



Imagen: Pierre-Yves Boisramé, *Sans titre*, 2012. Foto: Le Fresnoy - Studio national des Arts Contemporains

Más allá de la exposición: nuevas interfaces para el arte contemporáneo en Europa

COPRODUCCIÓN

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial

 **LE FRESNOY**
STUDIO NATIONAL DES ARTS
CONTEMPORAINS

CAC
Contemporary Art Centre

CON EL APOYO DE



PATRONO COLABORADOR

Fundación
Telefonica

DOSSIER DE PRENSA 15.03.2013

Más allá de la exposición: nuevas interfaces para el arte contemporáneo en Europa, un proyecto pluridisciplinar

Con la inauguración de *Realidad elástica* y *Universo vídeo_Prácticas experimentales* el día 15 de marzo, LABoral pone en marcha el proyecto *Más allá de la exposición: nuevas interfaces para el arte contemporáneo en Europa*, producido por el Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (Francia) y Contemporary Art Center, CAC Vilnius (Lituania).

Financiado por el Programa Cultura 2007-2013 en Tourcoing, Vilnius y ahora en Gijón, donde se suma con su apoyo Fundación Telefónica como patrono colaborador, este proyecto interdisciplinar aborda el establecimiento de nuevos hábitos culturales surgidos a partir de la revolución digital y cómo éstos modifican el acceso a las obras de arte.

Además de estas dos exposiciones, *Más allá de la exposición* incluye también una residencia de producción y un seminario.

La Residencia. La artista brasileña **Maya Da-Rin** ha desarrollado durante un mes en LABoral una nueva producción de *Event Horizon*, obra producida en Le Fresnoy en 2012. Investigando acerca de las relaciones entre el cuerpo, el territorio y el paisaje, la instalación-performance *Horizonte de sucesos #Camuflaje* toma forma a través de una serie de paseos que se han desarrollado en el Jardín Botánico Atlántico de Gijón y que han sido grabados con cámaras guiadas por un sistema de GPS para confrontar el imaginario específico entre el paisaje en que tiene lugar, la acción y la experiencia física. Dorothee Smith también desarrollará una residencia en Laboral para actualizar su instalación que ahora se presenta documentalmente.

El Seminario. LABoral acogerá en el mes de julio una reflexión sobre los nuevos prototipos e interfaces desarrollados por los centros de arte y museos y su relación con el público. Con un formato a mitad de camino entre un seminario y un curso de formación, incluirá una parte presencial y otra *online*. Organizado en colaboración con la Universidad de Oviedo y la Universitat Oberta de Catalunya, las ponencias estarán acompañadas de un programa de sesiones prácticas con un colectivo artístico en las que se reflexionará acerca de la relación del usuario con las instituciones museísticas y la exposición.

Dirección científica: Alain Fleischer, Director de Le Fresnoy; Benjamin Weil, Director de Actividades de LABoral; y Kestutis Kuisinas, Director del CAC.

Realidad elástica

Más allá de la exposición: nuevas interfaces para el arte contemporáneo en Europa

CONCEPTO:

Realidad elástica se inaugura casi dos décadas después de la generalización del uso de Internet y transcurridos unos 15 años desde la irrupción, a nivel masivo, de la telefonía móvil, dos innovaciones tecnológicas que han alterado profundamente nuestra forma de percibir el mundo que habitamos. En efecto, hoy vivimos constantemente conectados y en un tiempo/espacio sometido a permanente redefinición, una suerte de ucronía en la que esa percepción de conexión evoluciona con el flujo acelerado y cada vez mayor de información que nos llega de todas partes y cuyos autores — conocidos o no— pueden ser profesionales y expertos, y también el vecino de al lado o un *hacker* instalado frente a su pantalla. Todos tomamos parte en la creación de un dominio colectivo que es hoy global y fragmentado.

Ese entorno cada vez más complejo funde lo virtual y lo real, el flujo de datos con el paisaje. Y aunque se han acuñado nuevos términos para describir ese estado de cosas, ninguno expresa con justicia la esfera de múltiples capas que habitamos. De ahí el concepto de realidad elástica que inspiran las obras mostradas en esta exposición. Los artistas participantes no se limitan a jugar con esas distorsiones de lo “real”: promueven al mismo tiempo modos innovadores de interacción con sus piezas. La exploración formal de nuevas interfaces desempeña un papel tan relevante en sus preocupaciones como el propio contenido de la obra y su comentario sobre el estado actual de la realidad que nos contiene.

Coproducida con Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, una singular institución del norte de Francia que invita a jóvenes creadores a producir obra nueva bajo el tutelaje de artistas más expertos, la exposición contiene una selección de piezas producidas durante el pasado ejercicio académico (finalizado en junio de 2012).

FECHAS: 15.03.2013 – 08.09.2013

ARTISTAS: Théodora Barat, Véronique Béland, Pierre-Yves Boisramé, Vincent Ciciliato, Ryoichi Kurokawa, Joachim Olender, Zahra Poonawala, David Rokeby y Dorothee Smith.

COMISARIO: Benjamin Weil es Director de Actividades de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial desde el verano de 2009. En 2006, y hasta finales de 2008, fue Director Ejecutivo en Artists' Space en Nueva York. Entre 2000 y 2006 ejerció como Comisario de *media art* en el San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Simultáneamente

desempeñó el cargo de Comisario Jefe en el Eyebeam Art + Technology Center en Nueva York. Weil ha colaborado, desde el año 2005 hasta 2011, con Hermès para conceptualizar y dirigir *H BOX*, un programa de comisiones de vídeos y exposición itinerante. Durante 2009 ha sido profesor invitado en la Facultad de Artes Visuales (IUAV) de Venecia y desde entonces es consejero de la Fondazione Spinola Banna per l'Arte en Turín. Weil se graduó en 1989 en el Whitney Independent Study Program, Nueva York.

OBRA PRODUCIDA: *Horizonte de sucesos #Camuflaje*, de Maya Da-Rin

COPRODUCCIÓN: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (Francia), Contemporary Art Center, CAC (Lituania)

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial



LE FRESNOY
STUDIO
NATIONAL
DES ARTS
CONTEMPORAINS

CAC

Contemporary Art Centre

PATRONO COLABORADOR

Fundación

Telefonica

CON EL APOYO DE: Programa Cultura de la Unión Europea



Cultura

Realidad elástica. La sinestesia de lo real o la realidad como objetivo en movimiento

Benjamin Weil, Director de Actividades de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

Casi 20 años han transcurrido desde que Internet se hiciera disponible a todo tipo de usuarios y cinco desde que fuera accesible desde cualquier punto mediante terminales móviles de mano, dos desarrollos técnicos que han alterado profundamente nuestra manera de ver el mundo. Hoy vivimos permanentemente conectados en un tiempo/espacio en perpetuo flujo, con una corriente ininterrumpida y descentralizada de información producto de una combinación dinámica de telefonía e informática móviles y de las plataformas de distribución que ofrece la Red (sitios web en donde compartir vídeos o fotos, redes sociales, etc.). Pero más importante aún es que, en la actualidad, más que receptores pasivos, todos somos copartícipes de la creación de información, poniendo en entredicho al hacerlo la jerarquía tradicional de la misma: hoy enviamos y recibimos, desde cualquier parte, textos, fotos o vídeos, que pueden haber sido creados por expertos o por buenos amigos, por *hackers* o por vecinos, y nos mantenemos informados de las andanzas y movimientos más insignificantes de nuestros familiares, compañeros de trabajo o personajes de todo tipo. La última década ha visto surgir una constelación hipermedia de información, en la que los enlaces entre los diferentes elementos se tejen y destejen al ritmo que marca el flujo de nuevas hornadas de datos y en respuesta a intereses individuales.

El concepto «realidad» se va redefiniendo en tiempo real. Los datos y las imágenes aumentan y reconfiguran nuestra experiencia del entorno conformando una suerte de paisaje móvil. La telepresencia reestructura las relaciones humanas y nos hace conscientes de vivir en un mundo multidimensional que funde el «aquí y ahora» de cada individuo, y donde el espacio mediado es un dominio compartido que se incorpora sin sobresaltos al espacio físico. En estos momentos, las fronteras entre esos dos componentes de nuestra cotidianidad han desaparecido.

