuenta la *irreductibilidad* del tiempo. En 1984, hablando de las vanguardias y de su obra, Barnett Newman explicaba que “el tiempo es el cuadro mismo”. Jean-François Lyotard, en su texto *L’Instant Newman*, comenta: “un cuadro de Newman, es un ángel. No anuncia nada, es el anuncio mismo [...]. Newman no representa una anunciación impresentable, la deja presentarse”. De alguna forma, el tiempo se ha convertido en la materia misma del arte. Al perder su carácter ontológico, se ha transformado en un “tema” para el arte, como lo demuestra, por ejemplo, casi toda la obra de On Kawara, el *24 Hours Psycho* de

14 Calvino. Op. cit., p. 65

15 Calvino. Op. cit., p. 63





Douglas Gordon o *The Clock* de Christian Marclay.

El arte puede tender a la concisión pero, en ocasiones, no hay otra manera de plasmar el vacío que a través del vacío o el aburrimiento a través del aburrimiento. Tan legítimas son las memorables y densas elipsis de Flaubert<sup>16</sup> o Kubrick<sup>17</sup> como la enciclopédica empresa de memoria histórica de Lanzmann en *Shoah*. Tan bueno puede ser el *esprit* que emerge puntualmente en Twitter como la lentitud existencial de Ugo Rondinone<sup>18</sup>.

Las dos suelen ir juntas (como ya he dicho), como demuestra la inútil descripción del tedio existencial que Beckett hace con un fraseo de una precisión milimétrica. O los impecables juegos gramaticales utilizados al mismo tiempo como *Tentativa de agotar un lugar parisino* de Georges Perec. En este sentido, lo que esconde esta defensa del tiempo muerto es un elogio de la inutilidad, de la gratuidad frente a la productividad del sistema socio-económico actual; un brindis a la “noción de pérdida” de Georges Bataille, al *desoeuvrement* de Agamben, a la “potencia de no ser” (*dynamis me einai*) aristotélica que encontramos en el “I prefer not to” de Bartleby, a la “otra noche”, profundamente improductiva de Blanchot, al Sabbat judío; toda una línea de pensamiento que no ve el tiempo como una pura mercancía, como ese “estar disponible” o “al alcance de la mano” (*Zuhandenheit*) que denunciaba Heidegger sino como la esencia verdaderamente constitutiva del ser. Ese *desoeuvrement* que, en francés, significa literalmente “no producir obra” o “deshacer lo obrado” es calificado como “la forma más alta de humanidad” por Kazimir Malevitch en *La pereza como verdad efectiva del hombre* (1921). Su cuadro blanco, los *Artistas sin obra* de Jean-Yves Jouannais, el concierto silencioso *Composition 4'33"* de John Cage, la Zona de sensibilidad pictórica inmaterial de Yves Klein no son más que formas de ese vacío temporal. No olvidemos que para los griegos, era el trabajo (*negotium*) lo que venía *después*, en *oposición* a la parte esencial de la vida (el *otium*). La relación de fuerzas se ha invertido hoy. Queremos

---

16 Véase la magistral elipsis de *La educación sentimental*: “Viajó. Conoció la melancolía de los paquebotas, los fríos despertares bajo la tienda de campaña, el aturdimiento de los paisajes y de las ruinas, la amargura de las simpatías interrumpidas. Volvió.”

17 El principio de *2001: Odisea en el Espacio*.

18 “Hago un acercamiento entre lentitud y posibilidad potencial de ser. La lentitud -contrariamente a la velocidad que arde- no exige nada de mí. No me arranca de mi temporalidad para atraerme a la suya, como es el caso con la velocidad”, explica el artista.





acortar las distancias y los tiempos, ser más efectivos sin aceptar que hay cosas que requieren el simple paso del tiempo. No se puede tener un hijo en menos de 9 meses. Ni se puede hacer el cangrejo perfecto en menos de 10 años como explica Calvino en su conferencia. En ese trazo perfecto están los diez años transcurridos sin “hacer nada”, es decir los momentos solitarios, los paseos contemplativos, las lecturas inútiles, los aprendizajes gratuitos, todas esas cosas, en fin, que quizás no den un resultado *inmediato* sino que alimentan más profundamente el carácter y el conocimiento de los hombres.

“Todas las desgracias del hombre se derivan del hecho de no ser capaz de estar tranquilamente sentado y solo en una habitación” decía Pascal, el famoso filósofo del *divertimiento*. Y tenía razón. Hay algo de eso en la obra de Ignasi Aballí. La historia de la temporalidad quizás se pueda resumir en la imagen de un monje franciscano del siglo XIV mirando *Tiempo como inactividad* en su celda monástica. Ahí nace lo que luego se convertirá en el espíritu del capitalismo y, al mismo tiempo, se pierde esa sumisión al tiempo como imponderable y trágico vertebrador del ser. El miedo al vacío (temporal y espacial) es consubstancial al hombre. Hay algo divertido en imaginar la historia del mundo a través del prisma del aburrimiento, como hace Alberto Moravia al principio de su novela *El tedio*. Eva mordió la manzana porque se aburría, Caín mató a Abel porque se aburría, Noé se emborrachó por la misma razón. Los católicos aburridos crearon el protestantismo, el aburrimiento de Europa los llevó a descubrir América, las cortes aburridas provocaron la Revolución francesa... Todo porque no sabemos estar solos en una habitación. De eso viven la telerealidad, las marcas y las agencias de viajes.

Pero quizás el drama más profundo sea que, de nuevo, ese anhelo de Pascal también tiene su vertiente ominosa. Nadie sueña tampoco con un mundo convertido en una gigantesca y aburrida colmena en la que cada hombre esté encerrado en su celdilla leyendo un libro en un estado de contemplación casi mística.

El péndulo nunca detiene su vaivén.





# Entrevista a Ignasi Aballí

BLUEPROJECT FOUNDATION







**Aurélien Le Genissel:** Calvino escribió sus conferencias en 1985, el mismo año en que murió. ¿Qué recuerdo tienes tú de esa época?

**Ignasi Aballí:** Yo acabé Bellas Artes a principios de los años ochenta y a mediados estaba en un periodo en el que intentaba encontrar qué era lo que quería hacer como artista. Yo había acabado los estudios en la especialidad de pintura y salí como pintor. Ya en esa época empezaba a replantearme si eso era algo adecuado para mí, si realmente la pintura me ofrecía todos los recursos y las posibilidades que quería para expresarme y estaba en un momento de búsqueda, de duda, de expectación... de definición también. Con todas las expectativas abiertas porque yo esperaba que algún día pudiera desempeñar este trabajo como mi profesión; porque entonces era imposible. Así que, por un lado, fue una época de búsqueda y desconcierto, pero por otro de gran expectativa de ver si realmente iba a conseguirlo o no.

**A.L.G.:** En otras entrevistas hablas de tu relación con la pintura. ¿Cuánto ha cambiado tu relación con esta? ¿Sigues teniendo la sombra de la pintura en tu manera de trabajar, como un formato más tradicional de trabajar?

**I.A.:** Es cierto que cuando la crisis con la pintura que te comentaba fue haciéndose más y más fuerte, y se fue generando una contradicción entre el hecho que me gustaba pintar y la pintura en general, pero no me gustaba lo que ocurría cuando pintaba, empecé a buscar alternativas, soluciones, posibles planes B para desarrollar un proyecto pictórico sin que eso supusiera realizar una pintura desde el punto de vista tradicional. Empecé a experimentar con otros materiales e ideas que para mí estaban muy próximas a lo que era la pintura pero en algunos casos casi ya no se podría hablar de pintura porque, técnicamente, no había nada que lo vinculara. Entonces yo, y también otros artistas, lo que hicimos fue ampliar las posibilidades tradicionales de la pintura hacia un ámbito que podríamos llamar pictórico, en el sentido de que no es pintura pero se podría englobar dentro de lo que la pintura podría haber hecho o trabajos que toman la pintura como referente, como trabajos de fotografía, vídeo o cine, que claramente tienen el punto de partida en la pintura.

**Renato Della Poeta:** Uno de los principales temas de esta exposición es el tiempo, ya que el libro empieza diciendo: “Estamos en 1985: únicamente nos separan quince años del nuevo milenio”. Nosotros hacemos este intento de reflexión quince años después de su inicio. Creo que tu manera de trabajar en esa nueva





forma de pintura se hace con el tiempo: el sol, el polvo, la degradación de las cosas, también los periódicos tienen una clara referencia temporal. ¿Cómo valoras el tiempo en el arte y la sociedad de hoy en día?

**I.A.:** El tiempo es un aspecto fundamental en mi trabajo porque es uno de los hilos conductores de diversos trabajos que aparentemente pueden parecer alejados. Siempre, o casi siempre, hay una reflexión sobre el tiempo; a veces incluso como material de la obra.

El tiempo se ha acelerado en estos últimos treinta años, desde que Calvino escribió sus textos; vivimos a un ritmo mayor. La sensación de vértigo, de rapidez, es cada vez mayor. El estar conectados a todo en todo momento acorta la sensación de tiempo, las noticias se suceden en tiempo real, todo se ha acelerado. Yo creo que el arte es un ámbito desde el que se puede plantear una reflexión sobre esto, podemos plantear otra manera de ver las cosas y de vivir y vincularnos con la realidad. Mis trabajos cuestionan esto y plantean una crítica para proponer lo contrario: trabajos que necesitan mucho tiempo para ser posibles, para que se constituyan, para ser vistos. Por ejemplo *Tiempo como inactividad*, el vídeo que se puede ver en la exposición, es un reloj de arena, es ver pasar el tiempo de una manera casi contemplativa. No hay más actividad que ver caer la arena, es simplemente mirar eso, casi parece una imagen estática. Son trabajos que cuestionan, critican y proponen otra percepción del tiempo más pausada, proponen la lentitud por encima de la rapidez.

