



Exactitud





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

Enso o Maat: Renato Della Poeta

La eternidad... y un día: Aurélien Le Genissel

Entrevista a Gianni Motti: Renato Della Poeta y Aurélien le Genissel

Entrevista a Laurent Grasso: Aurélien Le Genissel

Traducción

Jay Noden (ENG)

Marie Le Genissel (FR)

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

Enso o Maat

RENATO DELLA POETA

8

La eternidad... y un día

AURÉLIEN LE GENISSEL

18

Entrevista a Gianni Motti

BLUEPROJECT FOUNDATION

24

Entrevista a Laurent Grasso

AURÉLIEN LE GENISSEL

35

ENGLISH VERSION





Enso o Maat

RENATO DELLA POETA





Tercera propuesta del libro de Italo Calvino *Seis propuestas para el próximo milenio* sobre la exactitud. Esta vez, las obras que hemos elegido para este concepto son: el neón *Eclipse* (2013) de Laurent Grasso y el rótulo digital *Big Crunch Clock* (1999) de Gianni Motti.

Italo Calvino empieza así: “Trataré ante todo de definir mi tema. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas, memorables;
- 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.”¹

Calvino tiene miedo del empobrecimiento del lenguaje, de su uso aproximativo, casual y negligente; lo llama “peste del lenguaje” y añade que “la literatura (y quizá solo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje”². Por otro lado, nosotros creemos que también el arte intenta contrarrestar esa enfermedad, esta mala manera de utilizar las palabras, estas sensaciones de perdición que nos atacan cuando no conseguimos encontrar las palabras justas para nuestros sentimientos, para nuestra visión del mundo. Si no tenemos la explicación a lo que probamos, si no tenemos algo para comprenderlo al menos en parte, si la única cosa que podemos percibir es un molesto silencio interior, estamos en peligro de poner en marcha acciones que no comprendemos, que probablemente no podemos controlar, y esta profunda incomprensión siempre nos afecta mucho. La sociedad contemporánea tiene muchas cosas buenas y muchas malas, este no es el punto de nuestras reflexiones; el punto es que siempre necesitaremos buscar nuevas palabras y nuevos puntos de vista sobre el mundo. Como dice el psicólogo y psiquiatra suizo C.G. Jung (1875-1961), “tus visiones se aclararán solo cuando puedas ver en tu corazón. Quien ve hacia afuera, sueña; quien ve hacia adentro, despierta”.

En la obra de Gianni Motti se habla de la *Gran Implosión*, también conocida como *Gran Colapso* o directamente mediante el término inglés *Big Crunch*. Esta es una de las teorías cosmológicas que intenta explicar el destino del universo a través de su posible implosión. El *Big Crunch* será un evento exactamente simé-

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 67.

2 Ibid., p. 68





trico al *Big Bang*. Como en el libro de Calvino, donde todos sus conceptos tienen siempre relación con su contrario, también aquí el principio del mundo, del universo, se contraponen a su final. En la entrevista a Gianni Motti en este catálogo, el artista nos dice que el momento en que el reloj marque solo una larga serie de ceros será “el instante cero”. Muchas teorías dicen que después del *Big Crunch* volverá a acontecer otro *Big Bang*, como un *loop*. Así que no sabemos si cuando se acaben los cinco millones de años del reloj, este marcará algo exacto, definitivo; es competencia de la literatura y del arte dilatar el tiempo, hacer soñar, dejar imágenes nítidas y memorables.

Esta visión incoherente del tiempo se vuelve a proponer también en el trabajo de Laurent Grasso, en su búsqueda de los milagros, en su creación de momentos que confunden la memoria; en *Eclipse* no se comprende bien si estamos frente a un eclipse de luna o de sol, ya que la exacta dimensión de los dos círculos parecen ser el símbolo del eclipse de un *Soleil double* (doble sol), un parhelio que se manifiesta a través de dos neones, uno blanco y otro amarillo, un momento cristalizado que tiene los matices del paroxismo. Otro símbolo circular que puede reunir literatura y arte, exactitud e imperfección, es el *Enso*, el círculo japonés cuya característica significativa es que nunca es un círculo cerrado, existe siempre una pequeña apertura en algún lugar que indica que no es algo contenido en sí mismo, sino que se abre al espacio, al infinito. Es un círculo que incorpora la armonía completa. El *Enso* pintado o escrito es la forma más cercana a la exactitud calviniana, porque es una forma imperfecta desde la perspectiva matemática, al ser creado por la mano humana, pero es exacto tal y como es. Es realizado por el estado mental del pintor: se puede pintar un poderoso y bien equilibrado *Enso* solo si la mente está clara de pensamientos e intenciones. El verdadero momento del vacío dentro de la totalidad.

Acabará esta presentación con el inicio del capítulo “Exactitud” de Italo Calvino, que habla con pocas líneas poéticas sobre el peso del alma, la perfección y la música, con el único leve símbolo del *Maat*: “Para los antiguos egipcios el símbolo de la precisión era una pluma que servía de peso en el platillo de la balanza donde se pesaban las almas. Aquella pluma ligera se llamaba Maat, diosa de la balanza. El jeroglífico de Maat indicaba también la unidad de longitud, los treinta y tres centímetros del ladrillo unitario, y también el tono fundamental de la flauta”³.

³ Ibid., p. 68







La eternidad... y un día

AURÉLIEN LE GENISSEL





De todas las conferencias que componen *Seis propuestas para el próximo milenio*, seguramente la que Italo Calvino dedica a la exactitud sea paradójicamente la más anárquica, desestructurada y libre. Al mismo tiempo, también se puede decir que es la más conceptual, universal y atemporal. Él mismo lo admite cuando dice que su “intención era hablar de la exactitud, no del infinito y el cosmos”¹. Formas geométricas, series, espacios infinitos, lo infinitesimal, el orden, la precisión del lenguaje, son algunos de los conceptos que se mezclan en una reflexión coral y múltiple.

¿Qué entiende Calvino al hablar de exactitud? La razón. En este sentido, el escritor italiano sigue siendo un partidario de la metafísica tradicional, un curioso defensor de la herencia de la Ilustración. El progreso y el intelecto deben permitir llegar a un lenguaje más justo y adecuado, un arte más preciso o un conocimiento más profundo que elimine poco a poco la ignorancia y el error. La palabra debe alcanzar “el extremo de la exactitud tocando el extremo de la abstracción e indicando la nada como sustancia última del mundo”², como dice. No es casualidad que sus referentes sean Jorge Luis Borges, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Georges Perec o sus amigos del Oulipo³, todos eminentes representantes de una línea altamente intelectual y cerebral del arte literario. Los juegos matemático-formales que se inventó con los compañeros de su famoso grupo literario y científico no son más que reglas arbitrarias que pretenden, a través de su dimensión *formal*, devolver un orden a un mundo que aparece caótico. Cuando Borges enumera una infinidad de cosas que se reúnen en ese punto imposible de *El Aleph*, o crea una infinidad de universos paralelos en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, no está haciendo nada más: tomar prestadas las paradojas conceptuales o matemáticas para intentar plasmarlas a través de un lenguaje cuyo estilo sea el propio reflejo de esas antinomias. Los juegos literarios de Borges (y de los demás) son ante todo juegos intelectuales.

No es casualidad que Calvino empiece su conferencia lamentándose de un uso del lenguaje “aproximativ[o], casual, negligente”⁴ en un mundo que “vuelve infor-

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 77.

2 Ibid., p. 84

3 Acrónimo para “Ouvroir de Littérature Potentiel”, traducible por “Taller de literatura potencial”.

4 Ibid., p. 68





mes, casuales, confusas, sin principio ni fin, todas las historias”⁵. Hay una especie de nostalgia de la “Tierra Prometida”⁶, de una razón absoluta, de un adanismo prebabilístico en el escritor italiano. Detrás de sus innumerables (y muy interesantes) juegos narrativos y gramaticales no se esconden, como creen demasiados, la búsqueda de un caos narrativo o de una deconstrucción de la lengua, sino un intento de darle *más y nuevas armas* al lenguaje para que logre su cometido: explicar el mundo. *Todo* el mundo. Cuando Joyce tortura el lenguaje en *Finnegans Wake* lo hace llevándolo a su más pura expresión, pero sabiendo que también lo lleva a su autodestrucción, como el último sobresalto de una bombilla antes de apagarse. Cuando Beckett, en una operación opuesta y complementaria, desnuda el lenguaje, lo hace para sacar su esencia más precisa, pero sabiendo que pone de manifiesto su impotencia constitutiva. Nada de eso en Calvino, para quién el sueño sigue vivo.

El escritor italiano está definitivamente del lado del orden frente al desorden. En este sentido, hay un aire de filósofo racionalista del siglo XIX en su estilo. Una especie de fe en que el uso justo del lenguaje pueda parar o arreglar ese universo que “se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía”⁷. El arte, la cultura (la razón en general), deben servir para dar forma, y así dar sentido, a un universo que no es más que caos y confusión. Calvino no parece asimilar las consecuencias del teorema de incompletitud de Gödel⁸, la incertidumbre de Heisenberg, el fin de la mimesis aristotélica o la destrucción de la metafísica de Heidegger. Se encuentra lejos del tono escéptico y fatalista de una postmodernidad que acepta con resignación la finitud humana o los límites de la razón.

Pero como buen racionalista que es, Calvino está fascinado por esos límites, por esos pensamientos que escapan a la mente humana, por esas fronteras en las que la precisión deja paso a la trascendencia. Así acaba (y empieza) hablando del infinito, los límites, el cosmos, lo vago y los números racionales, en su conferencia sobre la exactitud. ¿Curioso, no? Para nada. Y es que el eterno debate entre la forma y el fondo, el pensamiento y el caos, el arte y la vida (no estamos hablando

5 Ibid., p. 69

6 Ibid., p. 68

7 Ibid., p. 78

8 Véase mi texto “Herr Warum” en el último libro “Consistencia”.





de otra cosa en realidad) “tiene como fondo la oposición orden-desorden, fundamental en la ciencia contemporánea”⁹. Y no solo contemporánea. El nacimiento de las matemáticas, por parte de los griegos, no es más que una tentativa de ordenar un universo, a menudo celeste, incomprensible. Cuando Calvino nos explica que siente “otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba lo infinitamente vasto”¹⁰, nos demuestra que al intentar ser precisos, cada vez más precisos, nos damos cuenta de que siempre se nos escapará algo. Al mirar cada vez más al fondo en el microscopio, los científicos encontraron el principio de incertidumbre de Heisenberg, el gato de Schrödinger o la longitud de Planck. Lo mismo pasa con lo infinitamente grande. Nunca podremos abarcar “todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener”. De ahí el infinito y los problemas del límite, de lo indefinido o ilimitado que resuenan como un eco de nuestra impotencia y nuestra incomprensión. Calvino lo ejemplifica muy bien con el poema *El Infinito* de Leopardi. “El problema que Leopardi aborda es especulativo y metafísico, un problema que domina la historia de la metafísica desde Parménides hasta Descartes y Kant: la relación entre la idea de infinito como espacio absoluto y tiempo absoluto y nuestro conocimiento empírico del espacio y del tiempo”¹¹. Calvino tiene razón. Aunque no solo se trata del espacio y del tiempo. También de los números, los límites o lo trascendente. El problema reside en cómo abordar tal imposibilidad conceptual y existencial.