En este mundo de la información, donde los hechos reales se mezclan con rumores y la información personal con las «noticias» oficiales, se ha vuelto prácticamente imposible establecer diferencias. Fusiones conceptuales, como la *telerrealidad*, la *docuficción* o el *edumercial*, implican un estado cultural en el que lo Real —o lo Verídico— se funde sin problemas con lo falso o con lo imaginario. Más que nunca, el paisaje es hoy un constructo, un compuesto que es tan interfaz como lo son nuestras múltiples pantallas, que a su vez tienden, cada vez más, a parecernos paisajes.

En un mundo en el que a veces es más fácil tener acceso a Internet que al agua corriente y con un número considerable —y en constante crecimiento— de seres humanos habitando un dominio que mezcla experiencias «en tiempo real» con otras «en espacio real», todas esas capas de realidad se están reajustando para dar lugar a una continuidad cada vez más fluida. Esto muestra un inquietante parecido con ese mundo que el escritor norteamericano Neal Stephenson describe en *Snow Crash*¹, una novela publicada en 1992 que retrata un cosmos en el que el conocimiento se mezcla y reinterpreta incesantemente y en el que reina una suerte de caos combinado con un orden casi militar. En ese dominio, se camina por la calle sin dejar por ello de deambular por el “metaverso”: un mundo virtual en el que se está permanentemente conectado mediante unas gafas-pantalla que crean un *continuum* perfecto entre el aquí y el todas partes.

Fruto de ello es que la Realidad ha dejado de ser un conjunto de convenciones compartidas para convertirse en una condición producto de la agregación de experiencias individuales. Hoy, los individuos se agrupan quizás más en función de sus intereses que de sus creencias. De algún modo, el consenso se ha visto desplazado por un dominio fragmentado o estratificado, conformado por una afiliación fluida y simultánea, más que a un solo grupo, a varios, un fenómeno que el filósofo Michel Maffesoli describía ya en 1988 en *Le temps des tribus*². En ese sentido, la realidad se reajusta al ritmo de la compartición de archivos y demás intercambios virtuales que complementan —o se ven complementados por— encuentros en carne y hueso (o en el *meat space*³, por emplear la expresión acuñada por *geeks* anglosajones).

En cierta forma, la relación entre realidad y ficción se ha invertido; o quizás, la cualidad narrativa de la ficción ha impregnado nuestras vidas cotidianas en modos nunca antes vistos. Hace más de un siglo, Oscar Wilde afirmaba que «la vida imita al arte»⁴, desarrollando así una teoría de la antimimesis. Su observación es perfectamente aplicable a la situación cultural de hoy. En esa línea, podríamos destacar cómo los reproductores de música digital y sus listas de reproducción han hecho posible mezclar en tiempo real la banda sonora de nuestra vida diaria tal y como ocurre en cualquier producción cinematográfica. La misma aplicación puede usarse como GPS, superponiendo, con ello, un mapa sobre el territorio. Superando el concepto *debordiano* de la *Sociedad del espectáculo*⁵, hemos entrado en una suerte de hiperrealidad, un estado cultural en el que el original y su réplica coexisten pero donde en ocasiones lo “falso” adquiere proporciones mayores que la propia

¹ Neal Stephenson: *Snow Crash*. Bantam Books, Nueva York, 1992

² Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, La Table Ronde, París, 1988

³ En este contexto, el término *meat* designa la carne humana; por tanto, *meat space* aludirá al espacio “real” en oposición al espacio virtual

⁴ “La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida”, cita tomada de *La decadencia de la mentira: una observación*, publicado en 1889

⁵ Guy Debord: *La Société du spectacle*. Ediciones Gallimard, París, 1967

vida, que es precisamente lo que Umberto Eco planteó en 1975, tras regresar de un viaje a California, en su columna *Viaggi nell'iperrealità*⁶ (*Viajes a la hiperrealidad*).

Este estado de cosas —tanto si lo contemplamos desde un punto de vista práctico como si lo hacemos desde un ángulo más filosófico— afecta al proceso creativo, a la formalización de ideas y a cómo se comparte o distribuye el arte. Además, la obra de arte tiende a ser cada vez más inestable desde el punto de vista formal: cambia, se adapta al espacio y al contexto y posee el poder de mutar de documento a experiencia originando una especie de constelación.

A esas condiciones se debe añadir que, desde finales de la década de los 50, y puede que desde los experimentos duchampianos y dadaístas, la práctica artística no ha cesado nunca de explorar las tensiones existentes entre el proceso creativo y la obra de arte que de él resulta. Las formas de arte clásico tienden a obliterar la concepción y producción de la obra: se invita al espectador a contemplar, a admirar, existiendo, en cierto modo, un componente importante de mito. Pero en un mundo en el que no resulta fácil ya diferenciar lo real de lo imaginario, la revelación —y hasta la escenificación— del proceso creativo ha devenido parte integral de la práctica artística; hoy, la obra de arte se concibe a menudo como un conjunto de condiciones que se supone ha de crear una experiencia en tiempo real, postulando de algún modo al arte como última avanzadilla de una cierta autenticidad.

Dos fenómenos parecen haber regresado con fuerza a la práctica artística de los últimos años. Por un lado, la reintroducción del cuerpo —del artista y del visitante—, planteada como forma de enfatizar tanto la importancia de una vivencia física del trabajo como la preocupación por una cierta interactividad; por otro, la idea de una forma centrada en el proceso, dirigida a mostrar aquello que en el pasado habría quedado oculto.

El resultado es una considerable expansión de la instalación, una forma artística relativamente reciente que, aunque con frecuencia presente un parecido formal con el decorado teatral, alimenta sus dinámicas en la idea de que el espectador es actor o activador de la obra, correspondiendo por tanto a él o a ella dar forma a su propia experiencia, a su propia «realidad artística». Con ello, la realidad podría, en ese sentido, ser lo tangible, aquello que podemos tocar o sentir en un tiempo/espacio definido.

Realidad elástica se relaciona con los numerosos términos hoy en día acuñados para describir los cambios acaecidos en la «realidad», sea esta la «realidad virtual», sea la «realidad aumentada», por nombrar

⁶ *Viaggi nell'iperrealità* fue una columna publicada en el semanario italiano *L'Espresso* en 1975.

las más habituales. El concepto de elasticidad plantea un grado de continuidad que quizás no fue tan obvio en otro tiempo. Es precisamente el trabajo con nuevas interfaces lo que ha acelerado este proceso de integración de todas esas diferentes facetas de «realidad».

La presente exposición yuxtapone varios proyectos que, combinados, ofrecen una interesante perspectiva de cómo los artistas contemporáneos reexaminan nociones tan tradicionales como el paisaje, la narrativa o la representación. Lo que se despliega ante nosotros es un conjunto de condiciones que confrontan al espectador con experimentos, y la concepción de diversos tipos de interfaces que compartir con el público. Con la evolución del mundo, esas instantáneas propuestas por los artistas se han convertido casi en hitos de un entorno cultural en flujo, en el que la mayor parte de nuestros puntos de referencia o han quedado ya obsoletos, o han desaparecido.

Théodora Barat (Melun, Francia, 1985)

Dead End, 2012

Dead End tiene lugar en un territorio interior, la sala oscura y un artefacto que permiten una deriva subjetiva, errabunda. La escultura metálica es a la vez un monumento industrial abandonado y una construcción futurista, impregnada de un fantástico sentido del progreso, edificación del milagro modernista; arquitectura híbrida y, por tanto, tendente al crecimiento, pero también a la deconstrucción: a la degradación progresiva.