**R.D.P.:** Recuerdo que cuando pusimos el vídeo en *Il Salotto* dijiste: “está bien que hayáis escogido esta obra para el concepto lentitud” aunque en realidad es para rapidez. Es una reflexión bastante calviniana, ya que para el escritor italiano cada concepto contiene su contrario. Hablando de la relación de sociedad y tiempo, lo que me interesa comentar es qué concepción se tiene, sobre todo los jóvenes, de perder el tiempo, ¿por qué no sabemos perder el tiempo?

**I.A.:** De hecho algunos de mis trabajos plantean esa idea de dar más relevancia a la reflexión que a la acción. Por ejemplo, en la serie de trabajos *Malgastar*, que consiste en dejar que se seque la pintura dentro del bote y no usarla, una de las ideas que había ahí es que mientras estaba pensando qué hacer con la pintura, cuando la iba a usar, ya estaba seca, porque estaba pensando tanto en ello que al final ya no puedes usarla. También por ejemplo, el trabajo de polvo, en el que tengo una pieza durante diez años en mi estudio que va acumulando polvo y luego la presentas. En esa tela no se ha producido nada. Es un objeto que está esperando





acoger una obra pero pasa el tiempo y al final simplemente se llena de polvo. Esa inacción, la inactividad o el dejar que las cosas pasen es una variable de la lentitud, de la reflexión, creo que también es importante en el trabajo y forma parte de él.

**A.L.G.:** A ese tiempo se le suele llamar *tiempo muerto*...

**I.A.:** Sí, yo les decía a mis estudiantes cuando era profesor que eran muy importantes esos momentos en los que parece que no pasa nada, que estás atascado, que no eres productivo, que no tienes ideas... pero hay que pasarlo. Si no, todo es fruto de la rutina, del hacer por hacer... Y es duro estar ahí sin saber cómo, que pasen días y días...

**A.L.G.:** Leyendo a Calvino lo que a mí me sorprende es que, en el apartado de rapidez, para ejemplificar la diferencia entre rapidez y velocidad coge como ejemplo un cuento muy corto de Barbey d'Aureville. Lo que le interesa son las elipsis de ese cuento. Y eso me remite a la noción, que quizás parece menos peligrosa en 1985 de lo que me parece en 2015, de eficacia. Eficacia narrativa. Pensar en esta noción relacionada con el tiempo que llaman *muerto* es peligroso porque, ese tiempo, la sociedad está intentando invadirlo, dándole utilidad, eficacia... siempre tenemos que estar *haciendo algo*, produciendo... justamente esa noción tiene relación con la noción de *dépense* pensada por Georges Bataille... La pérdida por la pérdida... sin producción alguna... ese riesgo de disfrutar/padecer el tiempo sin objetivo utilitario detrás...

**I.A.:** El arte es un medio especialmente adecuado para plantear lo que comentas sobre la improductividad. En otras profesiones, como la ciencia, por ejemplo, la investigación no puede llevarte a nada. Aunque hay muchos investigadores que especulan y pueden o no acabar con un resultado, al final se exige un resultado. En cambio el arte es de los pocos ámbitos en el que se puede plantear esa idea de improductividad, de hacer por hacer, o de hacer sin necesidad de que lo que hagas tenga un sentido más allá de la propia acción. Y creo que eso debemos aprovecharlo y utilizarlo para plantear otras cosas. Por ejemplo aquí habéis hecho un concierto para una sola persona, eso no se podría hacer en una sala de conciertos. En un museo se pueden hacer películas que duren cien horas, en un cine sería imposible. Hay cantidad de cosas que otras disciplinas plantean que solo son posibles en el ámbito del arte porque es permeable y adecuado para estar fuera del sistema, y plantear cosas que el sistema no aceptaría porque no traen beneficios o no son rentables.





**A.L.G.:** De alguna manera, las estructuras de pensamiento que utilizamos vienen de esta idea inicial que es la manera que tenemos de interpretar el tiempo, cómo interpretamos el tiempo muerto, la productividad...

**I.A.:** Por ejemplo, un autor como Paul Virilio decía que la velocidad es poder. Tener la información antes te da acceso a actuar antes. Desplazarte más rápido de un punto a otro te da la opción de llegar primero y controlar qué va a pasar allí. Él decía que esa velocidad que se incrementa exponencialmente y cada vez más es, de hecho, un control del poder, tanto de los políticos como de la sociedad en general. Quien tiene la velocidad tiene una parte del poder.

**A.L.G.:** En este sentido, una visión diferente del tiempo es un acto de resistencia...

**I.A.:** Hay bastantes artistas que reflexionan sobre eso y plantean trabajos más o menos directamente relacionados. Como los de Richard Long, que se realizan mientras camina, hace un recorrido que previamente ha marcado y durante ese recorrido va pautando su caminar con algunas transformaciones del paisaje. O incluso la obra de On Kawara, que está vinculada a la obra pintada en ese día, a clasificar y archivar el tiempo. Estos artistas me interesan por la relación y actitud que tienen frente a la producción artística, muy obsesiva y aparentemente monotemática, poco variada.

**A.L.G.:** Tienes otra frase en la que dices “lo que planteo en algunas de mis obras es una reflexión sobre la dificultad y lo problemático que es actualmente utilizar la pintura, lo problemático y difícil que es actualmente trabajar con imágenes en un mundo en que nuestra relación con ellas es un hecho cotidiano y a menudo inconsciente”. Antes hablabas de esta juventud que está hiperconectada y recibe mil imágenes, de formatos y calidades diferentes...

**I.A.:** Hay una sobreexposición a las pantallas y eso seguro que cambia la forma de entender la realidad. Como está cambiando la forma de comunicarnos con los nuevos sistemas de mensajes. Se debe reflexionar sobre ello, no es ni bueno ni malo, todo depende de cómo se utilice. Como creador de imágenes, no puedo no reflexionar sobre lo que supone poner nuevas imágenes en ese contexto y cómo van a ser leídas y qué sentido tiene añadir otras nuevas con una pretensión de que sean entendidas como algo diferente e interesante. ¿Por qué van a ser mejores o peores que las cientos de miles que nos enviamos cada día? Por eso digo que esa reflexión hay que hacerla y llegué a la conclusión de que mi trabajo tenía que





**“Siendo muy atrevido,  
diría que en el  
próximo milenio  
triunfará  
lo invisible.”**

IGNASI ABALLÍ





ofrecer, por un lado, un punto de vista crítico, y por eso muchas veces hay una ausencia de imagen, plantea el borrado, la no-imagen como recurso crítico. Y por otro lado, también la apropiación: ya que hay tantas imágenes, para qué voy a hacer una nueva si ya tengo una que me sirve, por qué no usar alguna que ya existe en vez de añadir otra más que no va a aportar nada nuevo. Esas dos estrategias en relación con la visibilidad son las que me han parecido las más adecuadas para plantear mi propio trabajo: la negación como ausencia y la apropiación como estrategia en el caso que necesite usar una imagen.

**R.D.P.:** Uno de tus últimos trabajos consiste en borrar la información de un periódico para guardar lo que te interesa. Me hizo pensar en otro artista muy importante como Basquiat, que también borraba, tachaba las frases de sus cuadros para que la gente las leyera mejor. Utilizar una especie de cortina de humo para obligar al espectador a concentrarse más y que esa imagen, ese mensaje le llegue. Es una reflexión que va unida a lo que estamos hablando de la visibilidad y a este mundo de pantallas que indagan en esa idea de tener algo que nos bloquea para llegar a la imagen... un esfuerzo para llegar a ver bien...

**I.A.:** Sí, está claro. Por ejemplo, la idea que domina ahora es que tenemos que verlo todo, que no tiene que haber nada oculto al ojo. Tenemos que tener una hiper-visibilidad. En la televisión, en programas que llevan esto al extremo como, por ejemplo, *Gran Hermano*, muestran una experiencia de humanos en un contexto u otro, y queremos ver todo lo que pasa ahí, hay diferentes cámaras. Cuando hay un terremoto o una guerra, queremos ver todos los detalles, los muertos... queremos o no, pero nos los muestran. Por otro lado, el espacio público está hipervigilado, somos grabados cada día por muchas cámaras. Estamos intentando que no se oculte nada, que todo sea visible. Entonces, proponer un trabajo en el que eso no se ofrezca de una manera evidente, es también proponerte imaginar algo tú también. Si yo muestro, de una página de un periódico, solo un fragmento pequeño de una foto, la idea es que tú puedas o no puedas, o quieras o no, recomponer el resto de eso que yo no te enseñé. Y por otro lado es también una estrategia para incentivar la curiosidad: cuanto menos muestras, más ganas hay de ver qué pasa ahí. Contrariamente a lo que ocurre normalmente, que es que lo vemos todo.

**A.L.G.:** ¿Es importante para ti esa idea de que el público complete la obra, que es una idea clásica del arte conceptual? Estábamos haciendo la entrevista de Sophie Calle hace poco y vi muchos puntos que me recuerdan a tu trabajo en el sentido de que tiene ese punto de involucrar mucho al público en sus historias. Una





especie de pedagogía de la mirada, como si quisiera decirle al espectador: “una cosa son todas las imágenes que te envían y otra es comprender, ser consciente, aprender a ver estas imágenes, a ver que una imagen es una historia...”

**I.A.:** Sí, y además comparto lo que dices en cuanto a Sophie Calle, ella ha planteado algunos proyectos que claramente inciden en esto que hablábamos, el trabajo de los ciegos, por ejemplo, y otros en los que ella se pone como una *voyeur*, mirando algo, el que es mirado lo sabe o no lo sabe, pero cuestionando toda esa idea de la visibilidad. Es cierto que lo que comentas de las imágenes deben proponer un punto de vista nuevo, pedagógico, eso ya es más discutible. Pero, por un lado, sí que creo que el espectador siempre completa la obra, sin el espectador frente a la obra, esta no existe. Por lo tanto, es el espectador el que la legitima, dice si es válida o no, si es interesante o no me interesa. Y por tanto, como decía Duchamp, el 50% del asunto depende de él.