Los griegos le tenían miedo al infinito. En su mundo de medida y orden (de razón), el infinito simbolizaba todo aquello que no tenía fin ni sentido, magma sin forma ni fronteras, sin principio ni conclusión. En un sentido, sus dioses furibundos e incomprensibles plasman ese temor. Para comprenderlas, las cosas deben tener fin y forma. El término que utilizaban los griegos era *ἀανής* (ο *ἀπειρος*), que quiere decir “sin límites” y por tanto “ilimitado”. Como polo oscuro e incognoscible, el “infinito” queda desterrado al mundo de la deidad y la trascendencia. El único acercamiento humano a ese absoluto se hace a través de lo “ilimitado” ese principio que “se manifiesta como principio negativo y disolvente porque obstaculizar el orden impuesto por el límite significa patentemente devolver la realidad a un estado informe y desorganizado, en el que las cosas dejan de ser

9 Ibid., p. . 78

10 Ibid., p. 78

11 Ibid., p. 78





reconocibles como entes concretos y los acontecimientos aparecen desligados, imprevisibles, susceptibles de una evolución carente de lógica¹², como explica perfectamente Paolo Zellini en *Breve Historia del Infinito*. De nuevo orden contra desorden. Pero, además de ser el principio del caos, el infinito es, por definición, una potencialidad que nunca se actualiza, una idea que “no puede estar nunca presente en su totalidad en nuestro pensamiento”¹³. Intenten pensar en la serie de los números naturales, en el conjunto de todos los conjuntos, en *todas* las rectas que pueden pasar por un punto. Algo aparece en vuestro pensamiento pero no es ese infinito. Es una parte de él. Por cierto, si cortamos en dos el infinito que quedaría, ¿dos infinitos?¹⁴

Cojamos, por ejemplo, *Big Crunch Clock* de Gianni Motti. El artista presenta un reloj que muestra la cuenta atrás antes del *Big Crunch*, un fenómeno que, según los científicos, hará que el universo deje de expandirse para volver a contraerse hacia un nuevo *Big Bang*. Pero, si el universo se está expandiendo (o cuando se contraiga, el problema es similar), es decir el espacio se está agrandando, ¿sobre qué se está agrandando si, por definición, una expansión es una *expansión de espacio*? O ¿qué queda, qué rastro deja el espacio que ya no existe, que se contrae? El mismo problema se plantea con el tiempo, el *Big Bang* o el infinito; si todo tiene un principio que lo explique, ¿cómo explicar que “no hay del infinito principio alguno, que sería su límite”¹⁵? El *horror infiniti* de los griegos también nace de esa aporía que es el *regressus ad infinitum*.

Esa ambigüedad consubstancial del infinito es lo que nos “ensimisma” como dice Leopardi en su famoso poema. Aunque mejor sería decir que nos “aterra” como asume Pascal en su famoso aforismo (que, dicho sea de paso, Leopardi utilizó sin duda para uno de sus versos): “El silencio eterno de los espacios infinitos me

12 Zellini, Paolo. *Breve Historia del Infinito*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2004. p. 14

13 Ibid., p. 13

14 Esta pregunta sobre el infinito sirvió para alcanzar una de las primeras definiciones de un conjunto.

15 Aristóteles. *Física* (203 b 6).





aterra”¹⁶. Una relación de “atracción-repulsión”, como dice Calvino, que no es más que fascinación hacia lo que no comprendemos, lo que nos sobrepasa, lo que finalmente nos *trasciende*. “El poeta siente al mismo tiempo miedo y placer imaginando los espacios infinitos”¹⁷.

Calvino también subraya que en las reflexiones de Leopardi aparecen continuamente confrontados los términos de *infinito e indefinido*. Para muchos, lo indefinido es el mejor acercamiento a un infinito que no somos capaces de pensar, imaginar o intuir. “No solo la facultad cognoscitiva o la de amar, sino ni siquiera la imaginativa es capaz del infinito o de concebir infinitamente, sino únicamente de lo indefinido y de concebir indefinidamente. [...] el alma, al no ver los confines, recibe la impresión de una especie de infinitud, y confunde lo indefinido con el infinito”¹⁸. De nuevo las limitaciones, la finitud humana ante el absoluto.

Y por este vacío insondable, por esta brecha de nuestra condición, por esta aspiración siempre denegada proyectamos nuestro “deseo en el infinito”. De ahí que la luna sea el símbolo de un amor eterno, los horizontes de Turner la imagen de la melancolía sin remedio o el mar ese sueño que siempre se nos escapa¹⁹. Esa trascendencia deslumbrante, esa fugaz mirada incompleta a un mundo inalcanzable, propias del infinito pueden revestir muchas formas: paradojas conceptuales (temporales o físicas), límites matemáticos, espacios inconcebibles, tiempos angelicales... Pero siempre son una invitación a ir *más allá*, una llamada a superar nuestros límites, un atisbo irresistible de la contingencia y la libertad de nuestra condición. Por eso tantos personajes se van últimamente en busca de algo al fondo del universo²⁰. Y por eso nos atraen tanto últimamente todas esas historias

16 De nuevo, como recordamos en nuestro texto “Reversibilidad”, no hay que olvidar que “todo ángel es terrible”, como dice Rilke.

17 Calvino. Op. cit., p. 73

18 Leopardi citado en Zellini. Op. cit., p. 24

19 El mar de Leopardi, el mar de “Le Voyage” de Baudelaire, el mar de la escena final de *Los cuatrocientos golpes*...

20 Véase *Interstellar*, *Gravity*, *Mission to Mars*, *Marte*, *Prometheus*, *Another Earth*, *Sunshine*, *Solaris*...





repletas de paradojas temporales²¹, lógicamente inconsistentes pero pruebas poéticas de que somos capaces de conseguir algo que la lógica y la naturaleza nos aseguran que es imposible.

El infinito en acto no es más que la imposibilidad de lo imposible. Dulce sueño humano.

Lo mismo ocurría ya en las épocas antiguas. No eran viajes interestelares y cosmonautas perdidos por el espacio-tiempo, sino fenómenos naturales (meteoritos, cometas, terremotos) que permitían ver materializado ese infinito. Cuando había un eclipse, las reglas naturales dejaban de funcionar, el mundo se convertía en un pandemonium, llegaba el reino de los hombres lobo, las brujas o los alquimistas. Mucho no ha cambiado. Como lo recuerda la obra de Laurent Grasso, un eclipse despierta aún la misma extraña mezcla de angustia y de seducción. Un aire de fin del mundo en el que la oscuridad se mezcla con la luz. Podemos mirar al sol, al absoluto, directamente a los ojos. Se hace un poco de noche en pleno día, con todo lo que ello conlleva de sensación apocalíptica. Simplemente rompiendo la exactitud de las expectativas cotidianas.

Hay un infinito de lo extenso y sublime pero también hay un infinito de lo pequeño e imperceptible. Digamos que hay un *infinito por suma* y un *infinito por división*²². Aunque tampoco podamos conceptualizarlo, este segundo infinito quizás resulte aún más escurridizo y enervante para la mente humana ya que se trata, de alguna manera, de un infinito *escondido en lo finito*. Los puntos de un círculo (¿cuántos hay?), la división de una distancia dada (como en la famosa paradoja de Zenón), son ejemplos claros de este segundo caso. Se trata en el fondo de un problema de límite. Límite en el sentido propio, es decir matemático, pero que luego se extiende a cualquier área de conocimiento o creación. Porque “el límite es trascendente respecto a lo que delimita”, como dijo perfectamente Simone Weil recordándonos que al hablar de matemáticas estamos hablando en realidad de filosofía y mística.

21 Véase *12 monos*, *Donnie Darko*, *Terminator*, *Looper*, *Interstellar*, *Primer...* y hasta comedias como *Regreso al futuro* o *Una cuestión de tiempo*.

22 Lo que Kant llamaba “*progressus in infinitum*” y “*progressus in indefinitum*” en *Dialéctica trascendental*, II, 2, secc. 8-9.





Cojamos, por ejemplo, esta paradoja utilizada por Duns Scotto: unos círculos concéntricos están atravesados por cualquier radio desprendido del centro. Si estuviesen formados por puntos contiguos, significaría que estos son iguales, en número, para cada círculo. Eso querría decir que, en un círculo de dos metros de diámetro, hay el mismo número de puntos que en un círculo de diez centímetros. Estúpido, dicen algunos. Manifiestamente sí pero quizás no tanto si recordamos (y este punto es problemático) que se puede tratar de dos infinitos. En tal caso, ¿qué puede significar un infinito *más grande que otro*? Y, si aceptamos la idea de que un círculo está formado por una infinidad de puntos, ¿qué diferencia (cuantitativa) hay entre un círculo (cerrado) y una recta (infinita)?

Otro ejemplo claro son los números irracionales, esos números que no pueden ser expresados como una fracción m/n , donde m y n son enteros, y que tan bien llevan su nombre. Lo irracional se configura, en su primera manifestación, como una pura imposibilidad; por ejemplo la de representar mediante una fracción racional la relación entre el lado y la diagonal de un cuadrado cualquiera: esa imposibilidad se designa mediante el símbolo " $\sqrt{2}$ ". No hay que olvidar que el signo matemático (en este caso la raíz cuadrada) nace de una realidad (imposible en este caso) y no al revés, como suele pensarse. De esta manera el famoso número pi, por ejemplo, es, ante todo, la relación constante entre la circunferencia de un círculo y su diámetro. El problema de los irracionales (o *incommensurables* como también se pueden llamar) es, de nuevo, un problema de límite. Para conocer el valor de $\sqrt{2}$, por ejemplo, podemos utilizar esta serie:

$$U_{n+1} = 1 + (1/(1 + U_n))$$
$$U_0 = 1$$

Cuanto más se avanza en la serie mejor se *acota* el valor de $\sqrt{2}$, obteniendo sucesivamente valores superiores e inferiores (cada vez más cercanos) de $\sqrt{2}$. Sin embargo nunca se conseguirá el valor exacto ya que para ello habría que llevar la sucesión hasta el infinito, es decir pasar a lo que se conoce como el límite en matemáticas.

Estos dos problemas matemáticos remiten a la cuestión de la esencia y el límite a través del infinito. ¿Existe algo como un "punto"? ¿Existe algo como $\sqrt{2}$? ¿Qué existencia pueden tener elementos como "la nada", $\sqrt{-1}$, "0" o incluso algo tan poético como la geometría no euclidiana? Puede parecer un debate vacío sobre el





sexo de los ángeles²³, pero se trata en realidad de un problema fundamental para los matemáticos y para nuestra manera de entender el mundo. El infinito, a través del límite, nos lleva por ejemplo al cálculo infinitesimal y a una comprensión del continuo más profunda y que numerosos artistas han desarrollado con éxito. Pensemos evidentemente en los impresionistas cuyas pinturas pueden verse como la concepción *al límite* de una función: de cerca vemos que no llegan al punto pero de lejos, en su totalidad o completitud, representan una realidad. Pero también en un artista como Pieter Vermeersch, cuyas pinturas juegan perfectamente con esta idea de límite y de continuo. O en la *vaguedad* de Gerhard Richter, cuyos trazos indefinidos y borrosos despiertan en nosotros esa idea de infinito.