Hay una tensión contradictoria, una dualidad de movimientos de la propia estructura que recuerda las rampas de lanzamiento de misiles, explorando la verticalidad pero abriendo de igual forma el espacio subterráneo en su desplazamiento. Movimiento contrario de extensión y enfrentamiento, de desarrollo y desaparición al ritmo intermitente de la luz, donde la pulsación da vida y cuerpo a la estructura. La vigilancia luminosa, atenta, acecha en la noche cercana y cierra la zona abandonada. El conjunto anuncia una actividad intrigante, industrial o criminal, que llena la oscuridad. La luz brillante persigue a la presencia huidiza -¿del merodeador, del espectador?- en una búsqueda discontinua donde parte de la obra se oculta a sí misma.

Bénédicte Dacquin (Extracto)

Producción: Le Fresnoy

Véronique Béland (Quebec, Canadá, 1981)

This is Major Tom to Ground Control, 2012

“El vacío de la distancia no está en ninguna otra parte”, primera frase producida por el generador de texto aleatorio en marzo de 2012

¿Estamos solos en el universo?, podríamos apostar que no. Existen tres formas de localizar eventuales formas de vida: enviar sondas, enviar ondas y recibir ondas.

Lanzar una sonda al espacio es como enviar una hormiga al Sáhara esperando que alcance Tombuctú, cuyo emplazamiento desconoce. Sin embargo se han embarcado cuatro discos que contienen dibujos y mensajes grabados -con voz, música...- en sondas espaciales.

Enviar señales de radio es más rápido pero demasiado fortuito. En 1974, un primer mensaje de radio a enorme potencia se lanzó desde un radiotelescopio terrestre en dirección a un montón de estrellas a donde llegará dentro de 24.000 años.

¿Por qué no escuchar las emisiones de radio que algunas civilizaciones podrían haber difundido inadvertidamente? Esta es la idea del programa SETI. Después de su arranque a comienzos de los años sesenta, el programa no ha dado resultados.

El objetivo de Véronique Béland es interpretar los datos recogidos por los radiotelescopios del Observatorio de París con la ayuda de un

generador automático de textos aleatorios. Gracias a una voz de sintetizador que los recita en tiempo real, el texto se convierte en la “voz del universo”.

La tarea tiene algo de “oulipiano”: un texto es generado a partir de un algoritmo, ya sea matemático o como resultado de una serie de datos astronómicos procesados por un programa. Como decía el escritor y matemático François Le Lionnais, fundador del Oulipo, «nunca es fácil discernir de antemano, examinando una semilla, el sabor de una fruta nueva».

Producción: Le Fresnoy en colaboración con el grupo EU-HOU (Hands-On Universe Europe, Université Pierre et Marie Curie, Observatoire de París), el equipo de investigación de Mostrare (Universités Lille 1 et Lille 3, LIFL UMR CNRS 8022, INRIA Lille Nord-Europe) y el grupo Acapela. Proyecto beneficiario de una ayuda de la ciudad de Tourcoing en el marco de una bolsa de producción destinada a la realización de una obra en el espacio público.



Pierre-Yves Boisramé (Clamart, Francia, 1982)

Sans titre

Estoy en un tren, veo con mis ojos el movimiento del tren vecino que yo adelanto, mi cuerpo se resiente con las primeras vibraciones propias de la puesta en marcha. Miro fijamente el vidrio a la espera de ver cómo desaparecen los vagones, cómo desfila el paisaje. Pero es el tren de al lado el que acaba de iniciar su trayectoria y deja mi cuerpo desestabilizado de repente.

Aquí, un teleférico acotado por tres pantallas. Lo estático de uno se destaca por la trayectoria de los otros. Un paisaje que se balancea al ritmo del movimiento traqueteante de la cabina. La presencia espectral de éste –transparencia de la materia donde el reflejo aparece difuso- se propaga sobre las pantallas, cuando la cabina se convierte ella misma en receptáculo de la proyección del desplazamiento. Extraña inversión, lo inamovible, la montaña, es la que se mueve cuando el objeto destinado a desplazarse permanece quieto. El origen del movimiento se pierde en el conjunto, a la vez inestable y fijo.

Estamos por tanto frente a un conjunto donde las paradojas no impiden la coherencia de la totalidad. La práctica de Pierre-Yves Boisramé evoluciona hacia una relación con el espectador menos explícita, éste parece aquí externo a la instalación. Es una escala indefinida, una distancia ambigua que experimenta aquel que mira, en la medida que los dispositivos técnicos se mantengan como tales sin adquirir el valor de contrapunto. Como el movimiento y la parada, la

imagen y el dispositivo que la genera se fusionan para entretejer sensaciones contradictorias.

Diane Moquet-Hidalgo (Extracto)

Producción: Le Fresnoy

Vincent Ciciliato (Saint-Quentin, Francia, 1978)

Tempo scaduto, 2012

Prepararse, apuntar y disparar. A partir de estas tres órdenes comúnmente utilizadas en los videojuegos, *Tempo scaduto* pone al espectador en la situación paradójica de tomar partido tanto física como moral e intelectualmente, frente a una imagen y un relato que le harán tomar conciencia de su acción.

Sobre la trama de la guerra de mafias en Palermo, Sicilia, en los años ochenta –lugar y época de la infancia del artista- el relato se desarrolla en diversas escenas de las cuales algunas son la escenificación de un asesinato. Al “jugador” se le informa en pantalla de las posibilidades que tiene de disparar sobre los blancos móviles, inspirados en asesinatos reales que han tenido lugar en ese momento en distintos puntos de la ciudad, a menudo documentadas por reporteros.

Seis escenas de asesinatos son reconstruidas e interpretadas siguiendo las modalidades de representación propias del cine documental o de ficción y las fotografías de prensa. La idoneidad del disparo del “jugador” sobre un blanco “bien” elegido activa el sonido ensordecedor de un disparo real, acompañado de una serie de planos tipo reportaje cámara en mano, a los que siguen fotografías en blanco y negro de cuerpos abatidos, algunas veces acompañados del sonido del disparo de la cámara fotográfica.

Al realizar el gesto de disparar sobre un blanco humano, el espectador pasa del estatus de jugador al de testigo de un acto que ha tenido lugar realmente, documentado, archivado, que pertenece a la historia. Al incitar a escoger un blanco entre un conjunto indiferenciado de posibilidades, en un entorno cotidiano, el artista pone al jugador en la situación de recrear un acto terrorista: disparar sobre cualquier blanco sin saber por qué ese blanco es el correcto.

Françoise Parfait (Extracto)

Producción: Le Fresnoy y Honeymoon - Cinema e Restauro, Palermo, Italia, en colaboración con los equipos de investigación de MINT (Université Lille 1, CNRS, LIFL UMR 8022 & IRCICA, INRIA Lille Nord-Europe), FOX (Université Lille 1, CNRS, LIFL UMR 8022) y INSID Inc. (Plaine Image).



Maya Da-Rin (Río de Janeiro, Brasil, 1979)

Horizonte de sucesos #Camuflaje, 2013

En un bosque de Asturias, rodeada de vegetación, camino en círculos intentando seguir siempre el mismo recorrido. Cerca del lugar donde camino, tres cámaras acompañan mi desplazamiento. Sobre mi cabeza una constelación de satélites GPS flota en la órbita de la tierra. En intervalos regulares, informo de mi posición a los satélites que sobrevuelan el bosque. Éstos, a su vez, transmiten mis coordenadas a las cámaras, que apuntan automáticamente en mi dirección, siguiendo mi trayectoria a pesar de los obstáculos visuales impuestos por la vegetación.

Los cuerpos se mueven en sincronía, conectados por una red inmaterial y oscilante de tráfico de datos. Los gobiernan reglas de traducción, conversión, decodificación: la transformación delirante de una información en otra, de una naturaleza en otra. Cualquier alteración de una de las partes influye en el funcionamiento del conjunto, creando una nueva respuesta en la imagen.

#Camuflaje es un paseo, un sistema y una instalación. Y también un dibujo invisible y provisional en el paisaje formado por los diferentes cuerpos que se mueven en sincronía. A pesar de la aparente objetividad del dispositivo, las imágenes resultantes son erráticas, imprecisas, laberínticas, alternando entre la localización y la pérdida, la ocultación y el desenmascaramiento. Imágenes de un paisaje expandido que nos acoge. Imágenes que revelan tanto como camuflan.