**A.L.G.:** Tu trabajo “obliga” al espectador a hacer una reflexión personal sobre su propia manera de interpretar las imágenes, es decir, de mirar... Hay una especie de concienciación del espectador, de los mecanismos de la mirada a través de la dimensión crítica de tu trabajo... Poner al espectador delante de esta experiencia de ver un reloj de arena durante una hora, como es el caso en *Tiempo como inactividad*, que presentamos en la exposición, es una manera de interpelar al espectador sobre estos tiempos que gestionan su cotidiano...

**I.A.:** Es importante, incluso hay trabajos en los que eso de forma explícita se propone. Por ejemplo, había unos trabajos con luz del sol, en los que se reproducía la pared de un museo de la que se habían quitado los cuadros y solo quedaba el rectángulo del cambio de la luz, de haber estado el cuadro tapando la pared. Y el cambio de color sugería una colección de imágenes. Mi idea era que el espectador llenara esos vacíos con su propia colección o con su museo imaginario. O si yo pongo, por ejemplo, una serie de hojas de papel o de libros en las que solo pone “Índice” es como una biblioteca del vacío. Pero no es del vacío, es que detrás de cada uno de esos índices puede haber cualquier libro. Mi idea era que el espectador imaginara qué libros eran los que estaban detrás simplemente con esas palabras.

**A.L.G.:** Me parece que tu trabajo reflexiona mucho sobre el lenguaje, la palabra... ¿Por qué el lenguaje? ¿Cómo de importante es para ti utilizar el lenguaje en la sociedad de la imagen? De nuevo me remito al trabajo de Sophie Calle que me





recuerda al tuyo, en el sentido de que ella reflexiona sobre la manera en la que se completan o se articulan la imagen y el lenguaje...

**I.A.:** El lenguaje es un elemento más, un hilo conductor de casi toda mi obra. Es un elemento que aparece de determinadas maneras pero de un modo constante. Sobre todo en un momento, cuando estaba repensando la pintura, me di cuenta de que había esa relación tan sencilla entre la pintura, por ejemplo, un color, y su nombre. Empecé a fijarme en que había colores que tenían nombres de cosa real, por ejemplo, *azul cielo*, y me di cuenta que es una contradicción, porque el cielo no tiene un color concreto, depende de la hora del día, de la época, de la meteorología... Entonces, a partir de esa relación entre la pintura y el lenguaje, empecé a explorar y a partir de ese momento ya el uso de la palabra, el lenguaje, fue una constante. A veces utilizado como sustituto de la imagen, y algunas veces como complemento. Algo que refuerza o dirige, reorienta las imágenes que aparecen también en la obra. En el cine, me interesa mucho también la relación con los subtítulos, la idea de traducción es también muy importante para mí y aparece en varias obras. Por ejemplo con los textos que están en las ventanas, la idea es establecer como un filtro entre el interior y el exterior, de comentarios sobre el paisaje y la humanidad transformado por una serie de conceptos que el espectador ve y automáticamente percibe ese exterior de otra manera.

**A.L.G.:** Calvino plantea en una de sus conferencias esa idea de un lenguaje que estamos perdiendo y que cada día utilizamos peor... No plantea una relación de causa y efecto pero sí constata dos problemas importantes (ya en 1985) como son: sobreexposición a las imágenes y empobrecimiento del lenguaje... Cuando tú trabajas con *Índices* por ejemplo, me parece que trabajas esos dos polos que me parecen centrales hoy, que son la imagen y el lenguaje.

**I.A.:** Pienso que la imagen ha ganado la partida al texto. Porque es mucho más inmediato, más atractivo, a la gente le cuesta leer. Tiene que ser un mensaje muy breve, nos hemos acostumbrado a expresarnos con lo mínimo y necesario. No quiero ser apocalíptico, pero creo que se puede afirmar que hay una reducción del lenguaje escrito sobre el lenguaje de la imagen que cada vez es más preponderante y extensa.

**R.D.P.:** Un aspecto de tu trabajo que pienso que está muy cerca de lo que hablamos son esos siete cuadros iguales, siete cuadros parecidos o siete cuadros diferentes. Es definir diferentemente la misma cosa, que es algo que, yo personalmente, busco...







**I.A.:** Que es lo mismo pero a la vez es distinto...

Es también un trabajo sobre el lenguaje. Porque la imagen es la misma pero hay una palabra que establece una diferencia, que es *igual*, *parecido* o *diferente*. Cuando aparentemente es todo lo mismo. A eso me refería cuando decía que me interesaba mucho esa relación entre el lenguaje y la pintura, o el lenguaje aplicado a otros medios, como el cine o la información o la literatura.

**R.D.P.:** Cambiando de tema, ¿cómo imaginas el próximo milenio?

**I.A.:** Pues siendo muy atrevido, diría que en el próximo milenio triunfará lo invisible.

**A.L.G.:** El título de nuestra exposición es “Little is left to tell”, una frase de Beckett que Calvino utiliza al final de su conferencia para concluir que “aunque quede poco por contar, se sigue contando”. ¿Crees que seguiremos contando siempre historias?

**I.A.:** Estoy seguro de que eso no se acabará. Es una necesidad del ser humano, esa capacidad de imaginar, de especular, de inventar cosas... De hecho yo creo que cada vez vemos más aparición de relatos, por ejemplo, si consideramos las series como los relatos actuales, desde *Juego de Tronos* a la que queramos, vuelve otra vez esa idea de la ficción, de mezclar las épocas, de imaginar el pasado pero también imaginarlo junto al futuro... Yo creo que eso no se va a acabar porque forma parte de la necesidad y la capacidad del ser humano de imaginar, de comunicarse a través de la imaginación y la fantasía. Por lo tanto, espero que no se acabe, sí que evolucionará y veremos otras maneras de hacerlo, pero seguro que se encuentran formas y vías para seguir contando.

La Blueproject quiere agradecer la disponibilidad y amabilidad de Ignasi Aballí a la hora de realizar esta entrevista.





# Questions per minute - Rafael Lozano-Hemmer

KARLA JASSO





Una de las invenciones de Rafael Lozano-Hemmer pasará tres mil años haciendo preguntas. Compartimos este afán inquisitivo y por ello nos acercamos a uno de los artistas que está configurando las conexiones entre el arte y las nuevas tecnologías.

**Karla Jasso:** Hoy en día, eres uno de los artistas a nivel internacional más reconocidos en el campo de las artes electrónicas. Me imagino que desde el comienzo de tu carrera te preguntaste sobre el “futuro próximo” y sobre los criterios que describían el tipo de trabajo que realizabas. Por ejemplo, lo *relacional* se volvió un referente desde mediados de los 90. La idea venía de Francisco Varela y Humberto Maturana, y contenía el sentido de tejer multidimensiones para entrelazar varios conceptos. Tú lo aplicaste a la arquitectura, ¿qué pasó después de eso?

**Rafael Lozano-Hemmer:** Intenté utilizar terminología que no estuviera tan gastada. Por ponerte un ejemplo, a finales de los 80, hacía un programa de radio que se llamaba *La conmoción posmoderna*; pero a partir de los 90, el concepto *posmoderno* se volvió problemático; todo el mundo le otorgaba diferentes acepciones, y su valor se empezó a disolver. Lo mismo le sucede al término *virtual*, que, en mi opinión, fue la siguiente ola intelectual. Se hablaba de la *virtualidad* porque era el momento en que funcionaron los primeros cascos de realidad virtual. Era también el momento en que, a través de las supuestas bombas inteligentes de la primera guerra del Golfo, podías estar telepresente en el momento de la detonación de la violencia. Pasaba todo eso y para mí era importante separarme tanto de lo posmoderno como de lo virtual; de la idea de una interactividad básica, basada en un tipo de interacción en donde aprietas el botón y algo sucede, como una especie de relación pavloviana.

En cambio, con *relacional* yo buscaba un término menos vertical, más conectivo. Había tres referencias: Maturana y Varela, que ya mencionaste, hablaban de lo relacional al explicar el proceso de interconexión neuronal. Y también había encontrado el término *relacional* en el trabajo artístico de Lygia Clark y Hélio Oiticica, a quienes admiro mucho. La idea del objeto relacional que tiene que ser manipulado, donde el tacto, el contacto, potenciaban la sensación háptica.

Por último, tenía una tercera referencia que eran los bancos de datos relacionales. En los años 60, la programadora Barbara Liskov propuso el Principio de Sustitución para describir el comportamiento de interacción entre objetos de programación de computadoras. Antes de su trabajo, los bancos de datos y la progra-





mación en sí eran estructuras rígidas, una especie de archivo sólido. Con Liskov, los bancos de datos se logran intercomunicar, como si hubiera pequeños túneles entre los campos de los archivos. Me atraía la idea de que el arte era una compleja y multidimensional interconexión de realidades dispares que estaba haciendo múltiples conexiones con su público.

**K.J.:** Algo totalmente intersubjetivo...

**R.L.H.:** Exacto. La intersubjetividad entendida al modo de Mikhail Bakhtin; es decir, la relación dialógica. La idea de que cuando tú y yo hablamos, estamos hechos de todo lo que hemos leído y no estamos teniendo sólo esta conversación, sino otras cien simultáneas.

**K.J.:** Me pregunto cómo evolucionó el concepto de *relacional* para ti. Nos acabas de describir los tres grandes referentes de tu noción de *relacional* que de alguna manera tejiste para vincularlo con la arquitectura. Y estamos hablando de una práctica que va de 1994 a 2010. Puedo imaginar que tu idea de lo *relacional* y de arquitectura relacional es diferente a la que tenías cuando iniciaste. Te lo pregunto en especial por uno de tus últimos proyectos, *Ecuación solar*. ¿Cómo funcionó ese concepto aquí?