El que mejor lo explica es sin duda es Samuel Beckett en este pasaje de *Primer Amor* en el que el protagonista se aleja de su compañera que estaba tarareando una canción:

“Luego me fui caminando y conforme avanzaba comencé a escuchar que cantaba otra canción, [...] luego ya no, bien porque había terminado o porque yo ya estaba demasiado lejos para escucharla. [...] Así pues, di unos pasos para atrás y me detuve. Al principio no oí nada, luego de nuevo aquella voz, apenas la oí tan débil era. Primero no la oí y luego sí, por tanto debo haber comenzado a oírla en un punto equis, pero no, no había principio, el sonido emergía tan suavemente del silencio que se le parecía. Cuando al fin cesó la voz, me acerqué otro poquito para asegurarme de que en verdad había cesado y no que había bajado de volumen nada más”.

Comprender el límite es comprender nuestra condición.

Siempre pensamos en el infinito como aquello que lo contiene todo, pero quizás haya que recordar, como decía Aristóteles, que “el infinito no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual siempre hay algo”²⁴.

¿Qué es entonces *la eternidad y... un día?*

23 “la clase de todas las clases equinumerable con la clase de series infinitas’, así como ‘la clase de todos los ángeles que caben en la punta de una aguja’, es vacía en tanto no se encuentre un uso para ella. Tal uso, todavía, no solo no ha sido descubierto, sino que debe ser inventado” decía Wittgenstein, quien refutaba la existencia de tales construcciones intelectuales.

24 Aristóteles, *Física*, 207 a 1.







Entrevista a Gianni Motti

BLUEPROJECT FOUNDATION





Blueproject Foundation: “Estamos en 1985: solo quince años nos separan del nuevo milenio”, así empieza el libro de Italo Calvino. Ahora el nuevo milenio comenzó hace quince años, ¿qué pasó con los sueños de ese tiempo? ¿cómo los hemos traicionado y cómo nos han sorprendido?

Gianni Motti: Soñábamos con un mundo más libre y más fácil de dirigir. Hemos soñado demasiado sin despertar, ilusionados con la *mundialización feliz*, a menudo delante de la televisión. Los mercados financieros nunca descansan...

B.F.: Las seis propuestas para el próximo milenio de Calvino son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. ¿Reconoces algunos de estos conceptos en la sociedad actual?

G.M.: Sobre todo la levedad. En todos los ámbitos, la era digital, internet, las nanotecnologías tienden hacia la desmaterialización. La levedad se impone en casi todos los aspectos de nuestra vida, pero paradójicamente nuestros cuerpos se vuelven cada vez más pesados. Actualmente, en las tecnologías también se pueden incluir la rapidez, la multiplicidad, la visibilidad...

B.F.: Por ejemplo en 1985 (año de la muerte de Calvino), una de tus obras (*Magic Ink*), formaba parte de la exposición de Lyotard en el Centro Pompidou, y jugaba con el concepto de visibilidad. ¿Crees que debemos aprender a mirar de nuevo, reeducar la mirada en la sociedad contemporánea?

G.M.: Hoy en día, los fabricantes de *smartphones* son los que se ocupan de educar la mirada de la gente. Las galerías, los museos, ahora son lugares donde caminamos dando la espalda a las obras para hacernos un *selfie*. Ya no miramos la obra de arte. La famosa cita de Marcel Duchamp: “el espectador es el que hace la obra” ya no es válida.

B.F.: El texto de presentación de esta obra/performance en el catálogo retrospectivo de la galería Perrotin habla de lo *inmaterial* y de lo *indistinguible*, dos conceptos que considero muy importantes hoy en día. ¿Cómo crees que debemos entender estos dos conceptos, treinta años después de tu obra?

G.M.: Hemos entrado en la era de lo inmaterial. La ciencia, la economía, los conflictos se han vuelto inmateriales, y no tienen límite de tiempo ni de espacio. Invisibles e impalpables, pueden atravesar las fronteras, extenderse y desarrollarse en cualquier tiempo y lugar, incluso en nuestra mente. Nuestro sistema lo absor-





be todo, incluso lo inmaterial.

B.F.: Estuve buscando y curiosamente este texto de presentación no parece tener autor... ¿Existe un autor de este texto? Y por lo tanto ¿existe un testigo de esta obra?

G.M.: Sí, se trata de un coleccionista que estaba presente y vio mi acción. Le había vendido el hecho de ver mi gesto. Hace poco lo he contactado para escribir un texto sobre la obra. Él a su vez ha querido jugar la baza de lo inmaterial permaneciendo en el anonimato.

B.F.: ¿Qué te evoca la palabra *exactitud*? ¿Qué imágenes? ¿Qué ideas?

G.M.: Es una palabra muy bonita. No sé por qué, no sé explicarlo pero es una palabra muy bonita.

B.F.: En esta exposición, cada una de las seis propuestas es (re)presentada por dos obras de diferentes artistas. En este caso, para la *exactitud*, hemos seleccionado tu obra *Big Crunch Clock*, y la de Laurent Grasso *Eclipse*. Tú también has trabajado sobre el concepto de eclipse: ¿nos puedes explicar la evolución de este tema en tu obra? ¿Qué es lo que te atrae del eclipse?

G.M.: El eclipse de Luna se produce cuando la sombra de la Tierra se proyecta sobre la Luna. Es fascinante, es la proyección más grande que podamos ver. Vemos nuestra sombra, nos vemos a nosotros mismos proyectados...

Empecé a enviar invitaciones para los eclipses de Luna y de Sol en 1987. Dejé de hacerlo en 1999, con el último eclipse solar en Europa. El próximo ocurrirá en el 2081. He preparado una última invitación para las generaciones futuras y los *supervivientes*. Ocurrirá el miércoles 3 de septiembre del 2081, de 8:35h a 10:41h.

B.F.: ¿Cómo surgió la idea de *Big Crunch Clock*?

G.M.: Existen varias teorías sobre el tema. La más citada es la que cuenta que estaba en mi hamaca mirando la televisión. Había un reportaje sobre el final de nuestro sistema solar dentro de cinco mil millones de años: animaciones en 3D simulaban el fenómeno denominado *Big Crunch* y se veía el sol dilatándose y llevándose todo a su paso, antes de extinguirse para siempre. Este plazo inevitable me dejó incómodo pensando en el futuro de la humanidad. Así nació la idea de este *reloj-detonador*.





**“Vivimos sobre la corteza
enfriada de una
bola de fuego lanzada a
una velocidad fenomenal
alrededor del sol,
y que además gira
sobre sí misma y en
sentido contrario a las
agujas del reloj.
Me parece difícil
no relativizar.”**

GIANNI MOTTI





B.F.: ¿Por qué decidiste ponerlo en la entrada del Palais de Tokyo? ¿Qué representa ese lugar para ti?

G.M.: Fue instalado en el 2006 para la exposición “5’000’000’000 d’années”. Encajaba perfectamente encima de la puerta de entrada del Palais de Tokyo. Después me preguntaron si la podían dejar un poco más y ahí sigue.

B.F.: Tu obra tiene un gran componente político y reivindicativo (por ejemplo en *The artist and the banker, Brokero Mani Pulite*). ¿Sigue existiendo este aspecto en *Big Crunch Clock*?

G.M.: Mi adolescencia discurrió entre la *dolce vita* y el terrorismo. Eran los años de plomo, en los periódicos veía casi cada día reivindicaciones de diferentes grupos políticos. Y pensé que quizás algún día yo también tendría algo que reivindicar. Concebí *Big Crunch Clock* como un detonador. Diseñé el reloj para que funcionara, irónicamente, con energía solar. El Sol, que lo alimenta, acabará destruyéndolo. Una obra póstuma y sostenible.

B.F.: ¿Tienes el deseo de relativizar los acontecimientos que nos rodean reduciendo la existencia del género humano a una escala que la vuelva ridícula (un sentimiento que de hecho nace ante cualquier gran fenómeno cósmico, como los eclipses...)?

G.M.: Vivimos sobre la corteza enfriada de una bola de fuego lanzada a una velocidad fenomenal alrededor del sol, y que además gira sobre sí misma y en sentido contrario a las agujas del reloj. Me parece difícil no relativizar.

B.F.: Sin embargo, en el proyecto en el CERN (*Higgs. A la recherche de l’anti-Motti*), parece que el movimiento sea el opuesto (o quizás no...), reduciendo el deseo de grandeza de los científicos a través de tu transformación en partícula de alguna manera. ¿Cuál fue la idea con este proyecto?

G.M.: Era en un contexto de celebraciones del descubrimiento de la relatividad de Einstein. Colaboré con un físico del CERN, no entendía nada de los bosones, mesones, sincrotrones, positrones. Estaba perdido. Un día se me ocurrió compararme simplemente con un protón. Caminé los ventisiete kilómetros del LHC, el acelerador de partículas más grande del mundo, un túnel circular que está a cien metros bajo tierra. La misión del LHC es encontrar el bosón de Higgs y reproducir las condiciones fundamentales del universo, los momentos que suce-





dieron al *Big Bang*. Se ve que al principio había tanta materia como antimateria, y que la antimateria desapareció... Quizás un día los físicos del CERN encuentren rastros misteriosos de un *anti-Motti*...

B.F.: ¿Crees que el “pensamiento científico” se opone al arte, como a menudo se dice, o que puede ser un complemento o una fuente de inspiración?

G.M.: Creo que puede haber malentendidos. Los científicos tienen una visión romántica del arte. Por ejemplo cuando estaba en el CERN, ellos pensaban que iba a pintar cuadros. A su vez, los artistas tienen una percepción romántica de la ciencia, del científico loco en su laboratorio. A veces cuando estos dos universos se juntan, el malentendido puede generar ideas sorprendentes.

B.F.: ¿Qué pasará con la obra cuando la pantalla marque una serie de ceros?

G.M.: El instante cero.

B.F.: ¿Qué pasara cuando ocurra el *Big Crunch*? ¿El final de todo o un nuevo comienzo?

G.M.: Existen varias teorías que dicen que el *Big Crunch* es como un *Big Bang* pero al revés, un tipo de universo que rebota del *Big Crunch* al *Big Bang*, y de nuevo a *Big Crunch*.

B.F.: ¿Cómo imaginas el nuevo milenio? ¿Cómo será el año 3000?

G.M.: Ha habido tantos cambios inimaginables estos últimos treinta años que es difícil dar una respuesta. En realidad yo soy un especialista de los cinco mil millones de años...

