



Multiplicidad



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

Sistema de sistemas o Pronombres personales: Renato Della Poeta

Homenaje a Perec: Aurélien Le Genissel

Entrevista a Daniel Firman: Renato Della Poeta y 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
Sistema de sistemas o Pronombres personales
RENATO DELLA POETA

8
Homenaje a Perec
AURÉLIEN LE GENISSEL

18
Entrevista a Daniel Firman
BLUEPROJECT FOUNDATION

26
filter
ALEX GARTENFELD

32
ENGLISH VERSION





Sistema de sistemas o pronombres personales

RENATO DELLA POETA



Multiplicidad es la quinta lección de *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Calvino tipifica en esta propuesta la novela contemporánea “como enciclopedia, como método de conocimiento, como red de conexiones [...] entre las cosas del mundo”¹. Nos acerca a esta idea a través de autores de enormes libros y de procedimientos heteróclitos y resultados polifónicos y monumentales, como Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Marcel Proust, Gustave Flaubert, Georges Perec y otros.

Calvino escribe: “La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura solo sobrevive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización”. En estos múltiples paralelismos que hemos intentado crear entre literatura y arte, entre el 1985 y el 2015, entre obras e ideas, esta es una de las frases del texto “Multiplicidad” que más puede servir como explicación de este mecanismo doble, de este polifacético mundo que intentamos entender y que intentamos multiplicar.

Nuestras propuestas para confrontarnos con la idea de multiplicidad son dos obras: una de Daniel Firman, *Simply Red* (2009), una escultura de casi tres metros de altura completamente compuesta de múltiples objetos rojos, en la que se pueden reconocer las piernas de un hombre que sujetan todo este conjunto de cosas; y otra de Ryan McGynley, *You and My Friends 5* (2012), una serie de dieciocho fotos que el artista sacó a jóvenes en un concierto.

Tuvimos el privilegio de montar la escultura *Simply Red* junto con el artista, Daniel Firman. En un principio todo parecía muy interesante y divertido, pero el complejo encaje de cada objeto fue muy complicado de componer. Hablando con él, nos explicó que ninguno de los objetos presentes fueron pintados de rojo y que todos fueron comprados o encontrados. Así que la obra de Daniel Firman, además de ser una perfecta carga de múltiples y caóticos aspectos de la vida y, contemporáneamente, de la confusión global del hombre contemporáneo, es también una reflexión sobre la sociedad de consumo. ¿Qué puedo encontrar en rojo?, ¿qué puedo comprar que tenga este color? En el libro-entrevista comisariado por Dominique Simonnet a Michel Pastoureau, el famoso historiador y antropólogo francés nos cuenta del rojo que “es siempre señal de fiesta, Navidad, lujo, espectáculo: los teatros y las óperas suelen decorarse con rojo. Y el rojo suele asociarse al erotismo y a la pasión. Pero el viejo simbolismo ha perdurado y así las señales de

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



prohibición, los semáforos rojos, el teléfono rojo, el alerta roja, la tarjeta roja, la Cruz Roja, todo esto deriva de la misma historia, la del fuego y la sangre”².

En las fotos de McGynley se puede observar la tranquilidad y la bondad de la juventud, de los amigos, durante un concierto en un momento de ligereza. Hemos elegido esta obra pensando en cuánto cambian radicalmente las relaciones con los amigos en solo treinta años (1985-2015), cuán rápidamente han evolucionado las nuevas tecnologías en tan poco tiempo y cuánto los *social media* han modificado radicalmente nuestra experiencia del mundo y nuestra relación privada o pública con nuestros amigos. La obra tiene el título *You and my friends 5* (Tú y mis amigos 5), así que poniéndonos frente a estas dieciocho fotos, de estos dieciocho amigos, podemos compartir sus experiencias, podemos imaginar sus pensamientos y sus emociones; son sus amigos pero quizás a través del reflejo del cristal somos parte de un concierto, de una fiesta, de un pensamiento. Somos aquí y allí contemporáneamente, somos historias que se mezclan y se multiplican, somos parte del todo, una pequeña parte de lo que pensamos ser.

Calvino, escribiendo sobre las visiones de Carlo Emilio Gadda, nos dice que “aún antes que la ciencia reconociera oficialmente el principio de que la observación interviene modificando de algún modo el fenómeno observado. Gadda sabía que ‘conocer es insertar algo en lo real, y por lo tanto deformar lo real.’”³ Esto significa que cada vez que observamos una obra de arte, que intentamos acercarnos a algo y cada vez que intentamos abrir puertas cerradas, allí es donde siempre modificaremos la realidad. La realidad no tiene una solución unívoca, tiene multitud de soluciones que siempre cambiarán de forma. “Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple”, añade Calvino.

Para expresar mejor este estado múltiple de las cosas, esta visión desde dentro hacia fuera y desde fuera hacia dentro, me apoyaré en un monstruo sagrado de la filosofía de las artes contemporáneas, el escritor, filósofo y fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, citando un pequeño trozo de su último, maravilloso y visionario libro *El ojo y el espíritu*. El libro habla de pintura, pintores, cuerpos, ojos y visiones: “Por lo que tantos pintores han dicho que las cosas los miran, y

2 Simmonet, Dominique and Pastoreau, Michel. *Le petit livre des couleurs*. París: Points Histoire, 2014. (traducción propia)

3 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2012.





André Marchand siguiendo a Klee: ‘En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran los árboles que me miraban, que me hablaban.... Yo estaba allí, escuchando...’ creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarlo... Espero estar interiormente sumergido, amortajado. Quizá pinto para surgir. Lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en el que, quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para nosotros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento”⁴.

¿Podemos concebir o empezar a concebir la vida, el arte y la literatura como un sistema de los sistemas, como una interacción de todas las cosas con todos los cosmos? Dejaré contestar a Italo Calvino directamente con su final del capítulo de “Multiplicidad”, para dejarle a él las últimas preguntas: “ojalá fuese posible una obra concebida fuera del self, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no solo para entrar en otro yo semejante al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico...

¿No sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al narrar la continuidad de las formas, la meta a la que aspiraba Lucrezio al identificarse con la común naturaleza de todas las cosas?”.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Gallimard: Paris. 2006 (traducción propia)



Homenaje a Perec

AURÉLIEN LE GENISSEL



“Los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión”¹ comentaba Italo Calvino para intentar definir la multiplicidad de la que habla en su conferencia. Uno de los aspectos centrales que, según el escritor italiano, caracterizarían el arte y la cultura del siglo XXI era esa infinidad de referencias, formatos y fuentes diversas que permitirían acotar o comprender mejor la realidad. Una red de influencias en la que “cada mínimo objeto está contemplado como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas”² como explica el propio Calvino, hablando del estilo del escritor Carlo Emilio Gadda.

Una característica que ha cobrado una especial importancia en una sociedad en que la frontera entre el arte, el cine, la pintura, las series, la publicidad, el diseño o los videojuegos parece cada vez más borrosa. Habría mucho que decir sobre este caleidoscopio de referentes, citas o nuevos códigos. Pero mi texto no será, esta vez, una reflexión teórica sino más bien un pequeño homenaje. Un homenaje a *La vida instrucciones de uso*, ese libro en el que “muchas historias se entrecruzan”, esa “apología de la novela como gran red” que el propio Calvino consideraba como el paradigma de la multiplicidad, y, más ampliamente, a los juegos literarios y conceptuales que el Oulipo (ese grupo literario-matemático del que Calvino formó parte) inventó para plasmar la multiplicidad y complejidad de la realidad.