**R.L.H.:** Sí, lo relacional para mí ha cambiado mucho. El libro *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud se publicó en 1996 y tuvo mucho éxito. Al igual que lo que pasó con el concepto de *posmodernidad* o *virtualidad*, el término *relacional* se volvió muy trillado. Tengo interés por lo que escribió Bourriaud, pero también mucha resistencia. Mi trabajo no está basado en las redes de producción y colaboración de las que Bourriaud habla, sino que específicamente está basado en procesos de construcción desde la percepción. Ahora el problema que enfrento es que el término se asocia demasiado con esta noción de colectivo, comunidad y de cosas así, y eso no me interesa. Mis proyectos tienen un punto de resistencia, de incertidumbre, de pasión por las idiosincrasias, por las pesadillas. Pero bueno, a lo que voy es que sí ha cambiado mucho la forma en la que la gente interpreta la palabra *relacional*. En mi definición no ha cambiado tanto; una de las cosas que me interesan a nivel de espacio público o arquitectónico, es la idea de la *amplificación del participante* a una escala urbana. La idea del monumento es la de contener y amplificar un momento o cierto acontecimiento en la Historia y representarlo ante la ciudad. En el caso de la *arquitectura virtual*, lo que se intenta es que te hagas chiquito para que puedas entrar dentro de la simulaciones 3D que





se están presentando, para que suspendas la incredulidad (*suspension of disbelief*) y en verdad creas que estás en ese espacio virtual. En la arquitectura relacional, por el contrario, la idea es amplificar al participante a una escala urbana como parte de un proceso que todos sabemos y aceptamos que es artificioso, en el que la arquitectura real puede simular ser lo que no es. En *Ecuación solar* efectivamente la relación de escala es diferente, porque la maqueta solar es 100 millones de veces más chica que la estrella real, pero la simulación sigue siendo efectiva, ya que en esta pieza el participante y la ciudad son los que se amplifican para relacionarse con un falso sol.

**K.J.:** ¿Hacia dónde sientes que se dirigen las prácticas artísticas?

**R.L.H.:** Tanto en la red como en la sociedad estamos viendo varios procesos. Uno de los más positivos es que las redes sociales están acabando con la pasividad con la que consumíamos información; de alguna forma tenemos más opciones de convertirnos en autores o en agentes de cambio. Sin embargo, esto también tiene sus problemas: la gente ahora está demasiado informada como para actuar. Pero sí veo diferencias sustanciales, y una de ellas es la desjerarquización de los procesos de comunicación. Eso es sumamente útil para el arte. Éste siempre ha tenido la posibilidad de actuar sin intermediarios, y hay muchos artistas —por ejemplo, el director de teatro Augusto Boal— que han intentado llegar al punto de *desintermediar* la obra. Y creo que los procesos de redes nos están acostumbrando a remover o a cuestionar muchas de las jerarquías existentes. Pero al mismo tiempo vemos lo contrario, una enorme concentración de poder en las estructuras *mainstream* de comunicación.

Estaba leyendo un artículo de Edward Said, de hace unos doce años, donde demostraba que los periódicos y los medios de comunicación en 1975, en Estados Unidos, estaban en manos de solamente 73 corporaciones. Y luego, hace tan sólo doce años, estaban ya en manos de sólo cinco grupos empresariales. Lo que demuestra una gran pérdida de diversidad, que es bastante preocupante y que va con la homogeneidad de la globalización.

**K.J.:** ¿Y qué piensas de la escena en México?

**R.L.H.:** En México estamos bien equipados para prosperar con la globalización. Lo digo en el sentido de que somos una cultura tan compleja, tan plural, que viene de tantas fuentes, de tantos registros; salvo si estás hablando con un políti-





**“Las redes sociales están acabando con la pasividad con la que consumíamos información; de alguna forma tenemos más opciones de convertirnos en autores o en agentes de cambio. Sin embargo, esto también tiene sus problemas: la gente ahora está demasiado informada como para actuar.”**

RAFAEL LOZANO-HEMMER





co, sientes que México no es uno, sino cien millones de Méxicos. Si le echas un vistazo a lo que es el arte en este país hoy en día, te ofrece nombres como Francis Aljys de Bélgica, Santiago Sierra de España, Melanie Smith de Inglaterra, quienes son todos mexicanos, porque ahí viven y trabajan. De igual manera está Carlos Amorales en Holanda, Felipe Ehrenberg en Brasil, Gabriel Orozco en Nueva York o yo en Canadá, y ves que hay mucho movimiento transnacional, en ambas direcciones. Siempre lo ha habido, es casi una tradición. Pienso por ejemplo en Buñuel en México o en Paz en la India. Salvo en los procesos ideológicos de captura y sepulcro de lo que es la identidad mexicana por los políticos y el muralismo, todos los artistas mexicanos estamos equipados para actuar en un contexto global. Y esto no se puede decir de culturas que están decayendo. Yo, por ejemplo que vivo en Québec, veo una crisis nacionalista, que comienza por una crisis demográfica, es decir, esta gente no se reproduce. Me imagino, en el futuro, pósters en las calles de São Paulo y Guadalajara de unas señoras de 80 años de Québec que piden que por favor les mandemos apoyo económico, porque no va a haber gente que pueda pagar sus pensiones. A lo que voy es: si quieres ver el futuro hoy, tienes que ir a México, para lo bueno y para lo malo.

**K.J.:** Alguna vez leí algo que me hizo reflexionar sobre el sentido de la decisión. Decías: “trabajo con tecnología no porque sea original, sino porque es inevitable”. ¿Lo sigues pensando?

**R.L.H.:** Sin duda. Y de hecho intento resaltarlo cada vez que puedo, porque desgraciadamente en el mundo de las artes electrónicas, como sabes, hay un fetiche por la novedad, por el *gadget*. Algo que yo llamaba lo *tecnológicamente correcto*. Uno de los temas que más me molesta de la tecnología es la idea de que te da posibilidades infinitas. Pero, ¡también un lienzo te da posibilidades infinitas! Entonces definiendo la idea de la inevitabilidad, para madurar los conceptos, la psicología que está detrás de una obra, de cómo se experimenta, etcétera. En lugar de que estemos solamente hablando del aparato, del futuro, de la originalidad.

McLuhan hablaba de “la tecnología como segunda piel”. La entiendo siempre como un lenguaje, lo cual significa que no es tan sólo una herramienta, ni tampoco es algo opcional, que puedas eliminar de tu identidad. Aun si vives en un remoto pueblo de Oaxaca y nunca has hecho una llamada por teléfono o visto una computadora, tu vida sigue siendo afectada por el calentamiento global, tu país está sustentado por una economía de capital virtual, tu dialecto está a punto de desaparecer ya que la gente se interconecta con un reducido número de lenguajes globales.





Pero como artista guardas la idea de subvertir la tecnología, de darle la vuelta, de tratar de evitar la parte homogeneizante, o la “fetichización de la tecnología”.

**K.J.:** Sí y sobre todo cuando decides que no vas a eliminar la tecnología, que no la puedes exorcizar. Lo más sano, en mi opinión, es estar conscientes de nuestra complicidad con el aparato tecnológico, conscientes de que no podemos separarnos de ello, que no hay distancia crítica. Nuestro público ve cuatro horas de televisión diariamente, nuestros bancos saben dónde cuándo y qué compramos. *Google Street View* fotografió tu casa, etcétera. Lo que sí podemos hacer es pervertir la tecnología, utilizarla de forma incorrecta, crear experiencias conectivas, conflictivas o ambiguas, buscar rupturas o esos espacios intersticiales que podamos ocupar de la manera más productiva, absurda o excéntrica posible. Ahí, la tecnología como lenguaje nos permite hacer poesía.

**R.L.H.:** Pues acabas de decir algo que lo encierra todo y no hay mejor manera que terminar con esa frase: la búsqueda por una poética tecnológica.

Texto inicialmente publicado en la Revista Código, No. 60, Diciembre 2010-Enero 2011, pp. 118-123.

La Blueproject Foundation quiere agradecer especialmente a la Revista Código y a la autora, Karla Jasso, por su colaboración y amabilidad.









ENGLISH VERSION





## Sans pain, sans vin, amour n'est rien or magic questions

RENATO DELLA POETA

Italo Calvino's second lesson, quickness, deals with the style, cadence and, especially, rhythm of literature, how one can avoid losing interest or maintain interest, how to be brief and intense at the same time.

The two works that we have chosen to symbolize our vision of quickness are *Tiempo como inactividad* by Ignasi Aballí, a sixty-minute video loop, and *33 questions per minute* by Rafael Lozano-Hemmer.

As we have already explained, Calvino always speaks through opposites. In his first lesson it was the opposition of lightness and heaviness. Here, he is less antithetic, more subtle than one might expect and more curious; the opposite to Calvinian quickness could be contemporary speed. The two seem to be synonymous, a trick, but it is not so: quickness is intelligent, full, ever-alive and interesting. In opposition, speed is excessively productive, soulless and cold.

To give you a clearer idea of what I am trying to say, let me tell you an anecdote. Before setting up "Little is left to tell", Ignasi Aballí and I met to check how we would install his work, the video *Tiempo como inactividad* from 2014. Our doubt was whether to use a screen or project it directly onto the grey wall of *Il Salotto* (we opted for the screen). During the technical tests he said to me: "I'm pleased that you chose this piece for slowness". And with a happy smile I explained the small misunderstanding, which in fact is never a misunderstanding; the opposite of speed is slowness.

This way of understanding quickness is like explaining how to make good bread: consciously and firmly kneading the dough, waiting the right amount of time, sacred, inexorable and perfect time and then another equally perfect period of waiting once the bread is in the oven. Only if you do all this in a relaxed and precise manner will you get good





bread; quickness is synonymous with just the right amount of time; no more, no less. A vision of time that is wise.