B.F.: Nuestra exposición se llama “Little is left to tell”, una frase de Samuel Beckett que Calvino menciona al final de su última conferencia para concluir que “por poco que quede por contar, todavía se sigue contando”. ¿Crees que hoy en día aún quedan historias por contar? Si así es, ¿cuáles?

G.M.: Sí, aún quedan muchas historias por contar. Por ejemplo, acabo de leer que aparentemente el universo es una gigantesca ilusión, un holograma...





Entrevista a Laurent Grasso

AURÉLIEN LE GENISSEL





Aurélien Le Genissel: “Estamos en 1985: únicamente faltan 15 años para el nuevo milenio”, así empieza el libro de Italo Calvino del que parte nuestra exposición “Little is left to tell”. Ahora que el nuevo milenio ha empezado desde hace quince años, ¿qué queda de los sueños de esa época?

Laurent Grasso: Yo creo que un niño de trece años no considera el futuro como un adulto; es difícil hablar de esa época porque son recuerdos de un niño y no sé si un niño se da cuenta de los cambios de su época, porque tiene un prisma muy reducido. Además la información no circulaba como hoy... Quizás un cambio sería el principio de la informática.

A.L.G.: Quizás con treinta años no pero digamos en la adolescencia, ¿qué imágenes tenías de tu vida y del mundo treinta años más tarde? ¿Qué sueños albergabas? ¿En qué querías transformarte treinta años después?

L.G.: La capacidad a esa edad es la de poder vivir en el presente, vivir los momentos como momentos presentes, sin realmente anticipar. Para mí, la mitología de la vocación artística siempre ha sido un problema; creo que sin duda ya pensaba mucho, leía mucho, me interesaba por el pensamiento en general pero sin estrategia o sin ganas específicas, únicamente la de experimentar un máximo de cosas diferentes.

A.L.G.: Trabajas mucho con fenómenos que podríamos llamar “cosmológicos”. En “Soleil Double”, tu última exposición en la galería Perrotin, por ejemplo, has trabajado con desastres naturales, soles dobles, ¿qué te interesa en el fenómeno específico del eclipse?

L.G.: La primera cosa que hay que decir es que el trabajo no es siempre lo que parece. Yo trabajo sobre el estatus de los objetos que presento, que es un estatus indeciso, que no proporciona enseguida explicaciones o motivaciones.

Mi deseo es que no estemos necesariamente informados sobre lo que estamos viendo antes de verlo; por eso la noción de “experiencia” me parece muy importante. Lo que intento es que cada exposición siga un guión global y que (sobre todo en la exposición que mencionas tú) haya un vínculo muy fuerte entre objetos heterogéneos, de naturaleza diferente, técnicas diferentes y diferentes periodos. No se sabe bien si el objeto se ha fabricado, o tomado prestado, si es histórico o más actual; esta indecisión me interesa porque creo que es lo que puede producir una experiencia interesante; el hecho de que no sepamos bien lo que estamos mirando y lo que está ocurriendo.





Respecto al eclipse, no me interesan directamente estos fenómenos; resulta que son fenómenos que se integran en ficciones más amplias y que a mí me interesan.

En el caso del eclipse, empezó a interesarme porque había descubierto rumores sobre el milagro de Fátima en 1917: descubrí primero este milagro, que en sí ya es sorprendente porque algunos niños vieron apariciones, lo contaron, y de repente una multitud de gente empezó a reunirse en ese lugar, y a esperar... Esa es la parte real. La parte ficcional también me interesó; es un aspecto más actual y conspiracionista, teorías sobre la posibilidad de crear falsos milagros que podrían estar al servicio de la lucha contra el comunismo y podrían servir para reforzar la fe católica.

Por lo tanto es una verdadera teoría, rumores que yo colecciono como mitologías contemporáneas y que me interesan mucho.

Así que cuando me enteré de la situación, decidí crear un falso milagro: hice un vídeo con una puesta de sol mezclándose con un eclipse. Es un vídeo digital en el que vemos el fenómeno desarrollándose con una música hipnótica muy cautivante. A partir de ahí nacieron obras que eran una prolongación de este vídeo, de esta instalación. Al principio el vídeo se proyectaba con una alfombra naranja y con un doble neón formando un eclipse que anunciaba de manera misteriosa el vídeo que se iba a proyectar.

A.L.G.: De acuerdo...

L.G.: Por lo tanto la historia del proceso de mi trabajo a menudo son obras que nacen de un conjunto de proyectos, pero que después tienen autonomía, viajan en diferentes situaciones y ya no se exponen necesariamente juntas. Se reúnen de nuevo, en fin, se separan, se reúnen, y al final forman una trayectoria.

A.L.G.: Antes me hablabas de mitologías, de relatos... al ver tu última exposición por ejemplo, he tenido la impresión de entrar en una especie de universo paralelo, quizás, o de un universo posible, hipotético en el que no queda muy claro si estamos ante la realidad o en los códigos clásicos de la ciencia-ficción...

L.G.: Exactamente...

A.L.G.: ...que provoca algo en el espectador. ¿qué te interesa en esta creación de relatos?

L.G.: Básicamente, en mi trabajo hay una parte narrativa, también una parte documental, una parte prospectiva, que no es exactamente ficcional sino de anti-





cipación. Es decir que la ciencia ficción solo me interesa cuando se vuelve real, y eso pasa mucho; lo que a mí me interesa mucho es el cruce con la realidad, con las posibilidades. Necesito siempre empezar desde un punto de partida y pensar incluso en lo más extraordinario que puede ocurrir realmente.

Por lo tanto la mitología del doble existe; no es tanto una mitología como una teoría científica. En realidad se llama Némesis y habla de la sombra del sol. Empecé a interesarme por todo esto; también existen fenómenos ópticos llamados “parhelios”, que producen en el cielo varios halos o efectos ópticos de desdoblamiento del Sol. Me gustan estos cruces, con los que estamos en presencia de teorías científicas serias pero también de alucinaciones, de efectos ópticos.

Los parhelios ocurren cuando el aire está cargado de partículas casi heladas, creando un desdoblamiento de la visión. En cada proyecto hay una búsqueda de situaciones que permiten esta inestabilidad entre narración, ciencia y teoría futurista, y que al fin y al cabo cuestiona simplemente.

A.L.G.: Esta reflexión previa de la que me hablas me hace pensar en el catálogo de “Soleil Double” en la galería Perrotin, en el que parece como si quisieras abrir puertas y poner a disposición las fuentes que has utilizado para toda esta mitología a través de una gran cantidad de citas que son como vías de reflexión...

L.G.: Lo que yo propongo no es un kit de pensamiento ya listo sobre mi trabajo; son informaciones adicionales que solo añaden preguntas y pistas. Pero intento evitar que el espectador llegue con una explicación ya lista y al fin y al cabo un poco tonta, que es lo que ocurre a menudo hoy en día con las obras. Por lo tanto, a veces tenemos una explicación en general muy simple, y cuando llegamos delante de la obra no experimentamos nada. Intento hacer lo contrario; no dar demasiada información para que pueda surgir un tipo de soledad frente a la obra, y después dar acceso a un proceso de investigación, sin que la obra se reduzca a este proceso.

A.L.G.: De alguna manera, en “Little is left to tell” hemos tenido que acotar un poco la interpretación de tu eclipse al situarla en el apartado de “exactitud” definida por Calvino. Nuestra idea es que, con la proliferación actual de la información y la técnica, quizás hayamos perdido un poco la capacidad de creer en los milagros, de fascinarnos. Al ver tus trabajos, lo que siempre me sorprende es la capacidad que tienes de despertar el lado más misterioso, trascendental, inestable, de la vida...

L.G.: Sí, tienes razón. Quizás exista un concepto interesante: el de *re-hechizar*.





“El estatus, sea de un objeto o de una película, nunca queda claramente definido. Lo atraviesan imaginarios muy fuertes y mi trabajo consiste en actuar sobre bloques de realidad ya constituidos, con un lenguaje, un imaginario, una memoria colectiva, para añadirles un pequeño cambio, lo que hace que, aunque estemos acostumbrados a lo que vemos, sintamos que algo actúa de manera diferente.”

LAURENT GRASSO





A.L.G.: Exactamente...

L.G.: Sí, puede que el papel de los artistas sea este. Hoy en día tenemos acceso a teorías, informaciones que crean un mundo lleno de posibilidades y de sueños; a mí me interesan de manera muy ociosa teorías cómo la teoría de las cuerdas por ejemplo, o la física cuántica, o todo lo que se desarrolla hoy en día, y todo esto me parece mucho más interesantes que la ficción del cine. Contiene algo milagroso...

A.L.G.: En una de tus instalaciones trabajas con la teoría de las branas si no me equivoco...

L.G.: Sí.

A.L.G.: Y la teoría de las cuerdas. Siempre me pregunto si, a tu parecer, el espectador debe conocer esta teoría un poco técnica y compleja para comprender tu obra o solo ver el lado poético del relato hermenéutico...

L.G.: Las dos cosas pueden funcionar. Es interesante... el hecho de que una obra pueda proponer una experiencia sin tener que conocer todas las investigaciones a su alrededor. Siempre es posible indagar y tener más informaciones sobre lo que me ha podido inspirar para crear tal objeto, pero no creo que tenga que ser una obligación. Yo comparto las historias con las que me cruzo para crear algo pero no es ninguna obligación.

A.L.G.: Me gusta mucho tu trabajo en video. ¿Tienes un formato preferido o más natural? Más concretamente ¿qué te interesa en el formato de vídeo, lo ves como un medio privilegiado o más potente para crear esos universos de los que hablábamos antes?

L.G.: Hoy en día me importa mucho el ambiente de una exposición, el dispositivo; creo que una exposición es un recurso potente, sobre todo cuando se mezclan varias proyecciones, varios espacios. Yo concibo una exposición como una película: por lo tanto mi punto de partida es el vídeo, el montaje, las secuencias... Y la exposición la edito como una película: lo que me interesa es el vídeo y la sala donde se proyecta, reflexiono sobre la arquitectura del cine o el ambiente donde se proyectan mis películas. Creo que tengo una visión muy cinematográfica de concebir las cosas; soy como un director que investiga e intenta siempre proponer un conjunto nuevo de obras, una nueva película. En cuanto a la relación con





el espectador, y el poder del cine, son cosas que me interesan políticamente, ya que en mi trabajo siempre estoy investigando los dispositivos de poder que nos rodean. El cine es una verdadera herramienta para modificar las conciencias, una herramienta potente; por eso mi trabajo se basa en mis proyectos de vídeo, porque son ellos los que construyen la exposición.

A.L.G.: Una diferencia que había notado entre los dos formatos era que, en un caso, muestras objetos (ya sean cuadros, piedras etc...) que tienen una historia tras de ellos, como el caso del meteorito que habías encontrado en Egipto o los cuadros con estilo “falsamente histórico”, mientras que en el otro coges lugares que ya existen, como el Stromboli o el Vesubio, que tienen una historia real y cinematográfica y creas un ambiente que reinterpreta una manera de ver la realidad. ¿Son dos procesos antagónicos o más bien complementarios?