Este proyecto fue desarrollado durante una residencia en Plataforma 0, Centro de Producción de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, dando continuidad a una investigación iniciada con *Horizonte de sucesos*, realizado en Le Fresnoy.

Maya Da-Rin

Producción: LABoral Centro de arte y Creación Industrial

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial



En colaboración con:



gijón

Ayuntamiento

Filmado en: Monumento Natural de la Carbayera del Tragamón, Jardín Botánico Atlántico, Gijón.

Ryoichi Kurokawa (Osaka, Japón, 1978)

Mol, 2012

El trabajo de Ryoichi Kurokawa es un flujo continuo e inseparable de imágenes y sonidos en movimiento eterno, en el cual la noción de sinestesia es central. Sus instalaciones intentan establecer correspondencias sensoriales transcribiendo los sonidos en formas y los colores en sonidos. Enfrentado a múltiples pantallas de vídeo,

nuestro cuerpo experimenta los estímulos visuales y auditivos que producen sus trabajos, mientras nuestras mentes merodean por bosques de símbolos e infinitos paisajes sonoros. En las pantallas, las imágenes de la realidad desaparecen y reaparecen de forma escultórica. La realidad se convierte en abstracción, materia vegetal, estructura digital.

Artista autodidacta, Ryoichi Kurokawa, trasciende las formas orgánicas y naturales y las deconstruye a través de la relación entre espacio y naturaleza, influenciado por la tradición japonesa. El trabajo fundamental sobre el sonido también toma prestado de la naturaleza: gotas de agua cayendo, el oleaje. Mezclados y recompuestos, añadidos a sonidos generados digitalmente, estos elementos crean nuevas arquitecturas sonoras.

Los títulos de origen latino y griego que da a algunas de sus obras (Rheo, Celeritas, Syn), son también códigos y símbolos para ser descifrados. *Mol* toma su título del símbolo químico. Espejos y proyecciones holográficas exploran aquí la cuestión de la representación y percepción. Desafiando las leyes de la física y de los fenómenos ópticos, las formas moleculares digitales se multiplican eternamente en dos pantallas, formando una disposición espacial hacia la que el cuerpo del espectador se ve atraído.

Lucie Ménard (Extracto)

Producción: Le Fresnoy y CIMATICS



Joachim Olender (Anderlecht, Bélgica, 1980)

Tarnac. Le chaos et la grâce, 2012

El caso Tarnac no fue la primera trama policial de los estados antiterroristas. Pero es la más extraña por la enorme desproporción entre el estruendo político-mediático y la ausencia de pruebas contra los “terroristas”. Para aquellos que creían que la sociedad del espectáculo había disuelto la política en lo sensacional, la invención del terrorismo les ha mostrado que la política ha sobrepasado el grado de su estatización. Vuelve a lo real bajo la forma de hechos diversos maquillados como crímenes de estado. Estos “no acontecimientos” acentúan una historia entre el terror invisible ejercido por el poder y el imaginario de actos aberrantes realizados por un pueblo fuera de la ley. Entre este imaginario y el real, oscilan los afectos. Esperan los relatos que los contengan como historia.

En una entrevista, uno de los protagonistas del grupo de Tarnac se refiere a la dialéctica de Guy Debord o la mística de Simone Weil, “Nosotros amamos, dice ella, el caos y la gracia”. Angustia de un mundo donde la pesadez ha estallado en caos.

En esta obra Joachim Olender responde. Da cuerpo al vacío creado por esta explosión. En una zona fronteriza entre la vídeo-instalación y el cine, ha creado una caja negra agujereada en el exterior por tres pantallas iguales. El espectador ve desfilan las imágenes de la encuesta

llevada a cabo por el artista en los lugares del no-lugar: paisajes nevados, almacenes, rutas y líneas de ferrocarril. Imágenes reales: nada que ver. En el interior, una película en bucle con cuatro secuencias de “el arresto terrorista”. Imágenes virtuales convertidas con un programa en un videojuego. Entre ambas, la no- semejanza tiene lugar, extraña, inquietante. *Tarnac, le chaos et la grâce* es la demostración estructuralmente impecable de la forma en que el dispositivo del cine todavía puede narrar la nulidad de un mundo donde desde los mismos pasamontañas se oyen las palabras “seguridad” y “terror”.

Catherine Perret (Extracto)

Producción: Le Fresnoy

Zahra Poonawala (Ginebra, Suiza, 1983)

***Tutti*, 2012**

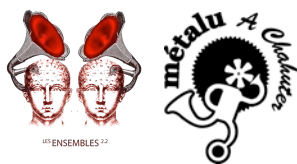
Esta obra es la continuación de una investigación comenzada hace tiempo por la artista que reflexiona sobre las relaciones sonoras y visuales entre la parte y el todo, entre la producción y la percepción del sonido. Mientras que las obras precedentes proponían presentaciones estáticas, ésta sitúa al espectador, por primera vez, en la posición de explorador. A partir de los “acousmoniums”, orquestas de altavoces, la obra busca materializar la posibilidad de una escucha más dinámica apoyándose en el movimiento. El espacio ocupado por la instalación es fijo pero puede percibirse de diversas formas.

Cada personaje tiene un volumen, un registro y un carácter diferente. Ante este segundo plano se destacan los solistas, altavoces aislados dotados de movilidad, que reaccionan al movimiento del espectador que es incitado a moverse para hacerlos reaccionar. Los diferentes planos sonoros aumentan esta sensación espacial. A partir de un acorde fundamental que constituye la base, la reacción a los movimientos del espectador determina los cambios de intensidad y lanza los solos que se despegan de la masa sonora. Acercarse es escuchar y también provocar una respuesta sonora diferenciada.

La música, grabada por un conjunto de cámara, fue compuesta por Gaëtan Gromer a partir de propuestas de la artista. Influida por la obra de Giacinto Scelsi, se escucha como un acorde complejo en el que el espectador, como un espeleólogo, va dirigiendo su foco de atención hacia un atril concreto, una parte concreta de la orquesta, viajando al interior del sonido en el espacio circunscrito por la instalación. El movimiento de la instalación siempre se mantiene continuo, ya sea de forma visual o sonora, modificándose los equilibrios y las perspectivas. Parafraseando a Wagner: aquí, el sonido se hace espacio.

Stéphane Valdenaire (Extracto)

Producción: Le Fresnoy en colaboración con Métalu à Chahuter y Les Ensembles 2.2



David Rokeby (Tillsonburg, Canadá, 1960)

Hand-held, 2012

Hand-held es una instalación compuesta por un espacio aparentemente vacío que revela su contenido cuando lo exploramos con las manos. Hoy tenemos el hábito de utilizar las manos para navegar por los espacios virtuales, sirviéndonos de las pantallas táctiles, de ratones y de teclados. Nuestras manos, que han evolucionado enormemente en términos de destreza y de terminaciones nerviosas, son reducidas al papel de puntero e indicador. La obra ocupa el espacio expositivo como una escultura pero no es visible a simple vista salvo por la sombra que proyecta en el suelo. Nuestras manos son los agentes activos con los que podemos explorar el espacio. Cuando penetran en el espacio ocupado por una parte de la escultura, la imagen aparece sobre la piel de nuestras manos y dedos, como si estuviera físicamente presente. Si movemos las manos en todos los sentidos, podemos descubrir la envergadura del objeto y la interacción con lo que le rodea. La escultura invisible está compuesta de manos y de los objetos que éstas sujetan. Es una suerte de red de compromisos y de intercambios. Al mismo tiempo es una evocación de la plenitud del espacio, en apariencia vacío, que nos rodea... y que está ocupado por la abundancia de nuestras ideas, nuestras miradas *voyeuristas* e inquisidoras, por la intensidad emocional que emana de nosotros y, aún más, por la comunicación invisible que utilizamos cada vez más para transmitir información, llevar a cabo transacciones y estar en relación con los otros.