In the work of Aballí, all that is shown is an sand timer that measures an hour; when the sand runs out a hand turns it round and another hour passes. In the hourglass, the sand falls downwards, which could very well symbolize the passing of time, time's passage towards death, downwards as if returning to the earth. Moreover it is composed of two parts, one full that empties and the other empty that fills. I am sure Calvino liked hour-glasses: "In any case, a story is an operation carried out on the length of time involved, an enchantment that acts on the passing of time, either contracting or dilating it".<sup>1</sup>

In the second selected work, that of Rafael Lozano-Hemmer, 18 small monitors nailed to the wall emit thirty-three questions per minute; different, apparently meaningless questions, which are computer-generated. And since it is an interactive piece (as is often the case in Lozano-Hemmer's work), there is also a keyboard connected to the system which visitors to the exhibition can use to formulate their own questions, which, in turn, will appear on all the screens after 10 seconds.

Calvino writes: "I would say that the moment an object appears in a narrative, it is charged with a special force and becomes like the pole of a magnetic field, a knot in the network of invisible relationships. The symbolism of an object may be more or less explicit, but it is always there. We might even say that in a narrative any object is always magic". Thus, to explain this intellectual state, this wise ubiquity, we have used two basic tools, time and questions. The exhibition is our narrative, where time and questions are transformed into magical, unique and archetypal objects.

Having talked of magic, one cannot help but think of the seven-league boots worn by the main character in Albert Von Chamisso's story *Peter Schlemihl's Miraculous Story*. With each step Peter can visit anywhere both in the world and in his fantasies. This is not just speed... this is quickness!

---

<sup>1</sup> Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012.





## Get bored, if you can

AURÉLIEN LE GENISSEL

“I said at the beginning that each value or virtue I chose as the subject for my lectures does not exclude its opposite; [...] so this apologia for quickness does not presume to deny the pleasures of lingering”<sup>1</sup>, explains Italo Calvino in his second lecture. And it is true that the Italian writer mixes different issues within a single concept of quickness: physical speed, mental speed, rhythm and structure of the story, digressions and short stories, conciseness, fantasy... What Calvino defends is a concise *yet* complete literature, with sentences in which “each word is replaceable”, with the “fantasy of examples”, that exalts “the difference” and without “offenses against rhythm”. An art of “mental speed”, as he puts it, distinguishing this from “physical speed” or from a misunderstood quickness.

No one could oppose this diagnosis. The question lies in knowing what distinguishes mental speed from simple quickness. What distinguishes the “narrative effectiveness”<sup>2</sup> of the legend of Charlemagne, which he uses to open the lecture, from that of a bad Hollywood film? Both are effective, practical and useful; three adjectives that perfectly demonstrate how there is always a social and economic issue hidden behind an idea of time. Calvino was already aware that “in an age when other fantastically speedy, widespread *media* are triumphing [...] we run the risk of flattening all communication onto a single, homogeneous surface”<sup>3</sup>. But perhaps he had not seen that the “message of urgency” that he defended could be transformed into something superficial and obvious.

The “spirit of capitalism”, to quote Max Weber, has invaded everything; protestant asceticism is no longer only seen in the workplace as a secular “vocation” (the famous German *beruf*), but also in our free time, transformed into a market product. The relationship between time and money lies at the heart of the system, as Weber reminds us quoting a famous phrase from one of Franklin’s speeches: “Remember that time is money. He that can earn ten shillings a day by his labour, and goes abroad or sits idle one half of that day, though he spends but sixpence during his diversion or idleness, ought not to reckon that the only expense; he has really spent, or,

---

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 58. (own translation)

2 Ibid., p. 49

3 Ibid., p. 57





rather, thrown away, five shillings besides”<sup>4</sup>. From this utilitarian perspective, time is a product that, as such, must be consumed. It is a *medium* for acquiring the material proof of a divine choice. Once stripped of its religious dimension, time must be productive, increasingly productive and profitable, as if it were a car, a dishwasher or a computer. And this does not only include work time, but also *free* time, *dead* time, *lost* time; three different ways of referring to time that capitalist logic cannot accept. This is why, behind the quickness that Calvino defends lurks the long shadow of effectiveness; the misunderstood effectiveness of immediate return, of raw consumerism. With this in mind, let us not forget the indirect but deeper yield gained from boredom, contemplation or uselessness; from lingering, isolated time that is no longer man’s slave but rather forms part of his condition.

When Calvino speaks about quickness, we understand that he is referring to a “necessary, unique, concentrated, concise and memorable expression”<sup>5</sup>, that phrase “crystalline, sober and airy”<sup>6</sup> that he identifies in the stories of Borges. He does not speak about the acceleration of contemporary society nor does he simply construct a eulogy to the story or to works that are useful. However, behind his “language that is concrete and precise” lies (deep down, very deep...) the metaphysics of *just the right way*<sup>7</sup> and an ethic of saving. A kind of classical minimalism of *beauty*. So, how can one capture boredom, horror or angst without sublimating or perverting them in a pleasurable experience?

We have forgotten that there is usefulness in the useless. Calvino’s discourse hides a fascination for a time or a creation that is a constant and uninterrupted series of *epiphanies* (those intuitions that have the “finality of something that could not have been otherwise”<sup>8</sup>, as he says) forgetting that, as he accepts, everything is a question of *rhythm*<sup>9</sup>. But there is no music without silence. There is no awareness without a pause. Neither is it possible to truly experience an event without a sensation of delay, a necessary temporal interval which gives the *now* a sense of duration, a narrative tension. If the opposite is the case, we find ourselves before an unstoppable and chaotic succession of experiences that scrape the sur-

---

4 Quoted in Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. (own translation)

5 Calvino. Op.cit., p. 61

6 Calvino. Op.cit., p. 62

7 It is no coincidence that he uses the French expression “*mot juste*” p. 60

8 Calvino. Op. cit. p. 62

9 “Everything is just rhythm. The destiny of man is one celestial rhythm, like any work of art is a unique rhythm”. Blanchot





face, a series of bridges that must lead us to our next *experience* as soon as possible, an oasis of an (apparent) direction amid the general unease. So we find ourselves before a repression (*refoulement*) of the idea of emptiness. Emptiness that we must fill with an incessant cocktail of images, noise, information and movement. It does not matter so much *what* we do, see or read, as much as the mere act of *doing* something. This is how Rafael Lozano-Hemmer understood it in his *33 questions per minute*, a work in which he fires a series of questions at the viewer generated arbitrarily and mechanically by a computer. Some are poetic and others absurd. But at the end of the day, it does not matter. What is important is for one to run after the other. Because these intervals or thresholds, the “zones of mystery, uncertainty, transformation, death, and fear, but also of yearning, hope, and expectation” as Byung-Chul Han says, are presented as a threat, an enemy, “given that where nothing happens, where intention leads to nothing, is death”<sup>10</sup>. The first to understand this was, without doubt, Martin Heidegger in his now classic analysis of the temporality of the *Dasein*. For the German philosopher, man is a “being-toward-death” and the greatest danger that lies in wait for contemporary society is forgetting this condition, what he calls the “forgetting of Being”. Man avoids confronting this reality by hiding in the universe of occupation, a way of being “inauthentic” in which hurry, distracted unease and the “world of the self” offer him a series of uninterrupted activities that prevent him from having a close relationship with his condition. “Why do we have no time? To what extent do we not wish to lose any time? Because we need it and wish to use it. For what? For our everyday occupations, to which we have long since become enslaved [...]. This not *having any time* is ultimately a *greater being lost of the self* than that wasting time which leaves itself time”<sup>11</sup>, he explains. Boredom, more even than anxiety, is the fundamental “affective tonality” (*Stimmung*) for discovering the true *Dasein*. Getting bored (in its deepest sense) allows one to come face to face with the nothing, the hidden and dark side of existence, with the absence of meaning, without being able to fool oneself with inane and empty diversions. Time is, therefore, no longer an object at our service that we have to make the most of functionally, but rather a master and an ally that allows us to give back any given moment’s full density. Things *are*, they no longer merely *happen*. Consider insomnia, an example that Heidegger himself gives, as that bored and empty moment in which we find ourselves deeply imprisoned by a time that is at once a torture and a blessing. There is no longer a use for - in fact they no longer exist - holiday plans or memories of parties; we are enclosed in an eternal present from which there is no

---

10 Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015. (own translation) And he adds: “To avoid them *lasting too long* [the empty intervals], we try to make the *sensations* occur with increasing speed”.

11 Heidegger, Martin. *Conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza, 2007. p. 169. (own translation)





escape. A true instant in which we understand that we are “hurled” at life, masters and slaves of an unbearable freedom, whose perfect form is none other than time and finiteness. But “Bliss -a-second-by-second joy and gratitude at the gift of being alive, conscious- lies on the other side of crushing, crushing boredom”<sup>12</sup> said David Foster Wallace. There are countless characters<sup>13</sup> who, in the last century, seem to have adopted Schopenhauer’s maxim: “Life swings like a pendulum backward and forward between pain and boredom”. However, on *the other side* of weariness there is a more accurate understanding of time.

There is no longer any time today to mature or settle, we want quick results, like those who cultivate transgenic materials or battery chickens to help increase productivity. But culture and thought are not products that are governed by the laws of efficiency or measurable production. Proust took sixteen years to write *In Search of Lost Time*. Malick produced five masterpieces in 38 years. As Ignasi Aballí explains so well in his interview in this catalogue, “art, however, is one of the few fields that addresses that idea of unproductivity, of doing for the sake of doing”. There is a kind of resistance, of rebellion in defence of slowness, of the profound inactivity of dead time. We waste time when we fill it with activities that allow us to forget time’s unyielding course and, subsequently, our finiteness. To continue running after the accumulation of awards in times of “crisis narrative”, both theologically and theologically, could be likened to slaves continuing to work in the fields after the abolition of slavery. We must confront the passing of time, the fruitfulness of boredom and not fill the emptiness that conceals temporality merely with diversions or an incessant *zapping of encounters*. Even if it means sucking stones, like Samuel Beckett’s character *Molloy*, after having tried endless other activities, in an amusing and disenchanting pastiche of Gustave Flaubert’s *Bouvard et Péculchet*, the true founders of contemporary boredom.