L.G.: Está claro que una película no es lo mismo que un objeto; el estatus, sea de un objeto o de una película, nunca queda claramente definido. Lo atraviesan imaginarios muy fuertes y mi trabajo consiste en actuar sobre bloques de realidad ya constituidos, con un lenguaje, un imaginario, una memoria colectiva, para añadirles un pequeño cambio, lo que hace que, aunque estemos acostumbrados a lo que vemos, sentimos que algo actúa de manera diferente.

He estado en varios lugares históricos, con una carga muy fuerte, que ya habían sido filmados como el Stromboli, como el rostro de Carole Bouquet (he hecho una película donde se ve Carole Bouquet como los decorados de Cinecittà que había grabado), por lo tanto son lugares que ya han sido ficcionalizados, memorizados y que dejan una memoria inconsciente en el espectador. Obviamente todo está construido de manera diferente y sentimos que nos lleva en otra dirección.

A.L.G.: Algo parecido a esa “inquietante extrañeza” (*unheimlich*) de la que habla Freud... Lo que describes de tus trabajos, esta manera de mirar, cambiar o proponer una realidad que ya conocemos pero que, de manera inconsciente o sutil, sentimos que no es exactamente igual, despertando en nosotros una especie de angustia, de fascinación o de inestabilidad intelectual...

L.G.: Sí, claro. Es lo que decía sobre los objetos que presento. Su aparición produce una inquietante extrañeza porque algo diferente tiene pero no se sabe qué exactamente. Como el universo fantástico, que siempre se arraiga en algo muy real, realista; para producir esas ligeras inquietudes, esos pequeños cambios, esa inquietante extrañez, hay que situarse en un ambiente conocido, para que pueda





surgir otra cosa.

Por lo tanto sí, me interesa mucho todo lo que es cognitivo, el proceso de identificación del espectador; ya he investigado el mecanismo de proyección de las neuronas espejo, que actúan cuando estamos viendo una película activando las mismas zonas de gestos que los que hace el actor y que permiten que estemos totalmente inmersos en la película. Nuestro cerebro reacciona como si estuviera él mismo viviendo y haciendo esas mismas acciones.

Son cosas sobre las que he reflexionado mucho, el aspecto hipnótico de las cosas... Todo esto también es un tipo de poder, y al fin y al cabo es el cuestionamiento final de mi trabajo: los dispositivos que nos rodean, cómo existir, cómo descifrarlos y sobrevivir en medio de todo lo que nos atraviesa.

A.L.G.: He leído una frase de Don DeLillo (en el libro *Ruido de fondo*) que citas en tu catálogo y que me ha fascinado: “Las puestas de sol modernas tienen algo de amenazante”. Me parece una manera perfecta de describir también las sensaciones que despiertan tus obras...

L.G.: Por supuesto. *White noise* es la historia de una nube que se para encima de una ciudad; y ahí hay una familia muy culta, de universitarios. Y el libro explica la manera en la que todo el mundo participa en la proyección general colectiva de los posibles efectos de la nube sobre los habitantes de la ciudad. Realmente es un mecanismo importante en mi trabajo: nuestra capacidad para proyectar. También es una pérdida de referentes; hoy en día mucha gente se encuentra en esta situación, recibimos una tal cantidad de información sin saber muy bien como procesarla, cómo tomar decisiones, cómo definir nuestra libertad.

Las amenazas dentro de los países en occidente son invisibles, organizadas de manera menos frontal, y nos atraviesan ondas de corrientes e influencias más sutiles y mucho más perniciosas que una bomba.

A.L.G.: No sé cómo acaba el libro de Don DeLillo pero una pregunta me viene a la cabeza: cuando hablas de estas proyecciones sociales concentradas en el sentido de la nube, obviamente pienso en esa realidad que transformas *ligeramente* en tus exposiciones. Pero lo que me sorprende es que este *pequeño cambio* a menudo es interpretado por el espectador, y me atrevería a decir la sociedad, como algo negativo... nunca algo potencialmente positivo... como si la idea apocalíptica o de declive fuese la primera que parece siempre en nuestros espíritus...

L.G.: Claro. La última exposición estaba muy íntimamente vinculada a la idea de





antropoceno, de ruinas, catástrofes; estamos constantemente en este ambiente, y creo además que existe una atracción del hombre para eso. Creo que nunca conseguimos mejor positivar que cuando imaginamos lo peor, y encima lo peor parece tan realista y posible... Y hoy en día ya casi no parece una amenaza: tenemos un acceso tan fácil a la información que vemos catástrofes por el mundo cada día. Lo que ha cambiado, me lo decía un científico con el que hablé durante mis investigaciones sobre el cambio climático, es que hoy en día las catástrofes duran más tiempo; obviamente, todas las catástrofes dejan una huella, pero ahora la catástrofe en sí a la que estamos expuestos *dura*, es decir las radiaciones, el cambio climático, todo esto *dura*.

A.L.G.: Acabo con la pregunta que le hemos hecho a todos los artistas. El título de nuestra exposición es “Little is left to tell”, una frase de Samuel Beckett que Calvino utiliza al final de su conferencia para concluir que “aunque quede poco por contar, se sigue contando”. Pensando en todos esos universos, relatos y mitologías que tú mismo pones en marcha o imaginas en tus obras, ¿te parece que hoy, como en 1985, aún quedan historias por contar?

L.G.: Sí, siempre quedaran cosas por contar; si ya no queda nada por contar, la vida se acaba. Para un artista es un tema esencial. Sin embargo la materia sigue aquí, y es infinita, la pregunta es si la energía también...







ENGLISH VERSION





Enso or Maat

RENATO DELLA POETA

The third memo of Italo Calvino's book *Six Memos for the Next Millennium* is titled Exactitude. This time the works that we have chosen for the concept are: the Laurent Grasso's neon *Eclipse* (2013) and Gianni Motti's digital signboard *Big Crunch Clock* (1999).

Italo Calvino begins by saying: "First I shall try to define my subject. To my mind exactitude means three things above all:

- 1) a well-defined and well-calculated plan for the work in question;
- 2) an evocation of clear, incisive, memorable visual images;
- 3) a language as precise as possible both in choice of words and in expression of the subtleties of thought and imagination."¹

Calvino fears for the decline of language, its approximate, careless and negligent use; he calls it a "plague in language" and adds that "literature, and perhaps literature alone, can create the antibodies to fight this plague in language"². We believe that art also attempts to counter that disease, that improper use of words, that sense of perdition we suffer when we are unable to find just the right words to express our feelings, our vision of the world. If we do not have the explanation of what we are trying, if we do not have something to understand it by, at least in part, if the only thing that we can perceive is a niggling inner silence, we are in danger of undertaking actions that we do not understand, that we probably cannot control. Such a level of incomprehension will always have a profound effect on us. Contemporary society has many good things and many that are bad; that is not the point of our reflections. The point is that we will always need to seek out new words and new ways of seeing the world. The Swiss psychologist and psychiatrist C.G. Jung (1875-1961) said, "your vision will become clear only when you can look into your own heart. Who looks outside, dreams; who looks inside, awakes".

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

2 Ibid., p. 68





The work of Gianni Motti speaks of the *Great Implosion* known as the *Big Crunch*. This is a cosmological theory that attempts to explain the fate of the universe through its possible implosion. The *Big Crunch* will be an event that is precisely symmetrical to the *Big Bang*. Like in Calvino's book, where all his concepts are always related with their opposites, here too the beginning of the world, of the universe, counterpoints its end. In the interview with Gianni Motti in this catalogue, the artist tells us that the moment in which the clock marks a series of zeros will be "moment zero". Many theories say that after the *Big Crunch* there will be another *Big Bang*, like a loop. So we do not know if when the clock's five-million-year countdown comes to an end, this will mark something exact, definitive; it is literature and art that have the power to expand time, create dreams and leave behind clear and memorable images.

This incoherent vision of time is proposed again in the work of Laurent Grasso, in his search for miracles, in his creation of moments that confuse the memory; in *Eclipse* we do not know if we are witnessing a lunar or solar eclipse, as the exact dimension of the two circles seem to be the symbol of the eclipse of a *Soleil double* (double sun), a parhelion that takes the form of two neon rings, one white and the other yellow, a crystalized moment that has the subtleties of paroxysm. Another circular symbol that can connect literature and art, exactitude and imperfection is the *Enso*, the Japanese circle whose significant characteristic is that it is never a closed circle, there is always a small opening somewhere that indicates that it is not something contained within itself, but opens to space, to the infinite. It is a circle that incorporates complete harmony. The painted or written *Enso* is the closest form to Calvinian exactitude, as it is an imperfect form from a mathematical perspective, being created by a human hand, but is exactly as it is. It is dependent on the mental state of the painter: one can only paint a powerful and well-balanced *Enso* if the mind is clear of thoughts and intentions. The true moment of the void within totality.

I will end this presentation with the opening paragraph of Italo Calvino's chapter on "Exactitude", which, in just a few poetic lines, speaks of the weight of the soul, perfection and music, using the lightweight symbol for *Maat*: "For the ancient Egyptians, exactitude was symbolized by a feather that served as a weight on scales used for the weighing of souls. This light feather was called Maat, goddess of the scales. The hieroglyph for Maat also stood for a unit of length—the 33 centimeters of the standard brick—and for the fundamental note of the flute"³.

³ Ibid., p. 67





Eternity... and a day

AURÉLIEN LE GENISSEL

Of all the lectures that form the *Six Memos for the Next Millennium*, the one that Italo Calvino dedicates to exactitude must surely, paradoxically be the most anarchic, unstructured and free. At the same time, it could also be said to be the most conceptual, universal and timeless. Calvino himself admits as much when he says that his intention was to “speak of exactitude, not of the infinite and the cosmos”¹. Geometric forms, series, infinite spaces, the infinitesimal, order, precision of language, are some of the concepts that are mixed into a harmonious and multiple reflection.

What does Calvino mean when he talks about exactitude? Reason. In this sense, the Italian writer shows his inclination towards traditional metaphysics, an unlikely defender of the heritage of illustration. Progress and intellect offer us more accurate and appropriate language, more precise art or deeper knowledge, thereby, little by little, eradicating ignorance and error. The word must attain “the acme of exactitude by reaching the last degree of abstraction and by showing nothingness to be the ultimate substance of the world”², as he says. It is no coincidence that his influences were Jorge Luis Borges, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Georges Perec or his friends from the Oulipo³, all eminent representatives of a highly intellectual and cerebral line of literary art. The formal-mathematical games that he invented with the members of his famous literary and scientific group are nothing more than arbitrary rules that profess, through a *formal* dimension, to return order to a world that seems chaotic. When Borges lists an infinite number of things that come together at this important point of *El Aleph*, or creates an infinite number of parallel universes in *The*

1 Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Madrid: Siruela, 2012. p. 77. (own translation)

2 Ibid., p. 84

3 Acronym for “Ouvroir de Littérature Potentiel”, which translates as “Workshop of Potential Literature”.





Garden of Forking Paths, he is simply borrowing conceptual or mathematical paradoxes and expressing them through a language whose style is the reflection of these antinomies. Borges' literary games (and others') are, first and foremost, intellectual games.