En este caso, mi propuesta pretende asociar una película, un color, una cita y un estado de ánimo con cada uno de los 18 retratos que presenta Ryan McGynley en su obra *You and my friends 5*, expuesta en nuestra muestra. Una especie de puzzle que se ofrece como una interpretación abierta, subjetiva, lúdica y parcial manteniendo el espíritu y las reglas arbitrarias del ajedrez que Perec utilizó en su obra o las que Calvino aplicó en *Si una noche de invierno un viajero*. Una red dispar, incompleta y sobretodo abierta de pensamientos, asociaciones y conexiones. Esa “fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial” de la que habla Calvino cuando define la multiplicidad.

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 122

2 Ibid., p. 110



DESAFÍO

INSOLENCIA

CANDIDEZ

TORMENTO

RABIA

CONVICCIÓN

DESEO

FELICIDAD

EUFORIA



ADMIRACIÓN

SERIEDAD

SENCILLEZ

PERFECCIÓN

IMAGINACIÓN

IRONÍA

TRISTEZA

NOSTALGIA

ESPERANZA



“Yo soy el tenebroso, -el viudo, -el desdichado, el príncipe de Aquitania de la torre abolida”

“En el azul impero, incomprendida esfinge”

“Junto a un ser querido que le escucha como usted me escucha ahora, ángel mío, con la boca y los ojos abiertos en una noche de invierno”

“Vosotros sois la sal de la tierra; pero si la sal pierde su sabor, ¿cómo podría volver a ser salada?”

“El grado último de exaltación que puede sentir un hombre... es más bien un estado de quietud en el que no cambia nada, como en el agua estancada”

“In girum imus nocte et consumimur igni”

(Palíndromo cuyo significado es: “Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego”)

“La felicidad coincide perfectamente con el momento en el que nos sabemos capaces de magia; en el que, de un gesto, alejamos de una vez por todas nuestra tristeza de niño”

“Si un día le digo al fugaz momento: ‘¡Detente! ¡eres tan bello!', puedes entonces cargarme de cadenas, entonces consentiré gustoso en morir”

“Eso es lo mejor que nos ha ocurrido en toda nuestra vida –dijo Fréderic.
Sí, tal vez. Es lo mejor que hemos tenido – dijo Deslauriers.”

Gerard de Nerval
El Desdichado
Mateo 5:13
Giorgio Agamben
Profanaciones

Charles Baudelaire
Beauty
Robert Musil
El hombre sin atributos
Goethe
Fausto

Fiódor Dostoyevski
Noches Blancas
Anónimo
Gustave Flaubert
La educación sentimental



“Sangrar en el momento justo; ése es el secreto de la inmortalidad.”

“He de admitir que fuisteis bastante rápidos, aunque no muy limpios, venga, confíesalo antes de entrar por última vez, me dijo el monigote W.C.

“He oido decir que esta que llaman por ahí fortuna es una mujer borracha y antojadiza y, sobre todo, ciega, y así no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza”

“Ángel lleno de belleza, ¿conoces las arrugas / Y el miedo de envejecer”

“y el mayor bien es pequeño / que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”

“Espérame siempre y un día me oirás graznar”.

“Tenía ganas de amar como se tienen ganas de llorar”

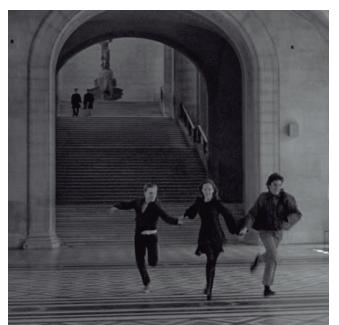
“‘Siempre’ es mucho tiempo. Pero el chico sabía lo que él sabía. Que siempre es un abrir y cerrar de ojos”

“Solo sabía que el niño era su garantía. Y dijo: Si él no es la palabra de Dios Dios no ha hablado nunca”.

Alan Pauls
El pasado
Charles Baudelaire
Reversibilité
Albert Camus
L'envers et l'endroit

Agustín Fdez. Mallo
Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus
Calderón de la Barca
La Vida es sueño
Cormac McCarthy
La Carretera

Miguel de Cervantes
Don Quijote de la Mancha
J.M. Barrie
Peter Pan
Cormac McCarthy
La Carretera

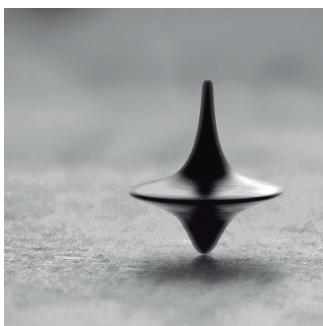


Pierrot El Loco
Jean-Luc Godard (1965)
Las Vírgenes suicidas
Sofia Coppola (1999)
Melancolía
Lars von Trier (2011)

La Grande Belleza
Paolo Sorrentino (2013)
V de Vendetta
James McTeigue (2005)
Chungking Express
Wong Kar Wai (1994)

Rocco y sus hermanos
Luchino Visconti (1960)
Soñadores
Bernardo Bertolucci (2003)
Amélie
Jean-Pierre Jeunet (2001)





Paranoid Park
Gus Van Sant (2007)

Solaris
Andrei Tarkovsky (1972)

Réquiem por un sueño
Darren Aronofsky (2000)

El año pasado en Marienbad
Alain Resnais (1961)

Origen
Christopher Nolan (2012)

(500) días juntos
Marc Webb (2009)

El árbol de la vida
Terrence Malick (2012)

Adaptation
Spike Jonze (2002)

Dune
David Lynch (1984)



MARRÓN

BLANCO

AMARILLO

NARANJA

TURQUESA

ROJO

LILA

CRUDO

CAFÉ





CIAN

NEGRO

GRIS

ORO

COBRE

BEIGE

VERDE

OCRE

GRANATE



Entrevista a Daniel Firman

BLUEPROJECT FOUNDATION





Blueproject Foundation: En tu opinión, ¿Cuáles son los cambios más importantes de estos últimos treinta años?

Daniel Firman: Voy a dar una respuesta común y banal, pero Internet ha trastornado nuestras vidas. Lo digital ha sincronizado el mundo en una nueva temporalidad, con la inmediatez de la publicación. Nos hemos convertido en *publishers*, con todo lo que ello implica. Es un acto muy significativo, que hoy en día trivializamos, pero publicar es inscribirse en una información de carácter público en el tiempo. Jamás hemos estado tan expuestos a categorías que nos remiten a un cotidiano compuesto y comentado con el trabajo, el ocio, la vida familiar, etc.... Los temas se publican sistemáticamente con el objetivo de producir una imagen de sí mismos dentro de una *realidad* aumentada. En este caso, pero hay muchos más, estamos confrontados a un nuevo estatuto de la presencia de uno en este mundo que ya no es únicamente físico.

B.F.: “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?

D.F.: El concepto de *sueño* es muy relativo a los deseos de cada época. Las formas futuras imaginadas durante esos años situaban una posmodernidad vinculada con las formas residuales de una progresión de la materialidad. La base de nuestros sueños estaba pendiente de esta mutación con visiones formalmente futuristas. Lo que sí podemos observar es que nada ha ocurrido según lo previsto, hoy en día con los soportes de comunicación que nos llevan de un punto a otro rápidamente, la dimensión física en el sentido de la modernidad se ha transformado.

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?

D.F.: Si consideramos la idea de que cada una de estas palabras es un concepto, entonces sí, creo que efectivamente están presentes, pero solo si van acompañados de su contrario. Van de la mano con esta inevitable paradoja en la que vivimos. Yo asociaría esto con la noción de *tiempo* tal y como lo sentimos, objetivamente vivido e independiente en diferentes circunstancias.

En Nueva York la sensación del paso del tiempo es más rápida que en Barcelona,



en cambio en cualquier ciudad de África tenemos la sensación de que el tiempo transcurre mucho más lentamente. Con este ejemplo relativo a la velocidad y a la exactitud, yo diría que el tiempo se modifica en situaciones específicas. Por lo tanto, en mi opinión, todos estos conceptos van conectados a esta regla: se compensan mutuamente con la aparente simultaneidad del mundo en el que vivimos actualmente, pero siguen siendo difíciles de comprobar detalladamente.