At times the hours have to fly by “with no other intention other than that of allowing our feelings and thoughts to settle, to mature”<sup>14</sup>, as much for the creator as for the viewer, as demonstrated by the textual digression and games of Joyce, the “useless” and exasperate repetitions of Samuel Beckett or the lists and banal occurrences of David Foster Wallace. The slowness and gratuity of the scenes

---

12 And he added: “Pay close attention to the most tedious thing you can find (Tax Returns, Televised Golf) and, in waves, boredom like you’ve never known will wash over you and just about kill you. Ride these out, and it’s like stepping from black and white into color. Like water after days in the desert. Instant bliss in every atom.”

13 Sartre’s Roquentin, Camus’ Meursault, Moravia’s Dino, Perec’s “Man Asleep”, and almost everything in Beckett...

14 Calvino. Op. cit., p. 65







in *Mad Men* or the films of Béla Tarr have no precise aim other than to make the passing of time visible. The enigmatic languor of Tarkovsky's camera transports us to a temporality far from today's bustle, an essential condition for the appearance of certain visual and existential experiences, which would be impossible to transmit quickly, no matter how *precise* the attempt. The video *Tiempo como inactividad* by Ignasi Aballí, that we present in the exhibition, is not an attempt to *express* anything, just the pure passing of time. In some way, it does aim at "the maximum concentration of poetry and of thought"<sup>15</sup>, that Calvino defends, but he does so considering the *inflexibility* of time. In 1984, when speaking about the vanguards and his work, Newman explained that "time is the painting itself". Jean-François Lyotard, in his text *L'Instant Newman*, says: "A painting by Newman is an angel. It announces nothing, it is itself the annunciation [...]. Newman is not representing a non-representable annunciation; he allows it to present itself". In some way, time has been transformed into the very material of art. By losing its ontological nature, it has been transformed into a "theme" for art, as is demonstrated, for example, by almost all the work of On Kawara, Douglas Gordon's *24 Hours Psycho* or Christian Marclay's *The Clock*.

Art can tend towards conciseness but, on occasion, there is no other way to express emptiness than through emptiness or boredom than through boredom. The memorable and dense ellipses of Flaubert<sup>16</sup> or Kubrick<sup>17</sup> are just as legitimate as the encyclopaedic undertaking in historical documentation of Lanzmann in *Shoah*. The *esprit* that emerges from time to time on Twitter can be just as good as the existential slowness of Ugo Rondinone<sup>18</sup>.

Both often go together (as I have mentioned), as demonstrated by the useless description of a tedious existence given by Beckett using a phrasing of millimetric precision. Or the impeccable grammar games used at the same time like *An Attempt at Exhausting a Place in Paris* by Georges Perec. In this sense, what hides this defence of dead time is a eulogy of uselessness, of gratuity against the productivity of today's socioeconomic system; a toast to the "notion of expenditure" of Georges Bataille, Agamben's *desoeuvrement*, to the Aristote-

---

15 Calvino. Op. cit., p. 63

16 See the masterful ellipsis of *Sentimental Education*: "He travelled. He realised the melancholy associated with packet-boats, the chill one feels on waking up under tents, the dizzy effect of landscapes and ruins, and the bitterness of ruptured sympathies. He returned home."

17 The beginning of *2001: A Space Odyssey*.

18 "I approach here slowness and potential possibility of being. Slowness - unlike quickness that enflames- does not require nothing of me. It does not tear me from my temporality to draw me in his, as it is the case with quickness", explains the artist.





lian “potential not to be” (*dynamis me einai*) that we find in “I prefer not to” by Bartleby, to the profoundly unproductive “other night” by Blanchot, to the Jewish Sabbath; all of which follows a line of thought which does not see time as just a good, like that “readiness-to-hand” or “handiness” (*Zuhandenheit*) that Heidegger denounced, but rather as the true constitutional essence of the self. That *desoeuvrement* which, in French, literally means “not to produce work” or “undo what has been produced”, is described as “the highest form of humanity” by Kazimir Malevitch in *Laziness as the Truth of Mankind* (1921). His white painting, Jean-Yves Jouannais’ *Artists without works*, John Cage’s silent concerto *Composition 4’33”*, or Yves Klein’s *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* are nothing more than forms of this temporal emptiness. Let us not forget that for the Greeks, it was the work (*negotium*) that came after, in *opposition* to the essential part of life (the *otium*). Today, the power balance has been inverted. We want to shorten distances and times, be more effective without accepting that there are things that require the simple passing of time. You cannot have a child in fewer than nine months. Neither can you draw the perfect crab in fewer than 10 years, as Calvino explains in his lecture. In this perfect drawing are the ten years that have passed without “doing anything”, in other words the solitary moments, the contemplative strolls, the useless reading, the free lessons, all those things, ultimately, that maybe do not give an *immediate* result, but instead feed the character and knowledge of mankind.

“All of humanity’s problems stem from man’s inability to sit quietly in a room alone” said Pascal, the famous philosopher of *entertainment*. And he was right. There is something of this in the work of Ignasi Aballí. The history of temporality can perhaps be summed up by the image of a 14th century Franciscan monk looking at *Tiempo como inactividad* in his monastic cell. This is the birthplace of what will later become the spirit of capitalism and, at the same time, where that submission to time is lost as the incalculable and tragic backbone of the self. Fear of (temporal and spatial) emptiness is consubstantial to man. There is something amusing in envisaging the history of the world through the prism of boredom, as Alberto Moravia does at the beginning of his novel *Boredom*. Eve bit into the apple because she was bored, Cain killed Abel because he was bored, Noah got drunk for the same reason. Bored Catholics created Protestantism, boredom in Europe led to the discovery of America, the bored courts brought about the French Revolution... All of this because we do not know how to be alone in a room. That is what reality TV, brands and travel agencies feed off.

But perhaps the greatest drama is that, again, that yearning of Pascal’s also has its awful side. No one dreams of a world transformed into a giant, boring beehive in which each person is enclosed in their cell reading a book in a state of almost mystical contemplation.

The pendulum never stops its swinging.





## Interview to Ignasi Aballí

BLUEPROJECT FOUNDATION

**Aurélien Le Genissel:** Calvino wrote his lectures in 1985, the same year that he died. What do you remember of that time?

**Ignasi Aballí:** I finished Fine Arts at the beginning of the 80s and during the mid-80s I was trying to work out what I wanted to do as an artist. I had finished my studies specializing in painting and left as a painter. I was already beginning to wonder at that point if that was the best thing for me, if painting really offered me all the resources and possibilities that I needed to express myself and it was a time for searching, doubting and expectations... and defining myself too. I was full of expectation, hoping to one day be able to develop this work as my profession, which, at that point, was impossible. So, on the one hand it was a time for searching and uncertainty, but on the other there was a lot of expectation, waiting to see whether or not I was actually going to achieve my ambition.

**A.L.G.:** In other interviews you speak about your relationship with painting. How much has your relationship with painting changed? Is there still the shadow of painting in the way you work, as a more traditional format for working?

**I.A.:** It's true that when my crisis with painting I was telling you about got stronger and stronger, and a contradiction arose between what I liked to paint and painting in general, although I didn't like what was happening when I painted, I began to look for alternatives, solutions, possible plan Bs to develop a pictorial project without that meaning making a painting from a traditional perspective. I began to experiment with other materials and ideas that for me were very close to what painting was, but in some cases they couldn't even be called painting because, technically, there was nothing that could link them. Then I, and other artists, extended the traditional possibilities of painting towards an area that could be called pictorial, in the sense that it is not painting but encompasses the same aspects that painting does, or pieces that take painting as a reference, like work





with photography, video or cinema, which clearly develop from painting.

**Renato Della Poeta:** One of the main themes of this exhibition is time, since the book begins by saying “We are in 1985, and barely 15 years stand between us and the new millennium”. This reflection comes 15 years after the beginning of the new millennium. I see your new way of working with painting as being based on time: the sun, dust, the degradation of things, newspapers all have a clear reference to time. How do you value time in art and society today?

**I.A.:** Time is a fundamental aspect in my work as it is one of the leitmotifs that connects different works that otherwise may seem totally different from each other. There is always, or nearly always, a reflection on time; sometimes even as the material of the work. Time has accelerated in the 30 years since Calvino wrote his texts; we live at a faster pace. The sensation of vertigo and speed is getting greater all the time. Being connected with everything at all times shortens our sense of time, the news happens in real time, everything has accelerated. I believe that art is an area from which we can reflect on this, we can propose another way of seeing things and living and connecting with reality. My pieces question this sense of time suggesting a criticism that posits the opposite: works that need a long time to be possible, to be constructed, to be seen. For example, *Tiempo como inactividad*, the video that can be seen in the exhibition, is an hourglass, it implies watching time pass in an almost contemplative way. All the viewer can do is watch the sand fall. It is simply a question of watching this happen, almost a static image. They are works that question, criticize and propose another more gradual perception of time, they propose putting slowness before speed.

**R.D.P.:** I remember when we put the video in *Il Salotto* you said “It’s good that you have chosen this piece for the concept of slowness although in fact it is for speed”. It is quite a Calvinian reflection, as for the Italian writer each concept has its opposite. And with regard to the relationship between society and time, what I would like to ask is what is understood, especially by young people, by wasting time, why don’t we know how to waste time?