David Rokeby (Extracto)

Producción: Le Fresnoy

Dorothee Smith (París, Francia, 1985)

Cellulairement, 2012

Dorothee Smith plantea aquí preguntas sobre la identidad a partir de la cuestión de su permanencia: ¿podemos sobrevivir a la pérdida de nuestro propio cuerpo? ¿Bajo qué forma podemos conservar la huella viva de una organicidad ausente? No se trata aquí de liberar los fantasmas de la imaginación, agitando el espectro de lo sobrenatural, sino de seguir el recorrido, en cuatro tiempos, de una huella biológica que literalmente “toma posesión” del cuerpo de otro.

Llegados a este punto, Smith imagina una experiencia límite donde el yo, confrontado a la amenaza de su desaparición, encuentra en la biotecnología el medio para resistirse. La experiencia produce un doble movimiento dialéctico: el dispositivo especular pone al visitante ante un retrato inédito de sí mismo, cuando la utilización del chip lo despoja para alienarlo a la intimidad de la artista.

Aunque más que nada haya fomentado los fantasmas de la ciencia ficción, esta concepción de una tele-presencia alimenta hoy en día todas las esperanzas de los tecno-soñadores, ya que ven en ella la posibilidad de almacenar un extracto de su sustancia y de realizarse como avatar. Pero más allá del imaginario que conlleva esta biología

desnaturalizada, lo que se pone realmente en cuestión es la posibilidad de una conciencia desterritorializada: ¿es la identidad un objeto como cualquier otro? ¿Podemos sustentar una ontología de la huella?

Imitando el proceso experimental, sin llegar a realizarlo plenamente, Dorothee Smith no es tajante y juega en los márgenes indeterminados de la ciencia y la filosofía. Concebida como una poesía puramente especulativa, la propuesta deja al descubierto un refugio para la identidad del cuerpo deconstruido.

Florian Gaité (Extracto)

- Durante el mes de julio la artista actualizará esta obra de la que ahora se presenta documentación.

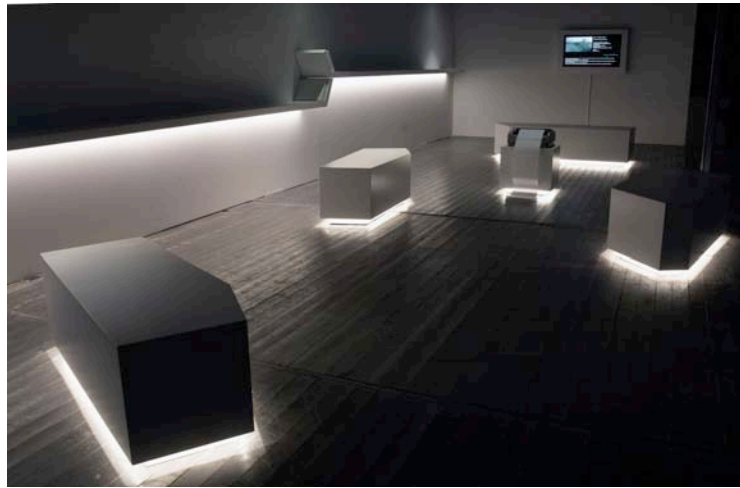
Producción: Le Fresnoy en colaboración con el equipo 2XS del proyecto de investigación del CNRS, del Laboratorio IRCICA de la Université Lille 1

Equipo: Emmanuel Debriffe (producción), Thomas Vantrois (Equipo 2XS / IRCICA, programación RFID), Adrien Fontaine (Programación Kinect), Michel Peneau/Mmind (desarrollo web y diseño gráfico), Zélia Smith (Opera de Lyon, creación textil).

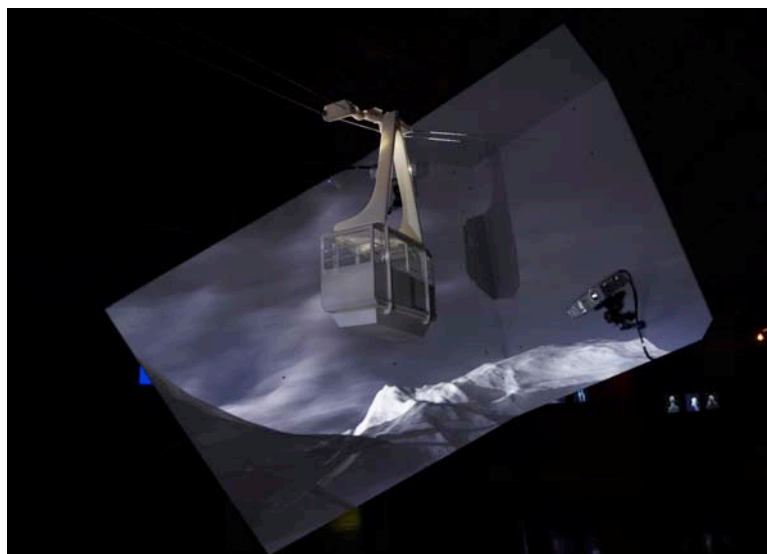




Théodora Barat, *Dead End*, 2012
Foto: Olivier Anselot



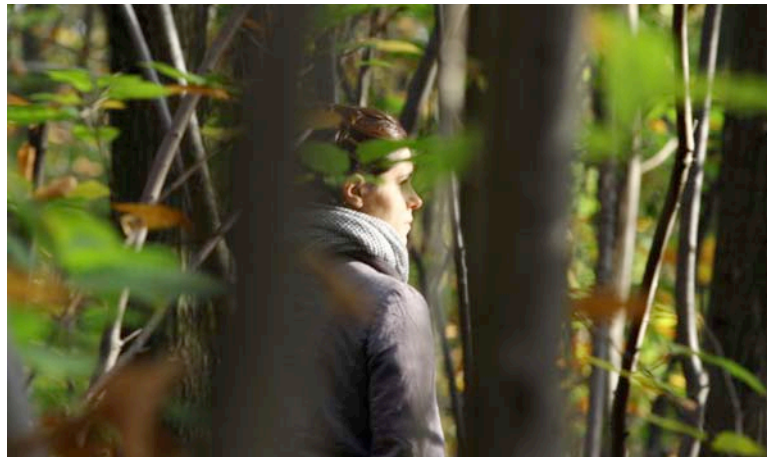
Véronique Béland, *This is Major Tom to Ground Control*, 2012
Foto: Olivier Anselot



Pierre-Yves Boisramé, *Sans titre*, 2012



Vincent Ciciliato, *Tempo scaduto*, 2012



Maya Da-Rin, *Horizonte de sucesos #Camuflaje*, 2013



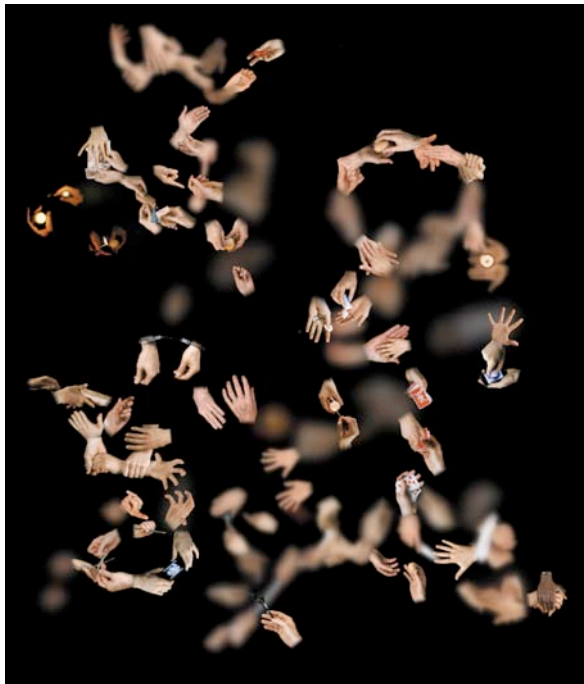
Ryoichi Kurokawa, *Mol*, 2012



Joachim Olender, *Tarnac. Le chaos et la grace*, 2012
Foto: Olivier Anselot (*Panorama 14*, en Le Fresnoy)



Zahra Poonawala, *Tutti*, 2012



David Rokeby, *Hand-held*, 2012



Dorothée Smith, *Cellulairement*, 2012

Universo vídeo_ Prácticas experimentales

UNA IMAGEN DEL MUNDO EN MOVIMIENTO

CONCEPTO

LABoral recupera el programa *Universo vídeo*, una propuesta con la que, a lo largo de 2011, planteaba una investigación sobre el estado del vídeo-arte. A lo largo de 2013, el Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón amplía esta reflexión para acercarse a la actualidad de la producción y difusión de imágenes con el objetivo de abrir una reflexión sobre la centralidad que éstas ocupan en el mundo contemporáneo. El vídeo es un dispositivo capaz de registrar la realidad, que configura, a su vez, nuestra forma de acceder a ella: la propia forma de ver.