It is no coincidence that Calvino begins his lecture lamenting a use of language that is "random, approximate, careless"⁴ in a world that "makes all histories formless, random, confused, with neither beginning nor end"⁵. There is a kind of nostalgia for the "Promised Land"⁶, for absolute reason, for a pre-babelian Adamism in the Italian writer. Behind his innumerable (and very interesting) narrative and grammatical games is not hidden, as too many believe, the search for a narrative chaos or a deconstruction of language, but rather an attempt to give language *more and newer arms* enabling the writer to achieve his goal: to explain the world. The *whole* world. When Joyce tortures language in *Finnegans Wake*, he does so taking it to its purest expression, but knowing that he is also leading it to self-destruction, like the last flickering of a lightbulb before it goes out. When Beckett, in a contrasting and complementary operation, strips language, he does so to extract its most precise essence, but knowing that he is revealing its constitutive impotence. This is not at all the case for Calvino, for him the dream is still alive.

The Italian writer is definitely on the side of order as opposed to disorder. In this sense, there is an air of the 19th-century rationalist philosopher in his style. A kind of faith in the idea that a precise use of language can stop or mend that universe that "disintegrates into a cloud of heat and falls inevitably into a vortex of entropy"⁷. Art, culture (reason in general), must serve to give form, and therefore sense, to a universe that is nothing more than chaos and confusion. Calvino does not seem to assimilate the consequences of Gödel's incompleteness theorem⁸, the uncertainty of Heisenberg, the end of Aristotelian mimesis or the destruction of Heidegger's metaphysics. His is a far cry from the sceptical and fatalist tone of a postmodernity that resignedly accepts human finitude or the limits of reason.

But like the good rationalist that he is, Calvino is fascinated by those limits, by those

4 Ibid., p. 68

5 Ibid., p. 69

6 Ibid., p. 68

7 Ibid., p. 78

8 See my text "Herr Warum" in the last book "Consistency".





thoughts that escape the human mind, by those frontiers in which precision gives way to transcendence. That is how he ends up (and starts) talking about the infinite, limits, the cosmos, vagueness and rational numbers, in his lecture on exactitude. Odd, isn't it? Not at all. Because the eternal debate between form and content, thought and chaos, art and life (this is actually all we are talking about) "is based on the contrast of order and disorder fundamental to contemporary science"⁹. And not just to contemporary science. The birth of mathematics, attributed to the Greeks, is nothing more than an attempt to order a universe that is often celestial, incomprehensible. When Calvino tells us that "another kind of vertigo seizes me, that of the detail of the detail of the detail, and I am drawn into the infinitesimal, the infinitely small, just as I was previously lost in the infinitely vast"¹⁰, he is telling us that by trying to be precise, increasingly precise, we realize that something will always escape us. By analyzing content through a microscope, scientists found Heisenberg's uncertainty principle, Schrödinger's cat or Planck length. The same happens with the infinitely big. We will never comprehend "everything that can happen in time and space". And thus we have the infinite, problems with limits, with the indefinite or limitless that resound like an echo of our impotence and incomprehension. Calvino gives the perfect example with Leopardi's poem *The Infinite*. "In fact the problem Leopardi is facing is speculative and metaphysical, a problem in the history of philosophy from Parmenides to Descartes and Kant: the relationship between the idea of infinity as absolute space and absolute time, and our empirical knowledge of space and time"¹¹. Calvino is right. Although it is not just about space and time. It is also about numbers, limits or transcendence. The problem is how to deal with such a conceptual and existential impossibility.

The Greeks were afraid of infinity. In their world of measure and order (of reason), the infinite symbolized all that made no sense, a magma with no form or borders, no beginning or conclusion. In a way, their merciless and incomprehensible gods capture that fear. To understand them, things need to have an end and form. The term that the Greeks used was *ἄανης* (or *ἄπειρος*), which means "without limits" and therefore "unlimited". As a dark and unknowable extreme, the "infinite" is banished from the world of the gods and transcendence. The only human approach to that absolute is done through the "unlimited" that principle that "appears to be a negative and destructive principle. For disrupting the order imposed by limit clearly means bringing reality back to an amorphous and disorganized state in which each thing loses its recognizable form as a concrete entity, and

9 Ibid., p. 78

10 Ibid., p. 78

11 Ibid., p. 74





in which events appear disconnected, unpredictable and liable to evolve irrationally”¹², as Paolo Zellini explains so well in *A Brief History of Infinity*. Again, order versus disorder. But, besides being the beginning of chaos, the infinite is, by definition, a potentiality that can never be realized, an idea that “can never be present in our thought in its totality”¹³. Try to imagine the series of natural numbers, the set of all the sets, all the straight lines that could pass through a point. Something appears in your thoughts but it is not the infinite. It is a part of it. By the way, if we cut the infinite in two, do we get two infinities?¹⁴

Let’s take, for example, Gianni Motti’s *Big Crunch Clock*. The artist presents a clock displaying a countdown to the *Big Crunch*, a phenomenon that, according to scientists, will stop the universe expanding and start it contracting again towards another *Big Bang*. But, if the universe is expanding (and contracting poses a similar problem), i.e., space is getting bigger, from *what* is it getting bigger if, by definition, an expansion is an *expansion of space*? Or, what remains, what trace does space that no longer exists leave behind? What contracts? The same problem arises with time, the *Big Bang* or the infinite; if everything has a beginning that explains it, how do you explain that “there can be no source of the infinite or limitless, for that would be a limit of it”¹⁵? The Greeks’ *horror infiniti* also emerges from that aporia that is the *regressus ad infinitum*.

That consubstantial ambiguity of the infinite is what “overwhelms” us, as Leopardi says in his famous poem. Although it would be more true to say that it “terrifies” us, as Pascal says in his famous aphorism (which, incidentally, Leopardi undoubtedly used for one of his verses): “The eternal silence of these infinite spaces terrifies me”¹⁶. An “attraction-repulsion” relationship, as Calvino says, that is nothing more than fascination for what we cannot comprehend, what surpasses us, what, in the end, *transcends* us. “The poet imagines infinite space and feels pleasure and fear together”¹⁷.

12 Zellini, Paolo. *Breve historia del infinito*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2004. p. 14. (own translation)

13 Ibid., p. 13

14 This question on the infinite served to attain one of the first definitions of a set.

15 Aristotle. *Physics* (203 b 6)

16 Again, as we recalled in our text “Reversibility”, we must not forget that “all angels are terrifying”, as Rilke says.

17 Calvino. Op. cit., p. 73





Calvino also underlines that in Leopardi's reflections the terms *infinite* and *indefinite* repeatedly appear in opposition to one another. For many, the indefinite is the closest to an infinite that we are capable of thinking, envisaging or sensing. "Not only the cognitive faculty, or the faculty of loving, but even the imaginative faculty is incapable of the infinite, or of conceiving infinitely, and is only capable of the indefinite, and of conceiving indefinitely. [...] the soul, seeing no boundaries, receives the impression of a sort of infinity, and confuses the indefinite with the infinite"¹⁸. Again, limits, mankind's finitude before the absolute.

And through that unfathomable void, that breach in our condition, that aspiration which is forever denied we project our "desire in the infinite". Hence the moon is the symbol of eternal love, Turner's horizons the image of irremediable melancholy, or the sea the dream that always escapes us¹⁹. That dazzling transcendence, that fleeting incomplete glimpse of the unattainable world of the infinite can be dressed up in many different ways: conceptual paradoxes (temporal or physical), mathematical limits, inconceivable spaces, angelic temporality... But they are always an invitation to go *further*, a call to surpass our limits, an irresistible glimmer of the contingency and freedom of our condition. That is why so many people ultimately go in search of something at the end of the universe²⁰. And that is why today we are attracted by stories replete with temporal paradoxes²¹, logically inconsistent but poetic proof that we are capable of attaining something that logic and nature assure us is impossible.

The infinite in action is nothing other than the impossibility of the impossible; the sweet dream of mankind.

The same occurred in ancient times. It was not interstellar and cosmonautical journeys lost in space and time, but natural phenomena (meteorites, comets, earthquakes) that allowed the infinite to materialize and be seen. When there was an eclipse, the rules of nature ceased to apply, the world fell into pandemonium, it heralded the kingdom of wolf-men,

18 Leopardi quoted in Zellini. Op. cit., p. 24

19 Leopardi's sea, the sea of Baudelaire's "Le Voyage", the sea of the final scene of *The 400 Blows* ...

20 See *Interstellar*, *Gravity*, *Mission to Mars*, *The Martian*, *Prometheus*, *Another Earth*, *Sunshine*, *Solaris*...

21 See *12 Monkeys*, *Donnie Darko*, *Terminator*, *Looper*, *Interstellar*, *Primer*... and even comedies like *Back to the Future* or *About Time*.





witches and alchemists. Much remains unchanged. As the work of Laurent Grasso recalls, an eclipse still awakens the same bizarre blend of anxiety and seduction. A feeling of the end of the world in which darkness mixes with the light. We can look at the sun, at the absolute, directly with our eyes. It is a partial nightfall in the middle of the day, with all that that entails in terms of apocalyptic feelings. Simply breaking the exactitude of our daily expectations.

There is an infinite of the vast and sublime but there is also an infinite of the small and imperceptible. We might say that there is an *infinite by addition* and an *infinite by division*²². Although we also cannot conceptualize it, this second infinite is perhaps even more elusive and aggravating for the human mind, as it deals, in some way, with an infinite *hidden in the finite*. The points of a circle (how many are there?), the division of a given distance (like in the famous Zeno's paradox), are clear examples of this second case. Essentially it is about a problem of limit. Limit in the sense we are discussing, i.e. mathematical, but which then extends to any area of knowledge or creation. After all, "limit is transcendent in relation to what is limited", as Simone Weil so clearly states, reminding us that when we speak of mathematics, we are actually speaking of philosophy and mysticism.

Let's take, for example, the paradox used by Duns Scotus: concentric circles are penetrated by any straight line from the centre. If they were formed by contiguous points, it would mean that they are equal, in number, for each circle. That means that, in a circle measuring two metres in diameter, there is the same number of points as in a circle measuring 10 centimetres. Stupid, some say. Evidently, but perhaps not so stupid if we remember (and this point is problematic) that we could be talking about two infinities. In which case, what could it mean to have one infinite *bigger than another*? And if we accept the idea that a circle is formed by an infinite number of points, what difference (quantitatively) is there between a (closed) circle and an (infinite) straight line?