**I.A.:** In fact, some of my works propose the idea of placing more importance on reflection rather than action. For example, in the series of works *Malgastar*, which consists in leaving the paint to dry in the pot and not using it, one of the ideas is that while I was thinking about what to do with the paint, when I went to use it it was dry, because I was thinking so much about it that in the end I couldn’t use it. Also, for example, the work with dust, in which I had a piece for ten years in my studio which accumulated dust and then I displayed it. Nothing was produced on the canvas. It is an object that was waiting





to accommodate a work of art but time passed and in the end it just became covered with dust. This inaction, the inactivity or letting things happen is a variable of slowness or reflection, I think it is also important in my work and forms part of it.

**A.L.G.:** This time is often called *dead time*...

**I.A.:** Yes, I often used to say to my students when I was a teacher that those moments were very important when nothing seems to be happening, you're blocked, you're not being productive, you have no ideas... But you have to get through that. Otherwise everything is the fruit of routine, of doing for doing's sake... And it's hard being there and not knowing how to go on, as days and days go by...

**A.L.G.:** Reading Calvino, what surprises me is that in the section quickness to exemplify the difference between quickness and speed he uses a very short story as an example in which what is interesting is the ellipsis in the story. And that brings me back to the notion, which may have seemed less dangerous in 1985 than it does in 2015, of efficiency. Narrative efficiency. To think of this notion related with time known as *dead* is dangerous because society is trying to invade that time, give it use, efficiency... We always have to be *doing something*, producing... and it is that exact notion that is related with the idea of *dépense* put forward by Georges Bataille... Wasting for wasting's sake... without producing... that risk of enjoying/suffering time without there being any utilitarian objective behind...

**I.A.:** Art is an especially appropriate medium to consider what you are saying about unproductivity. In other professions, like science, for example, research cannot lead to nothing. Although there are many researchers who speculate and may or may not end up with a result, in the end there has to be some kind of result. Art, however, is one of the few fields that addresses that idea of unproductivity, of doing for the sake of doing, or doing without your action necessarily having a meaning beyond the action itself. And I believe that we must take advantage of this and use it to address other things. For example, here you have put on a concert for just one person, which could not be done in a concert hall. In a gallery you can have films that last for 100 hours, which in a cinema would be impossible. There are lots of things that other fields consider, but which are only possible in the field of art, because it is permeable and appropriate to be outside of the system, and address things on which the system places no emphasis because there is no obvious benefit or they are not profitable.

**A.L.G.:** In some way, the thought structures that we use come from this initial idea that is the way we have of interpreting time, as we interpret dead time, productivity...





**I.A.:** For example, an author like Paul Virilio used to say that speed is power. To have information sooner gives you the opportunity to act sooner. Moving more quickly from one place to another gives you the option of arriving first and controlling what happens there. He said that this speed increases exponentially and is, in fact, increasingly becoming a way of taking power, whether by politicians or society in general. Whoever has speed has a part of the power.

**A.L.G.:** In that sense, a different vision of time is an act of resistance...

**I.A.:** There are a number of artists who reflect on that and work on pieces that are more or less directly related. Like those of Richard Long that are carried out while he walks. He takes a previously marked out route and during the walk he marks his walking with certain transformations of the landscape. Or even the work of On Kawara, which is linked with the piece painted on that day, to classify and file time. These artists interest me because of their relationship and attitude with artistic production, which is highly obsessive and apparently monothematic, with little variation.

**A.L.G.:** You have another phrase which goes “what I address in some of my works is a reflection on how difficult and problematic it is to use painting today, how problematic and difficult it is to work with images today in a world in which our relationship with them is an everyday fact and often unconscious”. You spoke before about young people who are hyper-connected and receive thousands of images, in different formats and qualities...

**I.A.:** There is an overexposure to screens and that definitely changes the way we understand reality. Like our way of communicating with each other is changing with new messaging systems. We should reflect on this; it is not good or bad, it all depends on how it is used. As a creator of images, I cannot help but reflect on what it means to put new images into this context and how they will be read and what the sense is in adding more new images with the intention of them being understood as something different and interesting. Why should they be any better or worse than the hundreds of thousands that we send to each other every day? That is why I believe we should reflect on this. I came to the conclusion that my work had to offer, on the one hand, a critical point of view, which is why there is often the absence of an image; it presents what has been erased, the non-image as a critical resource. And on the other hand, it also considers appropriation: since there are so many images, why should I create a new one? If I already have one available to me that could serve the same purpose, why add another that will contribute nothing new? These two strategies in relation with visibility are what seemed the most appropriate to me in considering my own work: denial as absence and appropriation as a strategy, should it be





necessary to use an image.

**R.D.P.:** One of your recent works consisted in erasing the information of a newspaper and saving only what was of interest to you. It made me think of another very important artist like Basquiat who also erased, crossing out phrases in his notebooks so that people could read them more easily. Using a kind of smoke screen to force the spectator to concentrate more and for the image, the message to reach them. It is a reflection that fits with what we are talking about regarding visibility and this work of screens that investigate this idea of of having something that blocks us from reaching the image... having to make an effort to see properly...

**I.A.:** Yeah, for sure. For example, the dominant idea at the moment is that we have to see everything, that there should be nothing hidden from our vision. We have to have hyper-visibility. On television, on programmes that take this to an extreme like, for example, *Big Brother*, they show a human experience in one context or another and we want to see everything that is going on there, there are different cameras. When there is an earthquake or a war, we want to see all the details, the deaths... whether we want it or not, we are shown it. On the other hand, public space is hyper-monitored. We are filmed everyday by many cameras. We want nothing to be hidden, we try to make everything visible. So, proposing a work in which that is not offered in an obvious way, is also proposing you imagine something too. If I just show a small fragment of a photo from a newspaper, the idea is that you may or may not, or want or don't want, to recompose the rest of what I haven't shown you. And this is also a strategy to motivate curiosity: the less you show, the more people want to see what is happening. Which contrasts with what happens normally, which is that we see everything.

**A.L.G.:** Is the idea that the public completes the work important for you; a classic idea of conceptual art? We were interviewing Sophie Calle not long ago and I saw many areas that reminded me of your work in the sense that she has that element of involving the public in her stories. A kind of pedagogy through seeing, as if she wants to say to the viewer: "one thing is all the images they send you and another is understanding, being aware, learning to see these images, seeing that an image is a story..."

**I.A.:** Yes, and I also share what you are saying with respect to Sophie Calle. She has carried out some projects that have clearly highlighted what we are talking about. Her work using blind people, for example, and others in which she positions herself as *voyeur*, looking at something, whether or not what she is looking at is aware of this, but always questioning that idea of visibility. It's true what you say that images should propose a new point of





view; although something pedagogical, that is more debatable. But, in a way, I do believe that the viewer always has to complete the work, without them in front of the piece, the piece doesn't exist. So it is the viewer that legitimizes it, who says whether or not it is valid, whether or not they find it interesting. And so, as Duchamp said, 50% depends on them.

**A.L.G.:** Your work “forces” the viewer to draw a personal reflection on their own way of interpreting the images, in other words of seeing... There is a kind of awareness raising for the viewer with regard to our mechanisms of seeing through the critical dimension of your work... Placing the viewer before this experience of watching an hourglass for an hour, as is the case in *Tiempo como inactividad*, on show at our exhibition, is a way of questioning the viewer about the time that rules our daily lives...

**I.A.:** It's important, and there are even works in which this is explicitly put forward. For example, there were works with sunlight, in which the wall of a gallery was recreated from which the paintings had been removed and all that was left was the rectangle showing the change in light, where the painting had covered the wall. And the change in colour suggested a collection of images. My idea was that the viewer could fill these empty spaces with his or her own collection or with their imaginary gallery. Or if I put, for example, a series of sheets of paper or books in which can be read simply “Índice” (“Index”), it is like a library of emptiness. But it's not empty, because behind each of those indexes there could be any book. My idea was that the viewer could imagine which books were behind simply by using these words.

**A.L.G.:** It seems to me that your work reflects a lot on language, words... Why language? How important is it for you to use language in an image-focused society? Again, I'd like to refer to the work of Sophie Calle which reminds me of your work, in which she reflects on the way in which the image and language are completed or connected...

**I.A.:** Language is just another element, the leitmotif of almost all my work. It is an element that appears in particular ways but can be found throughout. Especially at one point, when I was rethinking painting, I realized that there was that simple relationship between painting for example, a colour, and its name. I began to focus on the idea that there were colours that had names of real things, for example, *sky blue*, and I realized that that is a contradiction as the sky doesn't have a specific colour, it depends on the time of day, the season, the weather, etc... So, based on that relationship between painting and language I began to explore, and from that moment on the use of words, language, became a constant feature. Sometimes used as a substitute of the image and sometimes as a complement. Something that strengthens or redirects, realigns the images that also







appear in the work. In cinema, I'm also fascinated by the relationship with subtitles, the idea of translation is also important for me and appears in various works. For example, with the texts that are on the windows, the idea is to establish a kind of filter between the interior and exterior, of comments on the landscape and humanity transformed by a series of concepts that the viewer sees and therefore automatically perceives that exterior in a different way.

**A.L.G.:** In one of his lectures Calvino addresses that idea of a language that we are losing and which we are getting increasingly worse at using... He doesn't suggest a cause and effect relationship, but he does determine two major problems (already in 1985) which were: overexposure to images and impoverishment of language... In your work with *Índices* for example, I think you are working these two extremes that I believe are central today, which are the image and language.

**I.A.:** I think the image has come to dominate over text. Because it is more immediate, more attractive; people find it hard to read. It has to be a very brief message, we have got used to expressing ourselves with absolute minimum. I don't want to sound apocalyptic but I believe that you could say that there is a reduction of written language compared with the language of the image, which is increasingly dominant and extensive.

**R.D.P.:** One aspect of your work that I think comes close to what we are speaking about are those seven identical paintings, seven similar paintings or seven different paintings. It is about defining the same thing differently, which is something that I look for on a personal level...