A lo largo de su historia, ha ido desarrollando un nuevo lenguaje específico gracias a su capacidad para producir y re-producir imágenes de manera simultánea. Y sin embargo, su gramática es mutante, ya que se relaciona por igual con el cine, la fotografía, la televisión o también la performance, al haber sido utilizado para registrar distintas acciones. Además de indexar lo real, el vídeo es capaz de expandir la idea de tiempo, articulando un flujo de imágenes que se consumen en directo, al servicio de la comunicación de nuestra aldea global.

Universo vídeo_ Prácticas experimentales presenta una selección de películas del fondo de Le Fresnoy que pretende dibujar un retrato de conjunto, algo así como un plano general. El objetivo último de la muestra es representar el movimiento del mundo a partir de lo contingente, de lo particular, dotando de estructura y sentido su confuso y constante estado de cambio, personificado en cada una de estas obras. Cada una de ellas es perfectamente autónoma con respecto al resto, ya que no sólo abordan temas que apenas se repiten sino que representan formas narrativas incluso contrapuestas. En conjunto articulan un espacio común que el espectador debe componer en su mente.

De esta forma, lo particular se reivindica como aquello que es capaz de producir un acontecimiento concreto, pero siempre dentro de un sistema. Gracias a la relación que establecen unas películas con otras, se dibujan una serie de filiaciones latentes: un relámpago de significado que termina por hacer visible una constelación en marcha, donde cada obra transmite una cierta energía sobre las otras, un impulso, transformando el sentido completo de todo el circuito.

FECHAS: 15.03.2012-02.06.2013

COMISARIO: **Alfredo Aracil** (A Coruña, 1984) colabora con LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, de Gijón, donde ya ha comisariado *Usos y formas*, una exposición articulada desde la antropología visual con los artistas Juan José Pulgar y Noé Baranda. Master oficial del Programa de Cultura Visual e Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Madrid y el MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha sido comisario también de ciclos audiovisuales como *Leer las imágenes, leer el tiempo*, para el MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o *El primer viaje*, una exposición monográfica de la artista Irene de Andrés, en la galería Espacio Líquido, de Gijón.

ARTISTAS

Clément Cogitore, Clorinde Durand; Tatiana Fuentes Sadowski, Laura Huertas Millán, Vimukthi Jayasundara, Anna Marziano, João Pedro Rodrigues, Mitsuaki Saito

PRODUCCIÓN:

laboral

Centro de Arte y Creación Industrial

EN COLABORACIÓN CON:



PATRONO COLABORADOR:

Fundación
Telefonica

ESPACIO: Mediateca Expandida

PRÓXIMO CICLO DE *UNIVERSO VÍDEO*

07.06.2013 - 08.09.2013

Prácticas experimentales. Cartografías para anticipar un movimiento

OBRAS/ARTISTAS: *L'île*, Pauline Delwaulle; *Aequador*, Laura Huertas Millán; *Fata morgana*, Jeanne Lafon; *Ligne Verte*, Laurent Mareschal; *Planet A*, Momoko Seto; *Entre temps*, Ana Vaz; *Ici, là-bas et Lisboa*, Joao Viera Torres; *Phone tapping*, Hee Won Lee.

Clément Cogitore (Colmar, Francia, 1983)

Visités, 2007. 18'

El silencio, esto es, la falta de palabras, la ausencia de explicación, acarrea una cierta ambigüedad en el significado de aquello que vemos. Un estado de indefinición ciertamente creativo que tras un shock como el que vive la protagonista de esta pieza tras un accidente de coche, recubre de novedad y extrañeza los actos más ordinarios.

Clorinde Durand (Ollioulles, Francia, 1984)

Nauffrage, 2008. 6'

Del interés inicial del cine primitivo por explosiones, derrumbes, golpes, accidentes y demás jaques al sentido común cuesta bien poco llegar a la cámara lenta o, incluso, a la imagen congelada, detenida. Al fin y al cabo, uno de los objetivos programáticos de la imagen en movimiento, paradójicamente, es parar el devenir, es decir, detener o frenar el tiempo. O mejor, como sucede en esta película, hacer de cualquier caída un momento de suspense, un acontecimiento.

Tatiana Fuentes Sadowski (Lima, Perú, 1981)

La huella, 2012. 18'

Diferentes documentos fotográficos traen al presente la violencia política vivida en Perú durante las pasadas décadas. Dispuesto a la manera de archivo, este trabajo es el resultado formal de contraponer dos voces, dos memorias: una más subjetiva, la de la artista, y otra más científica, la de los directores del Equipo Peruano de Antropología Forense.

Laura Huertas Millán (Bogotá, Colombia, 1983)

Voyage en la terre autrement dite, 2011. 23'

Cuando llegaron al Nuevo Mundo, los conquistadores tuvieron que usar viejas palabras para designar nuevas realidades. Las imágenes exuberantes que los primeros etnógrafos y botánicos traían de sus viajes por la tierra desconocida pronto fueron sustituidas por la acumulación de originales: hacia el siglo XIX, en diferentes cortes europeas, se empezaron a poner de moda el jardín botánico y el zoo con extraños animales. Esta película ha sido filmada íntegramente en el Jardín Tropical de Lille. Es un viaje por otro mundo que ya no hay que buscar lejos.

Vimukthi Jayasundara (Ratnapura, Sri Lanka, 1977)

Vide pour l'amour, 2002. 28'

La ausencia de estructura narrativa, es decir, la posible libertad de un autor a la hora de filmar la realidad sin la mediación de patrones heredados de la novela o el teatro, también termina por constituir una forma de orden. La imagen en movimiento encadena acontecimientos de una manera concreta: una progresión temporal que se conjuga

siempre en presente. Aquí, son dos historias paralelas que, una enfrente de la otra, parecen jugar a mezclar dos tiempos y dos lugares. Un juego de ilusiones.

Anna Marziano (Padua, Italia, 1982)

The mutability of all things and the possibility of changing some, 2012. 16'

Para muchas culturas anteriores al cristianismo, el tiempo tenía el aspecto de un círculo. Así, toda transformación no era más que el retorno de algo anterior, un *déjà vu*. Determinismos al margen, tras una tragedia social como la acontecida tras el terremoto que golpeó L'Aquila cuesta creer que la historia siga girando de manera irremediable. La continua transformación de un estado a otro es, a la vez, la apariencia y el fin último de toda estructura temporal.

João Pedro Rodrigues (Lisboa, Portugal, 1966)

Matin de la Saint Antoine, 2012. 25'

Todas las mañanas del 14 de junio, tras la intensa noche de San Antonio, en Lisboa, más que personas, el metro transporta zombis. Son cuerpos que se mueven de manera mecánica, como un ballet, en silencio. Al llegar a sus respectivas paradas se bajan del vagón, ejecutan así un movimiento para el que parecen estar programados. Se trata de una puesta en escena, un modelo de representación propio del cine más clásico o de un musical de Vicente Minelli.