B.F.: Tus obras (la serie *Gathering* por ejemplo) o tus personajes suspendidos o manteniendo el equilibrio, remiten a ciertos momentos teatrales o a “performance”. ¿estás influenciado por estos artes?

D.F.: El teatro no me influencia y la *perfomance* artística es un campo de referencias demasiado amplio. Lo que me interesa principalmente es la danza y la arquitectura. Las suspensiones y los equilibrios proceden de situaciones físicas que no se ven necesariamente en las esculturas. Pueden ser simplemente producidos por la huella de un gesto vivido o ser el resultado de una proyección. El punto de contacto en danza o arquitectura me parece más adecuado a lo que me commueve en la escultura. Me gusta crear bases porque me parece un principio escultural fascinante, que produce un plano ciego sobre el cual se articula el surgimiento formal.

B.F.: Marion Guimot evoca “movimientos en pausa” para describir el efecto de duración y el análisis del instante (instante de suspensión, instante de impacto) en tu obra. ¿Qué importancia tiene el efecto de esta *pausa* en tus obras ?

D.F.: Este efecto pausa da a conocer momentos estacionarios que generan duración. Con estos puntos de apoyo, lo que busco son momentos relativos al mantenimiento del cuerpo. El punto de inmovilidad no se opone al movimiento cuando se mantiene en una anticipación. La estimulación de nuestro cerebro organiza esta escapada tomando como referencia un posible después. Un inicio.

B.F.: Dices que siempre produces tus esculturas “con una historia, una relación, un cálculo, u otras cosas”. ¿Ideas tus esculturas como relatos que el espectador tiene que completar o enriquecer?

D.F.: Cada proyecto lo ideo previamente con palabras y conceptos o un protocolo. La forma producida es objeto de muchas elecciones subjetivas, pero siempre se incorporan a una intención definida.





“*Simply Red* muestra la diversidad psicológica del color rojo, peligro, urgencia, amor, sangre, sexo, lo lúdico, entre otros.”

DANIEL FIRMAN



B.F.: Acerca de tu obra *Stéphane* (2009), dices que lo que te interesa es “la paradoja entre una superficie aparentemente inmóvil controlada por un movimiento mental y una acción física dinámica silenciosa.” Me parece que es una buena definición de muchas de tus obras. ¿Nos puedes explicar un poco esta idea y su relación con tu obra?

D.F.: La acción que inicia el movimiento del cuerpo no es solo una cosa física, el movimiento definido por el neurofisiólogo Alain Berthoz también se percibe como significación. A partir de ese momento particular, la significación del movimiento es una captación más compleja que una simple articulación de movimiento. Es el equilibrio de la parte interna y la parte externa del cuerpo, y lo que me interesa en la escultura, es este aspecto inyectado por una dinámica interna cuyo efecto no es visible. Para la obra *Stéphane* (2009), fue sobre todo un encuentro con su discapacidad. Su inmovilidad exigía una gran acción interna: propiocepción, equilibrio, gestión de masas gravitacionales. Ese momento particular tiene, en mi opinión, una dimensión escultural específica que podría traducir por encarnación, *encarnación* del tiempo y de la presencia.

B.F.: En tus esculturas de personas *saturadas* o *sumergidas* por objetos, utilizas a menudo colores para definirlos y atribuirles un título (*Simply Red, Grey Matters, Black Hole, Color Safe...*). ¿Por qué?

D.F.: Los títulos articulan el significado de estas tres obras. A través del doble sentido que evocan, revelan la parte física y psíquica de sus acumulaciones. La primera de la serie es *Grey Matters*, combina la materia neuronal y las materias primas como la tierra o el mineral, pero también las materias sintéticas como el plástico o el PVC. Todos estos objetos tienen en común el color, que los vincula a categorías específicas. *Black Hole* muestra una sobrecarga de objetos negros como aparente oscuridad en la que el cuerpo parece desaparecer en la masa. Y la última, *Simply Red*, muestra la diversidad psicológica del color rojo, peligro, urgencia, amor, sangre, sexo, lo lúdico, entre otros. La combinación se desarrolla en el registro de los colores para transmitir el vaivén entre dos mundos, el simbólico y el significante.

B.F.: Respecto a *Simply Red* y tus esculturas de la misma serie, ¿qué significa el amontonamiento, la saturación material en que las personas se encuentran?

D.F.: Yo diría la capacidad de cargar mnemónica y físicamente con el mundo. Hay





un efecto reflejo: por un lado el hombre que carga con esta cosa engorrosa, y por otro un conjunto de objetos y materiales que enumeramos de memoria. Hay una interfaz entre lo inmaterial y lo físico, pero ambos se expresan a través de la abundancia y la sobrecarga. Todos estos *fenómenos* se traducen por el conocimiento y una acumulación de datos que ofrecen la posibilidad de vivir esta experiencia por transferencia o por empatía.

B.F.: ¿Se puede ver alguna crítica de la sociedad de consumo?

D.F.: No.

B.F.: ¿Crees que el hombre de hoy en día se define, quizás más que antes, por los objetos que posee y que acumula?

D.F.: No creo. Incluso creo lo contrario, porque nuestros objetos son mucho más ligeros que antes por su densidad de significación. Hoy en día estamos vinculados en parte a través de objetos idénticos. Organizan nuestras vidas, privada, pública pero también social. Son conceptos basados únicamente en una cultura de la eficacia y de la imagen (sea visual o pragmática).

B.F.: En una entrevista anterior, mencionaste “el amontonamiento como paradoja de lo útil que se vuelve improductivo por el exceso y la acumulación”.

D.F.: Me refiero sobre todo a los objetos cotidianos que solicitamos para tareas secundarias pero esenciales. Son aceleradores, pero al mismo tiempo nos frenan. Su omnipresencia nos obliga a una gestión permanente de su existencia, y la temporalidad que los caracteriza es cada vez más adecuada a una velocidad que no es asimilable en términos de control y deseo. Yo diría que realmente somos dependientes de estos conjuntos.

B.F.: ¿Porque se decidió *colgar* a Carla? (*Carla en suspension*, 2007) ¿Quién la puso allí?

D.F.: *Carla* es un cruce de situaciones, pero basado en el tema de la caída. No es una sensación que tenemos claramente, pero a lo largo del día caemos, y nuestros músculos sirven para contener la caída permanente. Cuando nos sentamos, no empujamos, nos agarramos... y esta barra es como un músculo, contiene y no puede hacer nada más. Equivale al suelo.



B.F.: Apoyados en la pared (*Carla 4ème mouvement* o *Hortense*), enredados en su jersey (*Esther*, *Luc* o *Hortense*), o rodeados de objetos (*Andrea (airless)* ou *Bubble style*), tus personajes parecen estar siempre castigados o en dificultad. ¿Así es como percibes los hombres en general?

D.F.: No percibo al hombre así en general, pero sí existe un tipo de desamparo que me interesa. Nuestra sociedad occidental produce superficies lisas mientras que nunca se ha hablado tanto de estrés, de sociedad angustiada, de violencia cotidiana. Los modelos con los que trabajo son jóvenes que tienen la morfología de su época, más bien guapas, con todo lo que se espera para un bienestar. A primera vista la posición grotesca en la que las coloco con su ropa no corresponde a nada lógico. Asimismo no doy ninguna indicación clara de un malestar visible, y de hecho puede que no haya ninguno. Dejo una parte de interpretación posible para el que se enfrenta a las esculturas.