**I.A.:** Which is the same but at the same time different...

It's also a work on language, as the image is the same but there is a word that establishes the difference, which is *equal*, *similar* or *different*. When it seems to be all the same. That is what I was referring to when I said that I was very interested in that relationship between language and painting, or language applied to other mediums, like cinema, information or literature.

**R.D.P.:** Changing the subject, how do you imagine the next millennium?

**I.A.:** Well if I wanted to be bold, I would say that the next millennium will be dominated by what is invisible.

**A.L.G.:** The title of our exhibition is "Little is left to tell", a phrase of Beckett's that Cal-





vino uses at the end of his lecture to conclude that “although there is little left to tell, we keep telling”. Do you think that we will keep telling stories forever?

**I.A.:** I’m sure that we will. It is a human need, the capacity to imagine, to speculate and invent things... In fact I think that we are seeing more and more stories appear today. For example, we could consider series to be today’s stories, from *Game of Thrones* to any number of others, and again this idea of fiction comes back, of mixing eras, imagining the past but also mixing it in with the future... I don’t think there’ll be an end to stories, because they form part of the need and capacity of being human, to communicate through the imagination and fantasy. So, I hope that they don’t come to an end, but they will evolve and we will find other ways of telling them. I am sure we will always find ways and means to go on telling stories.

Blueproject Foundation wants to thank Ignasi Aballí for his availability and kindness to do this interview.





## Interview to Rafael Lozano-Hemmer

KARLA JASSO

One of Rafael Lozano-Hemmer's inventions will spend three thousand years asking questions. Because we share this inquisitive zeal, we approached an artist who is establishing connections between art and the new technologies.

**Karla Jasso:** Today you are one of the most renowned artists on the international scene in the field of electronic arts. I imagine that right from the outset of your career you have wondered about the “near future” and about the criteria that described the kind of work you were doing. For example, the *relational* concept became a strong focus from the mid-nineties. The idea came from Francisco Varela and Humberto Maturana, and was based on the idea of weaving together multiple dimensions to interlink various concepts. You applied it to architecture, what happened after that?

**Rafael Lozano-Hemmer:** I tried to use terminology that wasn't so hackneyed. To give you an example, at the end of the 80s, I was doing a programme called *The Postmodern Commotion*; but after the 90s, the concept *postmodern* became problematic; everyone gave it different meanings and its value began to dissolve. The same happened to the term *virtual*, which, in my opinion, was the next intellectual wave. People spoke about *virtuality* because it was when the first virtual reality helmets were being used. It was also when, through the so-called smart bombs in the first Gulf War, you could be telepresent at the moment they detonated the violence. All this was happening, and for me it was important to separate myself both from the postmodern and the virtual; from the idea of basic interactivity, based on a kind of interaction where you press a button and something happens, like a kind of Pavlovian relationship.

However, with *relational* I was looking for a less vertical and more connective term. There were three models: Maturana and Varela, who I mentioned before, talked about the *relational* by explaining the process of neuronal interconnection. I had also come across the





term *relational* in the artistic work of Lygia Clark and Hélio Oiticica, who I admire very much. The idea of the *relational* object that has to be manipulated, where tact, contact strengthen the haptic sensation.

Lastly, there was a third model: the *relational* data banks. In the 60s, programmer Barbara Liskov proposed the Substitution Principle to see the interactive behaviour between computer programming objects. Before her work, data banks and programming itself were rigid structures, a kind of solid file. With Liskov, data banks were able to intercommunicate, as if there were small tunnels between the fields of the files. I was attracted to the idea that art was a complex and multidimensional interconnection of disparate realities that was making multiple connections with its public.

**K.J.:** Something completely intersubjective...

**R.L.H.:** Exactly. Intersubjectivity as understood by Mikhail Bakhtin; in other words, the dialogic relationship. The idea that when you and I speak, we are made of everything we have read and we are not just having this conversation, but another hundred conversations simultaneously.

**K.J.:** I wonder how the *relational* concept evolved for you. You have just described the three leading proponents of your notion of *relational* which you somehow weaved to link it in with architecture. And we are talking about a practice that stretched from 1994 to 2010. I can imagine that your idea of the *relational* and relational architecture is different now to when you started. I wondering in particular about one of your last projects, *Solar Equation*. How did that concept work here?

**R.L.H.:** Yes, what is *relational* for me has changed a lot. The book *Relational Aesthetics* was published in 1996 and was a great success. Like what happened with the concept of *postmodernity* or *virtuality*, the term relational became very overused. I am interested in what Bourriaud wrote, but I feel a great deal of resistance towards it. My work is not based on the production and collaboration networks that Bourriaud speaks about, but more specifically on processes of construction through perception. The problem I now face is that the term is associated too much to this notion of the collective, community and things like that, and that doesn't interest me. My projects have an element of resistance, uncertainty, passion for idiosyncrasies, for nightmares. But anyway, what I am trying to say is that, yes, the way in which people interpret the word relational has changed a lot. In my definition it hasn't changed so much; one of the things that interests me in terms of public space or architecture is the idea of the *amplification of the participant* to an urban





scale. The idea of the monument is that of containing and amplifying a moment or particular event in history and representing it for the city. In the case of *virtual architecture*, the idea is to shrink you so you can enter the 3D simulations being presented. A *suspension of disbelief* is thereby created and you actually believe that you are in that virtual space. In relational architecture, however, the idea is to amplify the participant to an urban scale as part of a process that we all know and accept as artificial, in which real architecture can pretend to be something it isn't. In *Solar Equation* the relation of scale is different, of course, because the solar model is 100 million times smaller than the actual star, but the simulation is still effective, because in this piece it is the participant and the city that are amplified to relate with a false sun.

**K.J.:** Where do you think artistic practices are heading?

**R.L.H.:** Both on the Internet and in society we are seeing various processes. One of the most positive is that the social networks are putting an end to the passive way in which we consume information; in a way there are more options open to us to become authors or agents of change. However, that also has its problems: people today are too informed to act. But I do see substantial differences, and one of them is the hierarchization of communication processes. This is extremely useful for art. Art has always had the possibility of acting without intermediaries, and there are many artists—for example, the theatre director Augusto Boal—who have tried to reach a point where they *disintermediate* the work. And I think the processes of networks are getting us used to stirring up or questioning the existing hierarchies. But at the same time we see the opposite, an enormous concentration of power in the *mainstream* communication structures.

I was reading an article by Edward Said, from about twelve years ago, in which he showed that newspapers and the media in 1975, in the United States, were in the hands of just 73 corporations. And at that time, just twelve years ago, they were in the hands of just five business groups. This implies a great loss of diversity, which is quite worrying and is in keeping with the homogeneity of globalization.

**K.J.:** And what do you think about the scene in Mexico?

**R.L.H.:** In Mexico we are well equipped to prosper with globalization. I say this in the sense that we are a culture that is so complex, so plural, that comes from so many different sources, from so many registers; unless you're talking to a politician you feel that there are a hundred million different Mexicos, not just one. If you take a look at what art is in the country today, you'll see names like Francis Alÿs from Belgium, Santiago Sierra





from Spain or Melanie Smith from England, who are all Mexican, because they live and work there. Likewise, Carlos Amoraes is in Holland, Felipe Ehrenberg in Brazil, Gabriel Orozco in New York or me in Canada, and you see that there is a great deal of transnational movement, in both directions. And this has always been the case, it's almost like a tradition. I'm thinking, for example, of Buñuel in Mexico or Paz in India. Aside from the ideological processes of capturing and entombing what the Mexican identity is by politicians and muralism, all Mexicans are ready to act in a global context. And that cannot be said of cultures that are in decline. Living in Quebec, for example, I am witnessing a nationalist crisis, which began with a demographic crisis, in other words, a lack of reproduction. I can imagine, in the future, posters in the streets of Sao Paolo and Guadalajara of 80-year-old ladies from Quebec asking for economic support, because there won't be anyone to pay for their pensions. What I'm getting at is: if you want to see the future today, you have to go to Mexico, for better or for worse.

**K.J.:** I once read something that made me reflect on the meaning of decision. You said: "I work with technology not because it is original, but because it is inevitable". Do you still think that?

**R.L.H.:** Without doubt. And in fact I try to highlight it whenever I can, because unfortunately in the world of the electronic arts, as you know, there is a fetish for novelty, for the *gadget*. Something that I used to call *technologically correct*. One of the areas that most annoys me in technology is the idea that it gives you infinite possibilities. A canvas also gives you infinite possibilities! So I defend the idea of inevitability, to develop concepts, the psychology behind a work, how it is experienced, etc... instead of speaking just about devices, the future, originality.

McLuhan spoke about "technology as a second skin". I always understand it as a language, which means that it is not just a tool, nor is it optional, something you can eliminate from your identity. Even if you live in a remote village in Oaxaca and you've never made a phone call or seen a computer, your life is still affected by global warming, your country is sustained by an economy of virtual capital, your dialect is on the brink of disappearing because people are interconnecting with a reduced number of global languages.

But as an artist you hold onto the idea of subverting technology, of turning it on its head, of trying to avoid the homogenizing part, or the "fetishization of technology".

**K.J.:** Yes and especially when you decide that you're not going to eliminate technology, that you cannot exorcise it. The healthiest thing to do, in my opinion, is be aware of





our complicity with technological devices, aware that we cannot separate ourselves from them, that there is no critical distance. Our public watches four hours of television a day, our banks know where, when and what we buy. *Google Street View* takes photos of your house, etc. What we can do is pervert technology, use it incorrectly, create connective, conflictive or ambiguous experiences, look for ruptures or those interstitial spaces that we can occupy in the most productive, absurd or eccentric way possible. That is where technology as a language enables us to make poetry.

**R.L.H.:** Well what you just said, says it all, and there's no better way to finish than with this phrase: the search for technological poetics.

Text first published on Revista Código, No. 60, December 2010/January2011: pags. 118-123.

The Blueproject Foundation would like to specially thanks Revista Código and Karla Jasso for their collaboration and help.



