



ANSIEDAD DE LA IMAGEN **VISUAL ANXIETY**

## **ANSIEDAD DE LA IMAGEN**

CATORCE MIRADAS DESDE EL ESTE

MATTEO BASILÉ | MIAO XIAOCHUN

DANIEL SCHWARTZ | NIR EVRON

WANG NINGDE | WANG GUOFENG

LEE YONGBAEK | MIKI KRATSMAN

CHEN CHIEH-JEN | NI HAIFENG

LU NAN | EUGENIA RASKOPOULOS

WINFRIED BULLINGER | WU DAXIN

FOURTEEN VIEWS FROM THE EAST

**VISUAL ANXIETY**

HUANG DU COMISARIO | CURATOR

## TEXTO INSTITUCIONAL TELEFÓNICA

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Phasellus suscipit ullamcorper lectus ac sollicitudin. Mauris mollis nunc vel massa tempus imperdiet. Vestibulum tristique mollis ligula in vulputate. Sed gravida, sem sed euismod ultrices, quam nunc sagittis purus, id dignissim orci nibh nec metus. Duis sed est imperdiet sapien dictum auctor sit amet a quam. Aenean molestie lobortis odio, sed ornare felis placerat sed. Morbi vestibulum condimentum orci, quis egestas lacus volutpat sed. Vestibulum nec urna felis, consequat venenatis mi. Nunc interdum, est vel consequat iaculis, magna velit feugiat tortor, vitae porta leo sem non massa. Praesent vel enim sem, nec cursus tortor. Morbi elementum erat et eros semper eu pulvinar mauris rhoncus. Nulla sit amet quam eget nisi hendrerit viverra nec ac augue. Nam dignissim elit eu urna vehicula facilisis. Morbi congue condimentum metus, sed dapibus dui tincidunt vel.

Pellentesque porta feugiat diam et egestas. Duis ullamcorper lobortis magna in fermentum. Etiam turpis felis, auctor quis malesuada ac, bibendum non orci. Pellentesque consectetur elit non dui aliquam pretium. Donec accumsan auctor ante non porttitor. Nam ultrices dolor a purus varius congue. Vestibulum ante ipsum primis in faucibus orci luctus et ultrices posuere cubilia Curae; Nunc mollis, leo at pellentesque malesuada, leo sapien fringilla eros, sit amet pulvinar lectus lacus a nibh. Nam rhoncus iaculis diam vitae pretium. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas.

Maecenas et malesuada orci. Suspendisse condimentum luctus pellentesque. Vivamus adipiscing risus ac nisi dictum vestibulum. Duis dapibus, arcu quis gravida facilisis, mi orci aliquet augue, id suscipit augue ante condimentum purus. Aliquam est neque, pellentesque in venenatis cursus, sodales ac tellus. Quisque purus elit, dictum quis imperdiet sed, aliquam eu elit. Nulla hendrerit porta lorem, a porta neque tincidunt sagittis.

Vivamus quis velit condimentum augue sollicitudin ultrices eget eu orci. Praesent vel nisl sapien. Sed tincidunt dolor ut magna varius quis blandit sapien vehicula. Vivamus cursus erat sit amet elit aliquet nec porttitor augue lacinia. Mauris venenatis pharetra ante, vel vulputate nulla interdum hendrerit. Aliquam erat volutpat. Maecenas in nunc eget neque egestas feugiat eget sed lorem. Donec viverra blandit dolor, ac accumsan purus sagittis a. Aliquam ac dui at lacus tincidunt fermentum id vel orci. Sed ligula mauris, ultrices sed mattis et, sagittis et quam. Mauris turpis dolor, condimentum vel posuere sit amet, vehicula ut turpis. Pellentesque id lobortis ante. Nulla nec vestibulum dui. Etiam semper arcu ut felis facilisis congue.