B.F.: En su conferencia sobre la multiplicidad, Calvino habla de la “presencia simultánea de elementos heterogéneos” para explicar la complejidad del mundo. Nos remite a *Simply Red* (o también a *Dust*, por ejemplo). ¿Cómo ideaste esta disposición de objetos tan diferentes en tus obras?

D.F.: En nuestras ciudades existen espacios que definimos como *junkspace*, es decir espacios que, por defecto, por ausencia de programas o de decisiones urbanísticas, no pertenecen a nadie. En el libro *Mutation* de Rem Koolhaas, hay un artículo interesante que trata del tema. Tomo este ejemplo porque mis acumulaciones participan de alguna manera de un tipo de autoconstrucción similar, es decir que la construcción se organiza por sustracción. Tomo por ejemplo la construcción del polvo que se crea con partículas de igual tamaño. Los rechazos y las integraciones forman un conjunto lógico y autónomo. Me gusta la idea de que una suma sea el resultado de una sustracción o de una no absorción.





#filter

ALEX GARTENFELD



Uno de los logros de “Grids”, una exposición de Ryan McGinley en la Team Gallery de Nueva York en el 2012, era la instalación que emulaba el formato de una aplicación. Teníamos un cuidadoso arreglo de rostros pertenecientes a jóvenes en evidente estado de absorción y diversión. Las imágenes se tiñeron para sugerir una armonía de forma y fondo; a veces este esfuerzo era tan poderoso que, por ejemplo, una cara de color rosa sobre un fondo rosa podía convertirse en un contorno de color rosa. Mientras que las caras en cada imagen (mostradas en secuencias de diez, doce y cincuenta) estaban centradas, los sujetos eran a menudo capturados en ángulos extraños; y los cortes eran a veces bruscos, separando orejas y barbillas y, en algunas fotografías, caras inferiores enteras. Es imposible saber la distancia a la que las imágenes fueron tomadas, aunque los encuadres cercanos sugerían distancia entre el espectador y el *zoom*. La recargada, fuertemente forjada impresión era la de miniaturas generadas por ordenador, mientras que la estrategia de recorte hacía referencia a los marcos blancos de las imágenes y a las paredes blancas como productos diseñados, como iPhones blancos. El espectáculo podía verse al completo desde detrás de la fachada de vidrio de la galería.

La aplicación imitada era Instagram, el exitoso servicio para compartir fotos, recientemente adquirido por Facebook, conocido por su interfaz rápida de carga y, sobre todo, por dar la posibilidad a los usuarios de agregar filtros digitales a sus imágenes. Con aproximaciones digitales de difuminados y filtros transversales, polarizaciones que disminuyen los reflejos y aumentan el contraste, etc., Instagram permite a los usuarios ajustar sus fotografías utilizando una paleta familiar de estrategias expresivas, que son familiares porque tienen raíces en la tradición de la fotografía y porque cada usuario accede al mismo menú. En la pieza de McGinley en la Team Gallery, las cuadrículas estaban organizadas formalmente, en un precioso equilibrio de tonos y escala de grises que se asemejaban a las publicaciones del Instagram de un usuario que planease la publicación en secuencias de tres.

“Grids” significa una presentación decididamente autorreflexiva para un artista que, durante la mayor parte de su carrera de una década, ha utilizado constantemente el estilo para forzar la relación entre la firma y la autoría; y cuya práctica invita a los sujetos a la entrada en una máquina. Se puede identificar fácilmente una fotografía como una obra de McGinley, pero esto es debido a su constante revisión de los temas de la juventud y de la naturaleza; y lo que podríamos llamar “las estrategias de la firma”, más que estilo de firma. Creemos que conocemos un McGinley por su aspecto/apariencia (suave iluminación, color dramático, des-



enfoque) pero, de hecho, ha producido una creciente serie de tratamientos que revisan la solicitud de imágenes de jóvenes poniéndose en escena ante la cámara. La carrera del artista comenzó con el trabajo *The Kids Are All Right*, fotografías románticas, cálidas y cotidianas de sus amigos y compañeros, que construyeron la reputación del artista. Algunas de estas imágenes utilizan el *color block* en formas que prefigurarían obras posteriores. Cada vez más desde mediados de la década pasada, sus series han surgido en torno a tendencias estilísticas que corresponden a ajustes técnicos. Las imágenes de la serie *Moonmilk*, tomadas dentro de cavernas oscuras que evidentemente requieren una amplia iluminación, aparecen principalmente en colores saturados, con un elemento de composición soplado (por lo general, pero no siempre, un cuerpo) en el centro. *Everybody Knows This Is Nowhere* incluye retratos de estudio en blanco y negro pero con filtros de colores cálidos para aumentar el contraste, parecidos al filtro Willow de Instagram. Por otra parte, el enfoque estilístico de McGinley está claramente alimentado por su interpretación de las obras de otros artistas, en cuyo estilo se centrará y dominará.

Por supuesto, la práctica de McGinley precede a Instagram, que se lanzó en octubre de 2010, y sus famosas series a menudo preceden el desarrollo de los acontecimientos en los medios sociales, y porque es un conocido artista, su obra muy bien podría estar presente en las reuniones de tendencias de estas empresas. Al igual que muchos fotógrafos, las imágenes de McGinley circulan como bellas artes y como comisiones editoriales o comerciales; más que algunos otros, este trabajo es deliberadamente intercambiable. A menudo aplica el idioma de una serie proveniente de su vertiente *artística* a la fotografía aplicada o comercial. La obra de McGinley opera en un circuito de retroalimentación con imágenes de todo tipo. Ante esto, conjuntos de imágenes que parecen proponer extremos de la emoción, la liberación, incluso la libertad, articulan en su lugar las limitaciones y la instrumentalización de las formas expresivas; y la omnipresencia del pastiche.

Mientras que *app* es una abreviatura de *aplicación*, también recuerda a *aparato*, término que el teórico de los medios Vilém Flusser usaría para caracterizar el poder de las máquinas sobre los seres humanos desde la Revolución Industrial. La derivación latina de la palabra significa ‘un objeto que se prepara’ y Flusser considera la cámara como un medio crucial porque describe y encarna el aparato de un modo problemático. “Cada programa funciona en aras de un metaprograma superior, y los programadores de un programa en particular son funcionarios de ese metaprograma”, escribió Flusser en *Towards A Philosophy of Photography*. Mientras que las artes clásicas - como la pintura o el texto - necesitan ser descodifi-





“Somos aquí y allí
contemporáneamente,
somos historias que se
mezclan y se multiplican,
somos parte del todo,
una pequeña parte de lo
que pensamos ser.”

RENATO DELLA POETA



cados, la fotografía parece existir para ser consumida, y crea un apetito misterioso.

En la época de los escritos de Flusser, la cámara podía ser caracterizada como una gran caja negra, y él la describiría como ocupando un plano físico distinto al de la realidad. Hoy en día, este privilegio semiautónomo es imposible siendo la fotografía digital tan a menudo el apoyo para otras imágenes. Más que eso, las imágenes fotográficas reproducidas digitalmente no solo proporcionan un cuidado conservador de otra imagen, sino que la reemplazan. Desde el trabajo de apropiación de los artistas hemos entendido la fotografía como “no objetiva” (Baudrillard); no es subjetiva tampoco, pero está mutando en nuevas formas digitalizadas cuya materialidad y relación con el soporte están disputadas.