Mitsuaki Saito (Saint-Germain-en-Laye, Francia, 1984)

Yabuki-machi, 2012. 33'

¿Cómo se vuelve a la calma después de la tormenta? ¿En qué momento se produce esa transición? El presente, con sus pequeños gestos que se repiten, con la búsqueda de lo cotidiano, de una cierta rutina, es la tabla de la salvación que hace posible volver del trauma. Mitsuaki Saito vuelve a Fukushima con los ojos de aquel que en la repetición busca el brillo de lo nuevo, de un renacer.



Clément Cogitore, *Visités*, 2007



Clorinde Durand, *Naufrage*, 2008



Tatiana Fuentes Sadowski, *La huella*, 2012



Laura Huertas Millán, *Voyage en la terre autrement site*, 2011



Vimukthi Jayasundara, *Vide pour l'amour*, 2002



Anna Marziano, *The mutability of all things and the possibility of changing some*, 2012



João Pedro Rodrigues, *Matin de la Saint Antoine*, 2012



Mitsuaki Saito, *Yabuki-machi*, 2012

Universo vídeo. Una imagen del mundo en movimiento

Por Alfredo Aracil

A mediados del siglo XIX, la física constató por primera vez que la imagen tenía la extraña capacidad de describir una duración, esto es, de registrar el movimiento, el cambio que experimenta un cuerpo de un estado a otro. Más tarde, ya en el siglo pasado, a partir de la inmovilidad de un puñado de segmentos de tiempo separados, fotogramas, gracias al montaje, es decir, al cortar y pegar fragmentos una detrás del otro, las películas pasaron de ser un conjunto de acciones heterogéneo, a ser un complejo sistema capaz de funcionar como una unidad con sentido. Todavía hoy la imagen en movimiento es posiblemente el único método que nos permite expresar gráficamente el devenir de los acontecimientos. Y no sólo eso, ya que también permite almacenarlos y ponerlos en marcha una y otra vez, en un ejercicio casi mágico que convierte todo pasado en un presente, donde el paso del tiempo es un efecto de la mirada, una ilusión.

La huella, de Tatiana Fuentes Sadowski, funciona como una suerte de prólogo que nos sitúa frente a la condición de ser la primera de toda imagen. En la película, una serie de fotografías de archivo, en blanco y negro, reviven la memoria del trauma social que vivió Perú durante las pasadas décadas. Fue Walter Benjamin uno de los primeros en relacionar la foto con el mundo del crimen. Al hablar del espacio que contenía las imágenes de Atget, el alemán no podía dejar de pensar en la escena de un delito. Así, la película evidencia lo inasimilable, lo traumático, de una serie de sucesos que todavía tiene repercusiones psíquicas: torturas, atentados, asesinatos y desapariciones son traídos a la actualidad desde el limbo semántico que habitan por medio de fotografías que funcionan como pruebas, es decir, como el referente de lo que una vez fue real. Ahora bien, las imágenes que articulan *La huella* apuntan también hacia la ausencia. Hacia lo que ya no es. No deja de ser una paradoja que la imagen no cambie, es decir, que, a pesar del deterioro que puede sufrir su soporte, se mantenga igual de firme en su significado. Con frecuencia, suele decirse que el tiempo viene a corromper la memoria. Aunque lo cierto es que el tiempo supone una resistencia frente a toda desaparición: un límite o un umbral a través del cual podemos entrever fantasmas, o tal vez escuchar la voz en *off* que nos acompaña durante toda la película.

De manera constante, primero el cine y después el vídeo han recurrido al uso de viejas fotografías que duermen en la noción de pasado, desde donde son rescatadas por el narrador de turno. No en vano, la capacidad de la cámara para registrar cualquier imagen obliga a señalar

en la línea del tiempo, apuntando hacia una serie de acontecimientos que rompen la continuidad de lo cotidiano. En cierto sentido, los terremotos de Fukushima y de L'Aquila también consiguieron interrumpir esa rutina. Elevadas a la categoría de acontecimiento global, ambas tragedias dibujaron un paisaje de ruinas y desplazados. Tras el temblor y la destrucción, la vida (no) se detuvo. *Yabuki-machi* y *The mutability of all things and the possibility of changing some*, realizadas respectivamente por Mitsuaki Saito y Anna Marziano, tratan de recoger no ya la vigencia del pasado o su tendencia a lo evanescente, sino el pulso que hace que la historia, el tiempo, se ponga de nuevo en marcha una y otra vez. Es decir, ambas películas buscan, a través del testimonio de una serie de supervivientes, la prueba de la irreversibilidad del tiempo. Así, sin presentar imagen alguna de la catástrofe, el terremoto sigue siendo el protagonista, persiste a caballo entre la novedad de un tiempo posterior y el trágico esfuerzo del hombre por hacer que las cosas permanezcan igual. Como se puede leer en *La configuración del tiempo*, de George Kubler, “el tiempo, como la mente, no es cognoscible como tal. Se hace material a través del movimiento. Solamente conocemos el tiempo indirectamente por lo que sucede en él”.

Llegados a este punto, cuesta muy poco trazar una línea hacia una de las ideas fundamentales que posibilitaron el nacimiento de la imagen en movimiento a finales del siglo XIX: la idea de persistencia retiniana, o sea, aquello que se mantiene para facilitar el cambio. Recordemos: la manera en que una imagen permanece en la retina durante una décima de segundo antes de desaparecer, haciendo posible ver una secuencia de imágenes ininterrumpidas. Para Henri Bergson, esta idea supone una paradoja con la que, no obstante, convivimos a diario: la supervivencia del tiempo pasado en el presente. *En Materia y memoria*, el filósofo francés, defiende la importancia de la duración y de la espera, es decir, del momento que media entre el registro de la sensación y su posterior respuesta. Así, *Visités*, de Clement Cogitore, se adentra en la narración de un suceso misterioso del que poco podemos llegar a saber. Un suceso acontecido tras un accidente de coche. Una mujer se derrumba en el arcén de una carretera tras dar un par de pasos en falso. Parece herida. Se lleva las manos a la cabeza. El plano se abre. Vemos su coche abollado. De esta forma, el punto de partida condiciona por completo el posterior desarrollo del relato. Sin recurrir a la concreción de la palabra en ningún momento, las imágenes parecen flotar en la ambigüedad de alguien que se esmera sin fortuna por recordar. Las formas son borrosas. La protagonista de la pieza se convierte en la metáfora perfecta de todo espectador. La tradición establece que ver es, en realidad, recordar. A medida que el tiempo o la vida transcurre, con la memoria como timón, tratamos de conocer. Todo ejercicio de percepción se sujeta en la relación entre memoria y experiencia presente: una ocasión para volver sobre el pasado.

Y una ocasión, también, para describir, registrar y almacenar el cuerpo del otro. Es decir, para confrontarnos, asimilar y dejar de temer lo desconocido. Durante los primeros años del siglo XX floreció la antropología visual. De la mano del cine, los etnógrafos pusieron en imagen su fascinación por las huellas y por el tiempo detenido, o sea, por unos salvajes que vivían al margen de la historia. *Voyage en la terre autrement dite*, de Laura Huertas Millán, rescata la forma de hacer característica de aquellos primeros antropólogos que todavía eran viajeros. Ahora bien, para viajar a los trópicos ya casi no hace falta salir de casa. El turismo ha sustituido a la aventura. La selva es un espacio dentro una película o, a lo sumo, un jardín botánico que visitar la tarde del domingo.

Luego está el azar. Durante mucho tiempo hemos considerado el azar como una fuerza incontrolable, la detención del movimiento, aquello que revoca la normatividad de cualquier ley. Y resulta que, en verdad, el azar no es más que la regularidad o la razón de ser de todo sistema. En *Vide pour l'amour* su director, Vimukthi Jayasundara, parece celebrar no sólo la libertad del amor, de los cuerpos, sino del mismo acto de filmar. La estructura de la cinta es reacia a la comprensión del espectador que trata siempre de atar cabos, sellar un sentido único. Jean-Luc Godard señala cómo los últimos impresionistas fueron los Hermanos Lumière. Vimukthi Jayasundara se entrega al placer de filmar de la misma forma que los paisajes de Cezanne o Monet parecen pintados de manera libre, casi a mano alzada, es decir, esquivando cualquier canon. Hoy sabemos que esto no es ni mucho menos cierto. No hay estructura más férrea que la ausencia de estructura.