Irrational numbers are another clear example, those numbers that cannot be expressed as a fraction m/n , where m and n are whole, and which are so deserving of their name. The irrational is configured, in its first manifestation, as a pure impossibility; for example that of representing through a rational fraction the relation between the side and the diagonal of any square: that impossibility is denoted by the symbol " $\sqrt{2}$ ". We must not forget that the mathematical symbol (in this case the square root) is born from a reality (impossible in this case) and not the other way round, as is often thought to be the case. Thus, espe-

22 What Kant called "progressus in infinitum" and "progressus in indefinitum" in *Transcendental Dialectic*, II, 2, secc. 8-9.





cially the famous pi, for example, is the constant relation between the circumference of a circle and its diameter. The problem of the irrationals (or *incommensurables* as they can also be called) is, again, a problem of limit. To know the value of $\sqrt{2}$, for example, we can use this series:

$$U_{n+1} = 1 + (1/(1 + U_n))$$

$$U_0 = 1$$

The more you advance in the series, the more you close in on the value of $\sqrt{2}$, obtaining values that are successively greater and less (getting closer all the time) than $\sqrt{2}$. However, the exact value will never be achieved, as to do this you would have to keep going until infinity, that is to say passed what is known in mathematics as the limit.

These two mathematical problems bring us back to the question of essence and limit through the infinite. Is there such a thing as a “point”? Is there such a thing as $\sqrt{2}$? What existence could elements like “nothingness”, $\sqrt{-1}$, “0” have? Or even something as poetic as non-Euclidean geometry? It might seem like a vacuous debate on the sex of angels²³, but in actual fact it is about a fundamental problem for mathematicians and for our way of understanding the world. The infinite, through the idea of limit, leads us, for example, to an infinitesimal calculation and a deeper understanding of the continuous and one which numerous artists have successfully developed. Of course it makes us think of the impressionists, whose paintings are seen as the understanding *to the limit* of a function: from close up they seem to be merely messy brushstrokes, but from a distance, in their totality or completeness, they represent a reality. But also in an artist like Pieter Vermeersch, whose paintings play with this idea of limit and continuum. Or in the *vagueness* of Gerhard Richter, whose undefined and blurry brushstrokes awaken that idea of infinity in us.

The person who explains it best is undoubtedly Samuel Beckett in this passage from *First Love* in which the lead character moves away from his companion who is humming a song:

“Then I started to go and as I went I heard her singing another song, [...] then no more, either because she had come to an end or because I was gone too far to hear her [...]. So I

23 “the class of all equinumerous classes with the class of infinite series, as well as ‘the class of all the angels that can fit on the point of a needle, is empty if no use is found for it. Such a use, is not only yet to be discovered, but is yet to be invented” said Wittgenstein, who refuted the existence of such intellectual constructions.





retraced my steps a little way and stopped. At first I heard nothing, then the voice again, but only just, so faintly did it carry. First I didn't hear it, then I did, I must therefore have begun hearing it, at a certain point, but no, there was no beginning, the sound emerged so softly from the silence and so resembled it. When the voice ceased at last I approached a little nearer, to make sure it had really ceased and not merely been lowered”.

To understand limit is to understand our condition.

We always think of infinity as something that contains everything, but perhaps we should remember, as Aristotle said, that “the infinite is not that which has nothing beyond itself, but that which always has something beyond itself”²⁴.

So what is *eternity and... a day?*

²⁴ Aristotle. *Física*, 207 a 1.





Interview to Gianni Motti

BLUEPROJECT FOUNDATION

Blueproject Foundation: “We are in 1985, and barely 15 years stand between us and the new millennium.” That is how Italo Calvino’s book begins. Now, the new millennium began 15 years ago, what has happened to the dreams we had then? How have we betrayed them and what surprises have we been given?

G.M.: We dreamed of a much freer world and one which would be easier to manage. We have dreamed for too long without waking up, excited about our “brave new globalization”, often while sitting in front of the television. The financial markets never sleep...

B.F.: Calvino’s six memos for the new millennium are: lightness, quickness, exactitude, visibility, multiplicity and consistency. Do you see any of these concepts in today’s society?

G.M.: Above all, lightness. All areas, the digital age, the Internet and nanotechnologies, tend towards dematerialization. Lightness invades almost all aspects of our lives, but paradoxically our bodies are getting increasingly heavy. Today, technology also includes quickness, multiplicity, visibility...

B.F.: For example, in 1985 (the year of Calvino’s death), one of your pieces (*Magic Ink*), formed part of the Lyotard exhibition in the Pompidou Centre, and played with the concept of visibility. Do you think we need to learn to see again, to reeducate the way we see in contemporary society?

G.M.: Today, smartphone manufacturers are the ones who educate people to see. Galleries and museums are now places we walk through, turning our backs on the works so we can take our selfies. We don’t look at the works of art anymore. Marcel Duchamp’s famous quote: “the spectator brings the work in contact with the external world” is no longer valid.

B.F.: The presentation text for this work/performance in the retrospective catalogue of the Perrotin Gallery speaks about the immaterial and the indistinguishable, two concepts





that I believe are very important today. How do you think we should understand these two concepts 30 years after you created this piece?

G.M.: We have entered the age of the immaterial. Science, the economy, conflicts have become immaterial, and are no longer limited by space or time. Invisible and intangible, they can cross borders, expand and develop in any time or place, even in our own minds. Our system absorbs everything, even the immaterial.

B.F.: I was looking at the presentation text and oddly it doesn't seem to have an author... Is there an author of that text? And if so, is there a witness to that piece?

G.M.: Yes. It was written by a collector who was there and saw the act. He liked the idea of what I was doing. Not long ago I contacted him to write a text for the piece. He, in turn, wanted to play the immaterial card and remain anonymous.

B.F.: What does the word exactitude evoke in you? What images? What ideas?

G.M.: It's a beautiful word. I don't know why, I can't explain it, but it's a beautiful word.

B.F.: In this exhibition, each of the six proposals is (re)presented by two works by different artists. In this case, for exactitude, we have selected your piece *Big Crunch Clock*, and that of Laurent Grasso, *Eclipse*. You have also worked on the concept of eclipses: Can you explain the evolution of this theme in your work? What is it that draws you to the idea of an eclipse?

G.M.: A lunar eclipse occurs when the Earth's shadow is cast over the moon. It's fascinating, the biggest projection we will ever see. We see our shadow, we see ourselves projected... I began to send invitations for the lunar and solar eclipses in 1987. I stopped doing so in 1999, with the last solar eclipse in Europe. The next one will occur in 2081. I've prepared a last invitation for future generations and "survivors". It will happen on Wednesday, 3rd September, 2081, between 08:35 and 10:41.

B.F.: Where did the idea of *Big Crunch Clock* come from?

G.M.: There are various theories on the subject. The most quoted is the one where I was in my hammock watching television. There was a programme about the end of our solar system within 5 billion years: 3D animations simulated the phenomenon known as "Big Crunch" and you could see the sun expanding and swallowing everything in its path, before disappearing forever. This inevitable event left me feeling uncomfortable, thinking





about the future of humanity. That's where the idea of this "time-detonator" came from.

B.F.: Why did you decide to put it in the entrance to the Palais de Tokyo? What does that place represent for you?

G.M.: It was installed in 2006 for the exhibition "5'000'000'000 d'années". It fitted perfectly above the entrance door to the Palais de Tokyo. After, they asked me if they could leave it there for a while, and that's where it stayed.

B.F.: Your work is very political and often conceived as a form of protest (for example in *The artist and the banker*, *Broker* or *Mani Pulite*). Is this aspect in *Big Crunch Clock*?

G.M.: My adolescence was spent between la dolce vita and terrorism. They were the Years of Lead, almost everyday the newspapers featured protests of one political group or another. And I thought that maybe one day I would also have something to protest about. I conceived *Big Crunch Clock* as a detonator. I designed the clock, ironically, to be solar powered. The sun that feeds it, will one day destroy it. A posthumous and sustainable work.

B.F.: Do you want to put the events that happen around us into perspective, reducing the existence of the human species to a scale that makes it seem ridiculous (a feeling that actually arises before all great cosmic phenomena, like eclipses...)?

G.M.: We live on the cooled crust of a ball of fire launched at an incomprehensible speed around the sun, and which also turns anti clockwise on its own axis. I think it's hard not to put things into perspective.

B.F.: However, in the project in the CERN (*Higgs. À la recherche de l'anti-Motti*), the direction seems to be the opposite (or maybe not...), somehow reducing the grandioso desire of scientists through your own transformation into particles. What was the idea with this project?

G.M.: It was in the context of the celebrations of Einstein's discovery of relativity. I collaborated with a physicist from the CERN, I didn't understand anything about "bosons", "mesons", "synchrotrons", "positrons". I was lost. One day it occurred to me to simply compare myself with a proton. I walked the 27 km of the LHC, the world's biggest particle accelerator, a circular tunnel located 100 metres below the earth's surface. The mission of the LHC is to find the Higgs boson and reproduce the basic conditions of the universe, what happened after the Big Bang. Apparently in the beginning there was as much matter





as antimatter, and then the antimatter disappeared... Maybe one day the physicists from the CERN will find mysterious traces of anti-Motti...

B.F.: Do you think scientific thought opposes art, as is often said, or that it could be a complement or a source of inspiration?

G.M.: I think that there can be misunderstandings. Scientists have a romantic vision of art. For example, when I was at the CERN, they thought that I was going to paint pictures. In turn, artists have a romantic perception of science, of the mad scientist in his laboratory. Sometimes when these two universes come together, the misunderstandings can generate surprising ideas.

B.F.: What will happen to the piece when the display marks a series of zeros?

G.M.: Moment zero.

B.F.: What will happen when the *Big Crunch* takes place? Will it be the end of everything or a new beginning?

G.M.: There are various theories that say that the *Big Crunch* is like a *Big Bang* only in reverse, a kind of universe that bounces from the *Big Crunch* to the *Big Bang*, and back to the *Big Crunch*.

B.F.: How do you envisage the new millennium? What will the year 3000 be like?

G.M.: There have been so many unimaginable changes this last 30 years that it is difficult to give an answer to that.

I specialize more in 5-billion-year timescales...

B.F.: Our exhibition is titled "Little is left to tell", a phrase of Samuel Beckett's that Calvino mentions at the end of his last lecture to conclude that "as little as there is to tell, we go on telling". Do you think that today there are still stories to tell? And if so what are they?

G.M.: Yes, there are still lots of stories to tell. For example, I have just read that apparently the universe is a gigantic illusion, a hologram...





Interview to Laurent Grasso

AURÉLIEN LE GENISSEL

Aurélien Le Genissel: “We are in 1985, and barely 15 years stand between us and the new millennium”. That is how Italo Calvino’s book begins, the inspiration for our exhibition “Little is left to tell”. Now that the new millennium began 15 years ago, what has happened to the dreams we had then?

Laurent Grasso: I think that a 13-year-old child doesn’t contemplate the future like an adult; it’s difficult to talk about that time, because they are the memories of a child and I’m not sure if a child is aware of the changes in his/her time because he has such a limited perspective. Also, information didn’t used to spread like it does today... Maybe one major change was the advent of computers.

A.L.G.: Maybe not at 13 but let’s say in adolescence, how did you envisage your life and the world 30 years later? What were your dreams? What did you want to become 30 years later?

L.G.: The capacity one has at that age is the capacity to live life in the present, live moments as moments in the present, without thinking ahead. For me, the myth around being an artist has always been a problem; I definitely think that I already used to think a lot, I read a lot, I was interested in thought in general but without any kind of strategy or specific desire, just that of experiencing as many different things as possible.