La más reciente ronda de patentes presentadas por Facebook-Instagram implica tecnologías que ayuden en la generación de un marco de vídeo. Las solicitudes de patentes implican la posibilidad de que la aplicación ordene vídeo y reconozca caras, marcas y audio. Alguien podría publicar un vídeo de, por ejemplo, una escena nocturna en la que, entre otros atractivos, jóvenes se divierten en un árbol; el programa identificará a los sujetos e Instagram-Facebook podría entonces sugerir amablemente opciones para una imagen de la portada y etiquetas -es decir, traducirlos en una imagen de estilo fotográfico y además texto y lenguaje. Si bien esta *imagen de anuncio cosmético* es seguramente una tecnología de transición que dará paso a un aumento de las tecnologías de animación y 3D, en su etapa actual, la miniatura es un umbral crucial y revelador entre la imagen en movimiento y la información pura. A pesar de varios esfuerzos por parte de los artistas, y una crítica cultural general de la autenticidad, la imagen es hoy un tipo de decir-todo, o vender-todo. Mientras tanto, los acontecimientos actuales transmiten la forma en la que los teléfonos móviles pueden ser activados en cualquier momento con el fin de transmitir y seleccionar los datos para servir al intercambio de capital, o simplemente porque sí.

En el material discursivo que rodea la obra de McGinley, el artista enmarca con frecuencia su trabajo en términos de universalidad, humanismo y la afirmación casual. “No estoy en absoluto interesado en crear imágenes deprimentes”, dijo en una entrevista. Por ejemplo, en el comunicado de prensa de “Grids” nos explica que él y su equipo fotografiaron a sus fans durante largos períodos en un concierto, y que el propio artista es también un fan, creando una simetría tenue entre McGinley y sus supuestos sujetos. Y, sin embargo sus “Grids”, aparentemente tomadas desde la distancia y con encuadres cercanos y aparentemente desinteres-





sados, no ofrecen tal paridad, combinando el vocabulario de lo sublime con el de tecnologías de reconocimiento facial de vigilancia. Las imágenes también doblan de nuevo y vuelven a enmarcar una serie anterior, *Irregular Regulars*, en la que el artista fotografía a fans durante los conciertos de Morrissey en todo el mundo. En ese caso, los encuadres fueron más generosos y el significante de Morrissey flotaba más libremente, y parecía celebrar la autoidentificación. Como escribió Benjamin, algunas de las primeras fotografías fueron tomadas en lugares fuera del camino a fin de generar la concentración para soportar largos tiempos de exposición. Dijimos adiós hace tiempo a todo eso y, en las fotografías de McGinley de jóvenes fans, la concentración ocurre en multitudes (orientados a una sola unidad, en lugar de a un modo conversacional). Hoy en día, la fascinación ocurre en la interconexión con los medios de comunicación.

En la Team Gallery, cada uno de los conjuntos en la cuadrícula fue titulado *You and My Friends*, un título peculiar que sugiere tanto la dirección íntima como el lenguaje de las redes sociales de empresas. *You and My Friends* sugiere equivalencia, pero también la posibilidad de una digestión rápida de ti en la base de datos de Instagram. Flusser propuso, de un modo por todos conocido, que los usuarios piratearan el aparato, con una insistencia en la reprogramación manual de las máquinas. El enfoque de McGinley se da cuenta de hasta qué punto el aparato da forma a las estructuras sociales, e implica una incrustación de larga duración dentro de los sistemas que proporcionan fotografía a la cultura. McGinley primero generó imágenes de sus colegas de Nueva York en busca de carreras comerciales y creativas; las imágenes posteriores incluyeron a jóvenes que buscaban lo mismo, pero que se mostraron desnudos delante de él y la ciudad al servicio de las imágenes en general. Investigaciones recientes del artista han reflejado de forma transparente su aspiración estilística hacia una fotografía del #nofilter (#sinfiltro). La cuadrícula, racional y no-jerárquicamente jerárquica, se reproduce a sí misma sin cesar.

Publicación por cortesía de la Galerie Perrotin y del propio autor.
Este ensayo inédito fue escrito originariamente en 2014.



ENGLISH VERSION



A system of systems or Personal pronouns

RENATO DELLA POETA

Multiplicity is the fifth lecture in *Six Memos for the Next Millennium*, in which Calvino classifies the contemporary novel as “an encyclopaedia, as a method of knowledge, and above all as a network of connections [...] between the things of the world”¹. He explains his ideas through the authors of great books, architects of heterocline methods, achievers of polyphonic and monumental results, including Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Marcel Proust, Gustave Flaubert and Georges Perec.

Calvino says: “Overambitious projects may be objectionable in many fields, but not in literature. Literature remains alive only if we set ourselves immeasurable goals, far beyond all hope of achievement.” In terms of these multiple parallelisms that we have set out to create between literature and art, between 1985 and 2015, between works and ideas, this excerpt from the text on Multiplicity is what most helps to explain this dual mechanism, this multifaceted world that we try to understand and multiply.

The two works we chose to represent this idea of multiplicity are: *Simply Red* (2009) by Daniel Firman, a sculpture measuring almost three metres in height and composed of multiple red objects, all supported by a man’s legs; and *You and My Friends 5* (2012) by Ryan McGinley, a series of eighteen photos that the artist took of young people during a concert.

We had the privilege of setting up the sculpture *Simply Red* together with the artist, Daniel Firman. At the outset it all seemed very interesting and fun, but the complex way each object had to be fitted together made the piece extremely complicated to assemble. Speaking with him, he told us that none of the objects used in the work was painted red and that all of them were bought or found. So the work of Daniel Firman, as well as being

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



a perfect representation of the manifold and chaotic aspects of life and, in today's context, of modern man's universal confusion, it is also a reflection on the consumer society. What can I find in red, what can I buy that is that colour? In Dominique Simonnet's book, constructed from interviews with Michel Pastoureau, the famous French historian and anthropologist tells us that red "[...]has always been a sign of festivity, Christmas, luxury, shows: theatres and operas are often decorated in red. And red is often associated with eroticism and passion. But the old symbolism has endured and so prohibition signs, red traffic lights, the red telephone, red alert, red cards, the Red Cross all derive from the same story, that of fire and blood”².

McGinley's photos reveal the tranquillity and goodness of youth, of friends, at a concert enjoying a carefree moment. We chose this work thinking of how radically friendships can change in just 30 years (1985-2015), how quickly new technologies have evolved in such little time and how radically social media have modified our experience of the world and our private or public friendships. The work is titled *You and my friends 5*. Standing before these eighteen photos, these eighteen friends, we share their experiences, imagine their thoughts and emotions; they are not our friends but maybe through our reflection in the glass we can be part of a concert, a party, a thought. We are here and there contemporaneously, we are stories that mix and multiply, we form part of everything, a small part of what we hope to be.

Writing about the visions of Carlo Emilio Gadda, Calvino tells us that “even before science had officially recognized that observation intervenes in some way to modify the phenomenon being observed, Gadda knew that ‘to know is to insert something into what is real, and hence to distort reality.’”³ This means that each time we observe a work of art, we try to get closer to something and each time we try to open a closed door, we are bound to modify reality. Reality does not have a univocal solution, but rather a multitude of solutions that are constantly changing shape. “Today we can no longer think in terms of a totality that is not potential, conjectural, and manifold”, adds Calvino.

To better express this manifold state of things, this vision from inside to outside and from outside inwards, I will call upon a great master of philosophy of contemporary art, by citing a small excerpt from his last, wonderful and visionary book *Eye and Mind* by the

² Simonet, Dominique and Pastoureau, Michel. *Le petit livre des couleurs*. París: Points Histoire, 2014. (own translation)

³ Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela, 2012.





writer, philosopher and phenomenologist Maurice Merleau-Ponty. The book speaks of painting, painters, bodies, eyes and visions: “That is why so many painters have said that things look at them. As Andre Marchand says, after Klee: ‘In a forest, I have felt many times over that it was not I who looked at the forest. Some days I felt that the trees were looking at me, were speaking to me... I was there listening... I think that the painter must be penetrated by the universe and not want to appreciate it. I expect to be inwardly submerged, buried. Perhaps I paint to break out.’ We speak of inspiration, and the word should be taken literally. There really is inspiration and expiration of Being, action and passion so slightly discernible that it becomes impossible to distinguish between what sees and what is seen, what paints and what is painted. It can be said that a human is born at the instant when something that was only virtually invisible, inside the mother’s body, becomes at one and the same time visible for itself and for us. The painter’s vision is a continued birth”⁴.