La modernidad trató constantemente de domesticar el azar. Sólo hay que ver el auge de la estadística durante el siglo XIX. Una cierta voluntad de dar forma, de estructurar, ahí reside el auténtico motor de lo moderno: cuando una tirada de dados es incapaz de abolir el azar. En *Naufrage*, Clorinde Durand dilata el tiempo para construir una coreografía, una puesta en escena que *Matin de la Saint Antoine*, de João Pedro Rodrigues, lleva a sus últimas consecuencias, hacia el carácter maquinal y repetitivo de la realidad. En la película evidencia de qué manera la narrativa domestica el tiempo. El tiempo real, aquel que el espectador vive, se equipara de esta forma al tiempo de la película. La continuidad, a través de una puesta en escena milimétrica, demuestra la fascinación del cine y del vídeo por el movimiento, que es a fin de cuentas lo que construye su especificidad primera, su radical diferencia frente a la foto o la pintura.

Fundación La Laboral

La Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial es una entidad de carácter cultural, declarada de interés general, que rige los destinos del Centro de Arte. El objeto de la Fundación se determina en el artículo 6.1 de sus Estatutos y es “la promoción y difusión del arte y la creación industrial a través de la gestión de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial”.

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN LA LABORAL. CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

Presidenta: Ana González Rodríguez, en representación del Principado de Asturias

Vicepresidente primero: Alejandro Calvo Rodríguez, en representación del Principado de Asturias

Vicepresidente segundo: Nicanor Fernández Álvarez, en representación de EdP_HC Energía

Vocales Patronos

Principado de Asturias, representado por José Adolfo Rodríguez Asensio

Caja de Ahorros de Asturias

Fundación Telefónica

Miembros Corporativos Estratégicos

EdP_HC Energía

Ayuntamiento de Gijón

Autoridad Portuaria de Gijón

Miembros Corporativos Asociados

Alcoa Inespal S.A.

Secretario

José Pedreira Menéndez

Patrocinadores

Sabadell Herrero

Telefónica I+D

DKV Seguros

Colaboradores

Ministerio de Industria, Turismo y Comercio

Emulsa

LABoral es una entidad agregada al Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Oviedo

EL EQUIPO

Director de Actividades: Benjamin Weil
Teléfono: +34 985 130 464
E-mail: benjamin@laboralcentrodearte.org

Directora-Gerente: Lucía García Rodríguez
Teléfono: +34 985 134 397
E-mail: lucia@laboralcentrodearte.org

Responsable de Exposiciones y Publicaciones: Rocío Gracia Ipiña
Teléfono: +34 985 330 776
E-mail: rocio@laboralcentrodearte.org

Responsable de Servicios Generales: Ana Isabel Menéndez
Teléfono: +34 985 134 244
E-mail: anai@laboralcentrodearte.org

Responsable de Comunicación: Pepa Telenti Alvargonzález
Móvil: +34 689 436 976 / Teléfono: +34 985 185 582
E-mail: ptelenti@laboralcentrodearte.org

Responsable de Educación: Lucía Arias
Teléfono: +34 985 133 924
E-mail: larias@laboralcentrodearte.org

Coordinadora de Exposiciones: Patricia Villanueva
Teléfono: +34 985 131 308
E-mail: patricia@laboralcentrodearte.org

Responsable Técnico: David Cabrera Dalmazzo
Teléfono: +34 985 185 576
E-mail: dalmazzo@laboralcentrodearte.org

Coordinador de fabLAB Asturias: David Pello
E-mail: dpello@laboralcentrodearte.org

Coordinador de Laboratorios audiovisuales: Sergio Redruello
Email: av@laboralcentrodearte.org

Mediación: Elena Álvarez
E-mail: mediacion@laboralcentrodearte.org

Mediateca_Archivo: María Romalde
E-mail: mediateca@laboralcentrodearte.org

Secretaría: Lara Fernández
E-mail: rrpp@laboralcentrodearte.org

QUÉ ES LABORAL

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial es una institución multidisciplinar que produce, difunde y favorece el acceso a las nuevas formas culturales nacidas de la utilización creativa de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs). Su programación, transversal, está dirigida a todos los públicos y tiene como fin último generar y compartir el conocimiento. Para ello propone diversas maneras de involucrarse con las distintas líneas de trabajo: exposiciones, talleres, programas educativos y otras actividades, como conferencias, simposios, debates...

LOCALIZACIÓN

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial se ubica en Gijón, Asturias, a unos tres kilómetros del centro urbano de la villa de Jovellanos. Unas naves destinadas inicialmente a la formación profesional acogen los más de 14.400 metros cuadrados útiles que se dedican a la exposición, la investigación, la formación y la producción de las nuevas formas de arte y creación industrial.

Dirección: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial
Los Prados, 121. 33394 Gijón (Asturias)

Cómo llegar

En coche

Autopista A-8. En Gijón tomar la Ronda. Salida km. 385 Viesques. Seguir indicaciones a Hospital Cabueñes y Jardín Botánico. En la tercera glorieta tomar la tercera salida. El Centro de Arte dispone de aparcamiento público.

En autobús desde Gijón

El Centro de Arte cuenta con una parada de autobús "Parada Universidad Laboral". Las líneas son las siguientes:

- Línea 1 Cerillero- Hospital de Cabueñes
- Línea 2 Roces- Hospital de Cabueñes
- Línea 4 Cerillero- Viesques- Hospital de Cabueñes
- Línea 18 Nuevo Gijón- Hospital de Cabueñes

En avión

El aeropuerto más cercano es Asturias (Castrillón). A unos 40 km. Por carretera. Autopista A-8 dirección Gijón.

HORARIOS

Invierno

Miércoles, jueves y viernes, de 10 a 19 horas

Sábados y domingos, de 12 a 20 horas

Lunes y martes cerrado

Verano (15.06 – 15.09)

Miércoles a domingo, de 10 a 19 horas

Lunes y martes cerrado

TARIFAS

Público general

2,00 €

Entrada Gratuita

Para Amigos de LABORal, menores de 10 años, Tarjeta Ciudadana de Gijón, periodistas acreditados, miembros del ICOM (Consejo Internacional de Museos), miembros del IAC y las Asociaciones de Artistas Visuales.

Acceso libre

Todos los miércoles, el 18 de mayo (Día Internacional de los Museos), fines de semana posteriores a las inauguraciones, y durante el verano, desde el 1 de julio hasta el 10 de septiembre.

RECURSOS

Plataforma 0. Centro de Producción

Conformada por una estructura modular, Plataforma Cero se articula en diferentes programas dirigidos a grupos de trabajo, creadores individuales, colectivos y educadores. Sus destinatarios son la comunidad artística y creativa local, nacional e internacional, así como artistas, creadores o investigadores extranjeros en régimen de residencia y que participen en las exposiciones del Centro.

fabLAB Asturias

Laboratorio equipado con máquinas de fabricación digital que ofrece asesoría, herramientas de producción individual o colectiva, cursos y talleres de formación.

plat0

Espacio para la experimentación e investigación en torno a prácticas performativas expandidas y nuevas formas audiovisuales.

Laboratorios Audiovisuales

Plataforma de vídeo digital y audio, dotada del equipamiento necesario para grabación, edición, producción y postproducción.

ecoLAB

Ubicado en el Patio Sur, ecoLAB explora las posibilidades del encuentro entre arte, ecología y electrónica abierta.

Mediateca_Archivo

Un lugar para la investigación, la consulta y la difusión del arte actual y las industrias creativas. Una de sus secciones, el Archivo de Artistas Asturianos, documenta el trabajo de creadores nacidos a partir de los años 50.

Chill-Out

Un espacio para el encuentro, el ocio, la participación y el descanso.