A.L.G.: You work a lot with phenomena that we could call cosmological. In “Soleil Double”, your last exhibition at the Perrotin Gallery, for example, you worked with natural disasters, twin suns. What is about the phenomenon of an eclipse that interests you exactly?

L.G.: The first thing I should say is that my work is not always all that it seems. It focuses on the status of the objects I present, which is undecided and does not provide any im-





mediate explanations or motivations.

My hope for the future is that we are not necessarily informed about what we are looking at before we see it; that is why the notion of experience is very important to me. I try to set up each exhibition so that it follows an overall direction and that (especially the exhibition that you mentioned) there is a very strong link between heterogeneous objects, of different natures, different techniques and different periods. It's not completely clear if the object has been made, or borrowed, if it's historical or more contemporary; this lack of clarity interests me because I believe that is how interesting experiences can arise; the fact of not knowing exactly what we are looking at or what is happening.

With respect to eclipses, it's not that these phenomena interest me directly, but rather that they are phenomena that combine with wider fictions which do interest me.

In the case of eclipses, I began to take an interest in them because I had heard about rumours of the miracle at Fatima in 1917: I discovered this miracle first, which in itself is surprising because some children saw some apparitions, told people about them and suddenly a crowd of people convened in that place, and waited...

That is the real part.

The fictional part also interested me; it is an aspect which is more recent and conspiratorial, theories about the possibility of creating false miracles, which could be put in the service of the fight against communism and could serve to strengthen the Catholic faith. So, the theories are true, rumours that I collect like contemporary mythologies and in which I have a great interest.

So when I found out about this situation, I decided to create a false miracle: I made a video combining a sunset with an eclipse. It is a digital video in which we see the phenomenon develop to hypnotic, captivating music. From this I developed pieces that were an extension of this video, of this installation. At the beginning the video was projected with an orange rug and a double neon light, which formed an eclipse that served as a mysterious premonition of the video that was to be projected.

A.L.G.: Right...

L.G.: So the history of the process of my work is often pieces that arise from a series of projects, but which later gain their own autonomy, travel in different situations and are no longer necessarily exhibited together. They come together again, and then separate, come together, and in the end form their own trajectory.

A.L.G.: You spoke before about mythologies, stories... Seeing your most recent exhibition, for example, I had the impression of entering a kind of parallel universe, or possible, hypothetical universe in which it wasn't very clear if what we were looking at was real, but





without using the conventional codes of science fiction.

L.G.: Exactly...

A.L.G.: ...which provokes something in the viewer. What interests you in this creation of stories?

L.G.: Basically, in my work there is a narrative part, there's also a documental part, a prospective part, which is not exactly fictional but rather comes in anticipation of the future. In other words, science fiction is only of interest to me when it becomes real, and that happens a lot; what really interests me is the crossover with reality, with possibilities. I always need to start from a point of departure, and even think about the strangest thing that could really happen.

Therefore, the double mythology is real and is not so much a mythology as a scientific theory. In fact, it's name is Nemesis and it concerns the shadow of the sun. All of that began to interest me; there are also optical phenomena known as parhelion, which produce halos in the sky or optical effects that appear as twin suns. I like these crossovers, where we are in the presence of serious scientific theories but also theories of hallucinations and optical effects.

Parhelion occur when the air is charged with almost frozen particles, creating a double sun. Each project searches for situations that allow for this instability between narration, science, futuristic theory and which, when all's said and done, simply raise questions.

A.L.G.: That previous reflection that you spoke about makes me think about the catalogue of "Soleil Double" in the Perrotin Gallery, in which it appears as if you wanted to open up the doors and give access to the sources you used for this mythology through a great number of quotes, which serve as channels for reflection...

L.G.: What I propose is not a readymade kit of the concepts behind my work, but rather additional information that simply adds more questions and clues. But I try to avoid the viewer arriving with a prescribed explanation which is actually a bit silly; something that happens, at least today, with works of art. So sometimes we are given a general explanation which is very simplified, and when we stand before the work we don't experience anything. I try to do the opposite; to not give too much information so that you can experience a kind of solitude when face to face with the work, and then give access to a process of investigation, without the work being reduced to this process.

A.L.G.: In a way, in "Little is left to tell" we've had to delimit the interpretation of your





eclipse slightly by placing it in the section of exactitude, as defined by Calvino. Our idea is that, with today's proliferation of information and technique, maybe we have lost a little of our capacity to believe in miracles, to be fascinated. When I see your work I'm always surprised by the capacity you have to awaken the more mysterious, transcendental and unstable side of life...

L.G.: Yes, that's a good point. In this regard there is perhaps an interesting concept, which is that of re-casting the spell.

A.L.G.: Exactly...

L.G.: Yes, maybe that is the role of the artist. Today, we have access to theories and information that creates a world full of possibilities and dreams. One of my interests, and hobbies, are theories like the "string theory", for example, or quantum physics, or everything that is being developed today, which all seems much more interesting to me than the fiction you find in the cinema. These theories contain something of the miraculous...

A.L.G.: In one of your installations you work with the theory of branes if I'm not mistaken...

L.G.: Yes.

A.L.G.: And string theory. I always wonder whether or not you think that the viewer should know about this somewhat complex and technical theory to understand your work, or if it's enough to see the poetic side of the hermeneutic story...

L.G.: Both can work. It's interesting... the fact that a piece can propose an experience without the need to know about all the research that surrounds it. It's always possible to enquire further and get more information about what might have inspired me to create such and such an object, but I don't think it should be an obligation. I share the stories that I come across to create something, but it is by no means an obligation.

A.L.G.: I really like your video work. Do you have a preferred format or one which is most natural for you? More specifically, what interests you in the video format, do you see it as a more effective medium or one that is more powerful for creating those universes you spoke about before?

L.G.: Today, I'm particularly concerned with the setting of an exhibition, the device; I think that an exhibition is a powerful resource, especially when different projections





and rooms are combined. I see an exhibition like a film: that is why my starting point is video, montage, sequences... And I edit the exhibition like a film: what interests me is the video and the room where it is projected, I consider the architecture of the cinema or the setting where my films will be projected. I think the way I conceive things is highly cinematic; I'm like a director investigating and proposing new series of works, a new film. With regard to the relationship with the viewer, and the power of cinema, these are things that interest me politically, as in my work I am constantly investigating the devices of power that surround us. Cinema is truly a tool for modifying awarenesses, a powerful tool; which is why my work is based on my video projections, because these are what construct the exhibition.

A.L.G.: One difference that I had noticed between the two formats was that, in one case, you show objects (whether paintings, stones, etc...) that have a history behind them, as is the case of the meteorite that you found in Egypt or the "falsely historical" paintings, while in the other you take places that exist, like Stromboli or Vesuvius, which have a real history and cinematography and you create an environment that reinterprets a way of seeing reality. Are these processes antagonistic or moreover complementary?

L.G.: It's clear that a film is not the same as an object; the status, whether of an object or a film, is never clearly defined. Very strong imageries permeate my work, which consists in using blocks of reality which are already constituted, with a language, a set of images, a collective memory, to change them slightly, which, although we are used to what we are seeing, has the effect of making us feel like something is behaving differently.

I have been in various historical places which are heavily charged, that had already been filmed, like Stromboli, or the face of Carole Bouquet (I made a film where Carole Bouquet is seen as the film set of Cine Città that I had recorded), so they are places that have already been fictionalized, memorized and which leave the viewer with an unconscious memory. Obviously, everything is constructed differently and we feel that we are being taken in a different direction.

A.L.G.: Something which is similar is the "uncanny strangeness" (*unheimlich*) that Freud talked of... What you describe in your works, that way of looking at, changing or proposing a reality that we already know but which, unconsciously or subtly, we feel is not exactly the same, awakening in us a kind of anxiousness, fascination or intellectual instability...

L.G.: Yes of course. It's what I was saying about the objects I present. Their appearance produces an uncanny strangeness because there is something different about them, but it's difficult to say exactly what that is. Like the world of fantasy, which is always rooted





in something very real, or realistic; to produce those slightly unnerving moments, those small changes, that uncanny strangeness, you need to put yourself in a known environment, so that something else can arise.

So, yes, I'm interested in anything that is cognitive, the identification process of the viewer; I have already investigated the projection mechanism of mirror neurons, which come into play when we are watching a film activating the same movement and gesture mechanisms as the actors' and which allow us to immerse ourselves completely in the film. Our brain reacts as if it were actually experiencing and performing the actions.

They are things I have reflected on a great deal, the hypnotic aspect of things... All that is also a kind of power, and at the end of the day, it is the underlying argument of my work: the devices that surround us, how do we exist, decipher them and survive amid everything that happens to us?

A.L.G.: I have read a phrase of Don DeLillo (in the book *White Noise*) that you quote in your catalogue and which fascinated me: "there is something ominous in the modern sunset". I think that is also the perfect way to describe the feelings that your pieces awaken...

L.G.: Of course. *White Noise* is the story of a cloud that stops over a town; and in that town lives a well-to-do family of a university professor. And the book explains the way in which everyone partakes in the collective projection of the possible effects of the cloud on the inhabitants of the town. And this is actually an important mechanism in my work: our capacity to project. It is also about losing our points of reference; today, many people find themselves in this situation. We receive such a lot of information but don't really know how to process it, how to take decisions and how to define our freedom.

The threats within Western countries are invisible, organized in such a way that is not as head on, and we are affected by waves of trends and influences that are more subtle and much more harmful than a bomb.

A.L.G.: I don't know how Don DeLillo's book ends, but there is a question that comes to mind: when you talk about these concentrated social projections in the sense of the cloud, I obviously think about that reality that you transform "a little" in your exhibitions. But what surprises me is that that "small change" is often interpreted by the viewer, and I could be so bold as to say society, as something negative... never something potentially positive... as if the first thing our spirits see is something apocalyptic or in decline...

L.G.: Sure. The last exhibition was very intimately linked to the idea of Anthropocene, of ruins, catastrophes; we are constantly in this environment, and I also think that we, as humans, are attracted towards this. I think we develop best when we imagine the worst, and





what's more the worst seems so realistic and possible... And today it almost doesn't seem like a threat: we have such easy access to information that we see catastrophes around the world every day.

What has changed, a scientist told me during my research into climate change, is that today catastrophes last longer; obviously all catastrophes leave their mark, but now the catastrophe itself that we are exposed to endures. That is to say, radiation, climate change, all this endures.

A.L.G.: I will finish with a question that we have asked all the artists. The title of our exhibition is "Little is left to tell", a phrase of Samuel Beckett's that Calvino uses at the end of this lecture to conclude that "although there is little left to tell, we go on telling". Thinking about all those universes, stories and myths that you yourself set in motion in your work, do you think that today, like in 1985, there are still stories left to tell?

L.G.: Yes, there will always be things left to tell; if there were none left to tell anymore, life would be over. For an artist it's essential. However, matter continues to exist, and is infinite. The question is whether energy is as well...