Can we conceive of, or begin to conceive of life, art and literature as a *system of systems*, like an interaction of all things with all the cosmoses? I’ll leave it to you to answer Italo Calvino directly with his ending for the chapter on “Multiplicity”, and allow him to pose the final questions: “Think what it would be to have a work conceived from outside the self, a work that would let us escape the limited perspective of the individual ego, not only to enter into selves like our own but to give speech to that which has no language, to the bird perching on the edge of the gutter, to the tree in spring and the tree in fall, to stone, to cement, to plastic.....

Was this not perhaps what Ovid was aiming at, when he wrote about the continuity of forms? And what Lucretius was aiming at when he identified himself with that nature common to each and every thing?”

⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *L’oeil et l’esprit*. Gallimard: Paris. 2006 (own translation)





Tribute to Perec

AURÉLIEN LE GENISSEL

“Modern books we love born of the confluence and the shock of a multiplicity of interpretive methods, ways of thinking, ways of expression”¹ said Italo Calvino to try to define the multiplicity of speaking in his lecture. One of the central aspects that, according to Italian writer, characterize the art and culture of the XXI century was that many references, formats and different sources that allow to understand better reality. A network of influences in which “every little object is regarded as the center of a web of relationships that the writer cannot help but follow, multiplying the details so that their descriptions and digressions become infinite”² as Calvino himself explains, talking about the style of the writer Carlo Emilio Gadda.

One aspect that has become particularly important in a society in which the border between art, cinema, painting, series, advertising, design or videogames seems increasingly blurred. There is much to say about this kaleidoscope of references, citations or new codes. But my text will not be, this time, a theoretical reflection but rather a tribute. A tribute to *Life a User’s Manual*, the book in which “many stories intertwine”, that “defense of the novel as a great network” that Calvino himself regarded as the paradigm of multiplicity, and, more broadly, to the literary and conceptual games Oulipo (the literary-mathematical group that Calvino was part) invented to capture the multiplicity and complexity of reality.

In this case, my proposal seeks to associate a film, a color, a quote and a mood with each of the 18 portraits presented in Ryan McGynley’s work *You and my friends 5*, exposed in our exhibition. A kind of puzzle that is offered as an open, subjective, playful and partial interpretation maintaining the spirit and the arbitrary rules of chess that Perec used in his work or that Calvino applied in *If on a winter’s night a traveler*. A disparate, incomplete and above all, open of thoughts, associations and connections. That “centrifugal force that is released, the plurality of languages as a guarantee of no partial truth” that Calvino uses to define multiplicity.

1 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela, 2012. p. 122 (own translation)

2 Ibid., p. 110



CHALLENGE

INSOLENCE

NAIVETY

ANGUISH

RAGE

CERTAINTY

DESIRE

HAPPINESS

EUPHORIA





ADMIRATION

GRAVITY

SIMPLICITY

PERFECTION

IMAGINATION

IRONY

SADNESS

NOSTALGIA

HOPE





“I am the Dark One,
– the Widower, – the
Unconsoled
The Aquitaine Prince
whose Tower is
destroyed”

“On a throne in the
sky, a mysterious
sphinx”

“Beside one a dear
creature who listens
to one on a winter’s
evening, opening her
little mouth and eyes as
you are listening to me
now, my angel...”

“You are the salt of the
earth. But if the salt
loses its saltiness, how
can it be made salty
again?”

“The last degree of
exaltation that a man
can feel ... is rather
a state of stillness
in which nothing
changes, as in standing
water”

“In girum imus nocte
et consumimur igni”

(Palindrome meaning:
“Wandering around in the
night we are consumed by
fire”)

“Happiness coincides
entirely with our knowing
ourselves to be capable of
magic, with the gesture
we use to banish that
childhood sadness once and
for all”.

“Then to the moment I
could say: “Stay a while,
you are so beautiful!
The trace of my days on
earth cannot fade for
aeons”

“That was the best
time we ever had!”
said Frederick. - “Yes,
perhaps so, indeed!
It was the best time
we ever had,” said
Deslauriers”

Gerard de Nerval
El Desdichado
Mateo 5:13
Giorgio Agamben
Profanaciones

Charles Baudelaire
Beauty
Robert Musil
The Man Without Qualities
Goethe
Faust

Fiódor Dostoyevski
Noches Blancas
Anonymous
Gustave Flaubert
Sentimental education



“Bleeding at the right time; that is the secret of immortality”

“I have to admit that you were pretty quick, but not very clean, come on, confess it before entering last, said the WC puppet.
And now the echo”

“I've heard tell that Fortune, as they call her, is a drunken and capricious woman and, worse still, blind; and so she doesn't see what she's doing, and doesn't know whom she is casting down or raising up”.

“Angel full of beauty, do you know wrinkles / the fear of growing old?”

“And the greatest good is small /
For all of life is a dream /
And dreams, are only dreams”

“Just always be waiting for me, and then some night you will hear me crowing”

“I wanted to love as we want to mourn”

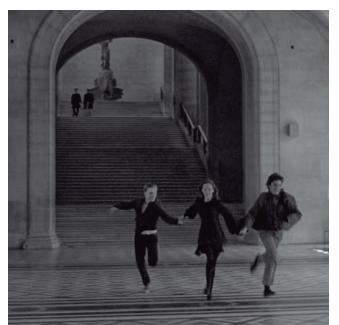
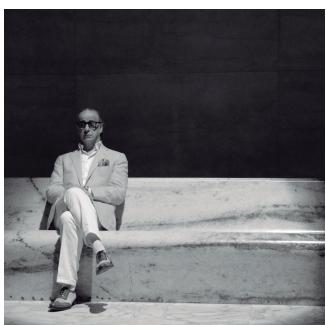
“Ever is a long time. But the boy knew what he knew. That ever is no time at all”

“He knew that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke”

Alan Pauls
El pasado
Charles Baudelaire
Reversibility
Albert Camus
Betwixt and Between

Agustín Fdez. Mallo
Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus
Calderón de la Barca
Life is a dream
Cormac McCarthy
The Road

Miguel de Cervantes
Don Quixote
J.M. Barrie
Peter Pan
Cormac McCarthy
The Road



Pierrot le Fou
Jean-Luc Godard (1965)
Virgin suicides
Sofia Coppola (1999)
Melancholia
Lars von Trier (2011)

The Great Beauty
Paolo Sorrentino (2013)
V de Vendetta
James McTeigue (2005)
Chungking Express
Wong Kar Wai (1994)

Rocco and his brothers
Luchino Visconti (1960)
The dreamers
Bernardo Bertolucci (2003)
Amélie
Jean-Pierre Jeunet (2001)





Paranoid Park
Gus Van Sant (2007)

Solaris
Andrei Tarkovsky (1972)

Requiem for a dream
Darren Aronofsky (2000)

Last year at Marienbad
Alain Resnais (1961)
Inception
Christopher Nolan (2010)
(500) days of summer
Marc Webb (2009)

The tree of life
Terrence Malick (2012)
Adaptation
Spike Jonze (2002)
Dune
David Lynch (1984)



BROWN

WHITE

YELLOW

ORANGE

TURQUOISE

RED

LILAC

OFF-WHITE

COFFEE





CYAN

BLACK

GREY

GOLD

COPPER

BEIGE

GREEN

OCHRE

MAROON





Interview to Daniel Firman

BLUEPROJECT FOUNDATION

Blueproject Foundation: In your opinion, what have been the biggest changes of the last 30 years?

Daniel Firman: I'm going to give a very normal and banal answer to that, but the Internet has turned our lives upside down. The digital age has synchronized the world at a new pace thanks to the immediacy of publication. We have all become *publishers*, with all that this entails. It is a highly significant act, which we trivialize today, but publishing means making personal information public throughout time. We have never been so exposed to categories in which our daily lives - our work, leisure, family life, etc... - are so pre-established and talked about. The themes are published systematically with the aim of generating an image of themselves within an augmented *reality*. In this case, which is just one of many, the presence of the individual has a new status in the world that is no longer just physical.

B.F.: "We are in 1985, just 15 years stand between us and the new millennium". That's how Italo Calvino's book begins. Now that the new millennium began 15 years ago, what has happened to the dreams we had then? How have we betrayed them and how have they surprised us?

D.F.: The *dream* concept is very relative to the desires of each moment in time. The future envisaged at that time suggested a postmodernity linked with the residual forms of a material progression. The basis of our dreams was formed by this mutation with previously futuristic visions. What we can observe is that nothing has happened as we expected it to. Today with communication platforms that take us so quickly from one place to another, the physical dimension of modern life has been transformed.

B.F.: Calvino's six memos for the new millennium are: 1-lightness, 2-quickness, 3-exac-



titude, 4-visibility, 5-multiplicity, 6-consistency. Do you see any of these concepts in society today?

D.F.: If we consider the idea that each of those words is a concept, then yes, I think they are definitely present, but only if they are accompanied by their opposites. They go hand in hand with that inevitable paradox that we live with. I would associate this with the notion of *time* as we feel it, experienced objectively and independently in different circumstances.

In New York, the sensation of time passing is faster than in Barcelona, while in any city in Africa you get the feeling of time passing much more slowly. With this example relative to speed and exactitude, I would say that time is modified in specific situations. So, in my opinion, all these concepts are connected to this rule: they compensate one another mutually with the apparent simultaneous nature of the world that we live in today, but it is still hard to verify this in detail.

B.F.: Your works (the *Gathering* series for example) or your characters that are suspended or held in balance have a certain theatrical feel to them or seem to be related to the idea of “performance”. Are you influenced by these arts?

D.F.: The theatre does not influence me and performance art is too wide a field of reference. What interests me primarily is dance and architecture. Suspension and balance come from physical situations which are not necessarily seen in sculptures. They may simply be produced from the memory of an experienced gesture or be the result of a projection. The point of contact in dance or architecture seems more appropriate in terms of what motivates me in sculpture. I like to create bases because I see these as a fascinating principle in sculpture, the idea of producing an empty plane with which the formal creation connects.

B.F.: Marion Guimot evokes “movements in pause” to describe the duration effect and analysis of the instant (instant of suspension, instant of impact) in your work. What importance does the effect of this *pause* have in your works?

D.F.: This pause effect gives way to stationary moments that generate duration. With these support points, what I am looking for are moments relative to holding the body. The point of immobility does not oppose movement when it is held in anticipation. The stimulation of our brain organizes the runaway, using what might happen afterwards as a reference. A beginning.

B.F.: You say you always produce your sculptures “with a history, a relationship, a calcu-





lation or other things". Do you conceive your sculptures as stories that the viewer has to complete or enrich?

D.F.: Each project is previously conceived with words and concepts or a protocol. The form produced is the result of many subjective choices, but which are always incorporated with a defined intention.

B.F.: Regarding your work *Stéphane* (2009), you say that what interests you is "the paradox between an apparently immobile surface controlled by a mental movement and a silent, dynamic, physical action". That seems a fitting definition for many of your works. Can you explain this idea a little and how it relates with the work?

D.F.: The action that initiates the movement of the body is not just a physical thing, movement as defined by neurophysiologist Alain Berthoz is also perceived as meaning. From that particular moment, the movement's meaning is more complex than a simple articulation of movement. It is the balance of the internal and external part of the body, and what I'm interested in in sculpture, is this aspect injected by an internal dynamic whose effect is not visible. For *Stéphane* (2009), more than anything, it was the piece's incapacity that mattered. Its immobility demanded a massive internal action: proprioception, balance, the management of gravitational masses. That particular moment has, in my opinion, a specific sculptural dimension that could be translated as *incarnation*, the incarnation of time and presence.

B.F.: In your sculptures of people who are *saturated* or *submerged* by objects, you often use colours to define them and give them a title (*Simply Red*, *Grey Matters*, *Black Hole*, *Color Safe...*). Why?

D.F.: The titles articulate the meaning of these three works. Through the double meanings that they evoke, they reveal the physical and psychological part of the accumulation. The first of the series, *Grey Matters*, combines neuronal matter and natural materials like earth or minerals, but also synthetic materials like plastic or PVC. Colour is the common denominator for all these objects, linking them with specific categories. *Black Hole* shows an overload of black objects as apparent darkness in which the body seems to disappear in the mass. And the last, *Simply Red*, shows the psychological diversity of the colour red, danger, urgency, love, blood, play, among others. The combination develops in the register of the colours to transmit an ebb and flow between two worlds, symbolism and meaning.



B.F.: With regard to *Simply Red* and your sculptures of the same series, what is the meaning of the piling up and saturation of material that the figures find themselves in?

D.F.: I would say the capacity to mnemonically and physically shoulder the *world*. There is a reflex effect: on the one hand the person who has to shoulder this cumbersome thing, and on the other, a set of objects and materials that we list from memory. There is an interface between the immaterial and the physical, but both are expressed through abundance and overload. All these *phenomena* are translated through knowledge and an accumulation of information that offer the possibility of experiencing this situation through transference or “empathy”.

B.F.: Is there a critique on the consumer society?

D.F.: No.

B.F.: Do you think that today more than before we define ourselves by the objects that we possess and accumulate?

D.F.: I don't think so. I even wonder if it might be the opposite, as our objects are much lighter than before because of the density of their meaning. Today we are linked in part through identical objects. They organize our private, public and social lives. They are concepts based solely on a culture of efficiency and image (whether visual or pragmatic).

B.F.: In a previous interview, you mentioned “piling up as a paradox of what is useful becoming unproductive because of the excess of accumulation”.

D.F.: I was referring above all to everyday objects that we need for “secondary”, but essential, tasks. They are accelerators, but at the same time they hold us back. Their omnipresence forces us to constantly manage their existence, and the temporality that characterizes them is increasingly suited to a speed that cannot be assimilated in terms of control and desire. I would say that we are really dependent on these object sets.

B.F.: Why did you decide to *hang* Carla? (*Carla en suspension*, 2007) Who put her there?

D.F.: *Carla* is a crossover of situations, but based on the idea of the fall. It is not something we feel clearly, but during the day we fall, and our muscles serve to continually contain that fall. When we sit, we don't push, we grab hold of... and that bar is like a muscle, it contains and can't do anything else. It's the same as the floor.





B.F.: Supported on the wall (*Carla 4ème mouvement* or *Hortense*), caught up in their jumpers (*Esther*, *Luc* or *Hortense*), or surrounded by objects (*Andrea (airless)* or *Bubble style*), your characters always seem to be punished or in difficulty. Is that how you perceive people in general?

D.F.: I don't perceive people in general like that, but there is a kind of helplessness that interests me. Our western society produces smooth surfaces, while there has never been so much talk of stress, anxiety in society and violence on a daily basis. The models I work with are young, they have the morphology of their time, they are pretty, with everything that can be expected from a healthy being. At first glance, the grotesque position I put them in with their clothes does not correspond to anything logical. Likewise, I give no clear indication of a visible malaise, and, in fact, there may not be one. I leave some of the possible interpretations for the viewer.

B.F.: In his lecture on multiplicity, Calvino speaks about the "simultaneous presence of heterogeneous elements" to explain the complexity of the world. This brings us back to *Simply Red* (or *Dust* too, for example). How did you come up with this arrangement of such different objects in your work?

D.F.: In our cities there are spaces that we define as *junk space*, i.e., spaces that, by default, due to a lack of urban programming or decisions, do not belong to anyone. In Rem Koolhaas's book *Mutation*, there is an interesting article that addresses this theme. I use this example because my accumulations partake in some way in a similar kind of self-construction, in other words, the construction is organized by subtraction. I take, for example, the construction of dust that is created with particles of the same size. Rejections and integrations form a logical and autonomous group. I like the idea that a sum is the result of a subtraction or absorption.



filter

ALEX GARTENFELD

One achievement of “Grids”, a 2012 exhibition by Ryan McGinley at Team Gallery in New York, was the installation’s emulation of the format of an app. Here we had careful arrangements of faces, evidently in various states of absorption and amusement. The images were tinted to suggest harmony of figure and ground; sometimes this effort was so muscular that, for instance, a pink face on a pink backdrop might become pink contouring. While the faces in each image (shown in sequences of 10, 12 and 50) were centrally composed, subjects were often captured at awkward angles; and the crops were at times abrupt, severing ears and chins, and in some photographs, entire lower faces. It is impossible to know the distance at which the images were shot, although the close crops suggested spectatorial distance and zoom. The charged, highly-wrought impression was of computer-generated thumbnails, while the cropping strategy referred to the images’ white frames and white walls as designed products, like white iPhones. The show was entirely viewable from behind the gallery’s glass retail facade.

The app being aped is Instagram, the ascendant, recently Facebook-acquired photo-sharing service known for its rapid-loading interface and, above all, the ability for users to add digital filters to their images. With digital approximations of diffusions and cross filters; polarizations that decrease reflections and increase contrast; etc., Instagram allows users to adjust their photographs using a familiar palette of expressive strategies, which are familiar because they have roots in the tradition of photography and because every user accesses the same menu. At Team, McGinley’s grids were arranged formally, with a precious balance of tones and grayscale that approximated the feed of an Instagram user planning their feed in sequences of threes.

“Grids” amounted to a decidedly self-reflexive presentation for an artist who has, for the better part of his decade-long career, consistently used style to push the relationship between signature and authorship; and whose practice invites subjects to input into a machine. You can easily identify a photograph as the work of McGinley, although this is because of his constant revisit of themes of youth and nature and what we might call signature strategies, rather than a signature style. We think we know a McGinley by its looks—soft lighting, dramatic color, blur—but, in fact, he’s produced a growing series of treatments that revisit the solicitation of images of young people staging themselves before the camera. The artist’s career began with *The Kids Are All Right*, the



romantic, warm and diary-like photographs of the artist's friends and peers that made the artist's reputation. Some of these images use color blocking in ways that would prefigure subsequent works. Increasingly, since the middle of the last decade, series have sprung up around stylistic tendencies that correspond to settings. The images in the *Moonmilk* series, set within dark caverns that evidently require extensive lighting, appear primarily in saturated colors, with a blown-out compositional feature (typically but not always a body) at the center. *Everybody Knows This Is Nowhere* comprises black-and-white studio portraits, but with warm color filters to increase contrast, not unlike Instagram's Willow filter. Furthermore, McGinley's stylistic approach is clearly informed by his interpretation of the works of other artists, whose style he focuses on and masters.

Of course, McGinley's practice precedes Instagram, which was launched in October 2010, and his popular series often predate developments in social media, and because he is a well-known artist, his work could very well be part of a company's mood board. Like many photographers, McGinley's images circulate as editioned fine art and as editorial or commercial commissions; more than some others, this work is deliberately interchangeable. He will often apply the idiom of a series from his "artistic" to applied or commercial photography. McGinley's work operates in a feedback loop with imagery of all "types". Given this, image sets that would seem to propose extremes of emotion, release or, even freedom, instead articulate the limitations on and instrumentalization of expressive forms; and the pervasiveness of pastiche.

While "app" is an abbreviation for application, it also brings to mind "apparatus", the term the late media theorist Vilém Flusser would use to characterize the power of machines over humans since the Industrial Revolution. The Latin derivation of the word means an object that is prepared, and Flusser regarded the camera as a crucial medium because it so problematically described and embodied the apparatus. "Every programme functions for the sake of a higher meta-programme, and the programmers of a particular programme are functionaries of that meta-programme", wrote Flusser in *Towards A Philosophy of Photography*. Whereby the classical arts—painting, text—required decoding, photography seemed to exist to be consumed and created a mysterious appetite.

At the time of Flusser's writings, the camera might be characterized as a large black box, and he would describe it as occupying a distinct physical plane of reality. Today, this semi-autonomous privilege is impossible, as digital photography is so often the medium for other images. More than that, photographic imagery rendered as digital doesn't just provide custodian care for other images; it replaces them. Since the emergence of appropriation, artists have understood the photograph as "non-objective" (Baudrillard); it is



not subjective, either, but mutating into new digitized forms whose materiality and relationship to the medium are contested.

The most recent round of patents filed by Facebook-Instagram involves technologies that assist in generating a video cover frame. The patent filings involve the ability for the app to sort video and recognize faces, landmarks and audio. One might post a video of, say, a night-time scene in which, among other attractions, young people frolic in a tree; the programme will identify the subjects and Instagram-Facebook might then helpfully suggest options for a cover image and tags—i.e., translate them into a photograph-like image, and thus text and language. While this cosmetic video frame is surely a transitional technology that will give way to increased animation and 3D technologies, at its current stage the thumbnail is a crucial and revealing threshold between the moving image and pure information. In spite of various efforts on the part of artists, and a general cultural critique of authenticity, the image is today a type of tell-all or sell-out. Meanwhile, current events convey the way that cell phones might, at any time, be activated in order to transmit and cull data in order to service the exchange of capital, or just because.

In the discursive material that surrounds McGinley's work, the artist frequently frames his work in terms of universality, humanism and casual affirmation. "I am absolutely not interested in creating depressing images", he said in an interview. For instance, the press release for "Grids" tells us that he and his team shot fans over long periods at a concert, and that the artist himself is also a fan, creating a tenuous symmetry between McGinley and his supposed subjects. And yet his "Grids", apparently shot from a distance using a zoom, seemingly disinterested crops, offer no such parity, combining the vocabulary of the sublime with that of surveillance facial recognition technologies. The images also double back on and re-frame an earlier series, "Irregular Regulars", in which the artist shot fans at Morrissey concerts worldwide. In that case the crops were more generous and the signifier of Morrissey floated more freely, and seemed to celebrate self-identification. As Benjamin wrote, some of the earliest photographs were taken in out of the way places in order to generate the concentration to endure long exposure times. We've long ago said goodbye to all that, and in McGinley's photographs of young fans, concentration happens in crowds (oriented toward a single unit, rather than conversationally). Today, fascination happens at the interface with media.

At Team, each of the gridded arrangements was titled *You and My Friends*, a peculiar title that suggests both intimate address and the language of corporate social networking. *You and My Friends* suggests equivalence, but also the possibility for the rapid digestion of you into I's database. Flusser famously proposed that users "hack" the apparatus,





with an insistence on the manual re-programming of machines; McGinley's approach realizes the extent to which the apparatus shapes social structures, and involves a long-standing embedding inside the systems that deliver photography to culture. McGinley first generated images of his peers from New York in pursuit of commercial and creative careers; subsequent images have involved young people who have sought the same, but have framed themselves naked before him and the city in the service of imagery at large. Recent investigations by the artist have transparently reflected the stylish aspiration to photography that is the #nofilter. The grids, rational and non-hierarchical hierarchical, reproduce itself endlessly.

This publication is a courtesy of Galerie Perrotin and the author.
This inedit essay was written originally in 2014.