Quisque rhoncus vulputate ornare. Mauris id justo neque, eu ultrices neque. Sed blandit eros eu leo egestas eget congue nunc aliquet. Fusce hendrerit eleifend orci id dapibus. In ullamcorper metus ac quam lacinia sollicitudin. Nulla eget ipsum in erat condimentum imperdiet. Curabitur quam ante, ves-

tibulum in sollicitudin et, semper at urna. Mauris nulla neque, aliquet a egestas sed, aliquam in tortor. Etiam facilisis diam magna. Pellentesque vulputate eros et tortor rhoncus sed viverra ante ornare. Pellentesque porta feugiat diam et egestas. Duis ullamcorper lobortis magna in fermentum. Etiam turpis felis, auctor quis malesuada ac, bibendum non orci. Pellentesque consectetur elit non dui aliquam pretium. Donec accumsan auctor ante non porttitor. Nam ultrices dolor a purus varius congue. Vestibulum ante ipsum primis in faucibus orci luctus et ultrices posuere cubilia Curae; Nunc mollis, leo at pellentesque malesuada, leo sapien fringilla eros, sit amet pulvinar lectus lacus a nibh. Nam rhoncus iaculis diam vitae pretium. Pellentesque habi

Maecenas et malesuada orci. Suspendisse condimentum luctus pellentesque. Vivamus adipiscing risus ac nisi dictum vestibulum. Duis dapibus, arcu quis gravida facilisis, mi orci aliquet augue, id suscipit augue ante condimentum purus. Aliquam est neque, pellentesque in venenatis cursus, sodales ac tellus. Quisque purus elit, dictum quis imperdiet sed, aliquam eu elit. Nulla hendrerit porta lorem, a porta neque tincidunt sagittis.

Vivamus quis velit condimentum augue sollicitudin ultrices eget eu orci. Praesent vel nisl sapien. Sed tincidunt dolor ut magna varius quis blandit sapien vehicula. Vivamus cursus erat sit amet elit aliquet nec porttitor augue lacinia. Mauris venenatis pharetra ante, vel vulputate nulla interdum hendrerit. Aliquam erat volutpat. Maecenas in nunc eget neque egestas feugiat eget sed lorem. Donec viverra blandit dolor, ac accumsan purus sagittis a. Aliquam ac dui at lacus tincidunt fermentum id vel orci. Sed ligula mauris, ultrices sed mattis et, sagittis et quam. Mauris turpis dolor, condimentum vel posuere sit amet, vehicula ut turpis. Pellentesque id lobortis ante. Nulla nec vestibulum dui. Etiam semper arcu ut felis facilisis congue.

Quisque rhoncus vulputate ornare. Mauris id justo neque, eu ultrices neque. Sed blandit eros eu leo egestas eget congue nunc aliquet. Fusce hendrerit eleifend orci id dapibus. In ullamcorper metus ac

Ansiedad de la imagen   Visual Anxiety HUANG DU	10
--	----

Ansiedad de la Imagen: Otra Lectura   Image anxiety: Another Reading MICHAEL DUTTON Y JOHN REARDON	30
---	----

#### ARTISTS | ARTISTS

Ni Haifeng	49
Chen Chieh-Jen	57
Daniel Schwartz	65
Eugenia Raskopoulos	73
Wang Guofeng	81
Lu Nan	89
Lee Yongbaek	97
Matteo Basilé	105
Miao Xiaochun	113
Miki Kratsman	121
Nir Evron	129
Wang Ningde	137
Wu Dixin	145
Winfried Bullinger	160

## ANSIEDAD DE LA IMAGEN

Huang Du

## VISUAL ANXIETY

A diferencia de la política o la economía, el arte contemporáneo no puede resolver los problemas del mundo directamente pero, con la capacidad de expresión visual que le es privativa, representa los diversos dilemas que la vida real plantea y media entre ellos. El arte contemporáneo y su imaginería reflexionan acerca de las ideas y la espiritualidad de los seres humanos. Sin duda, todos esos fenómenos espirituales han arrojado luz sobre candentes cuestiones en los ámbitos de la historia, la política, la etnidad, la diferencia, la riqueza y la pobreza, lo estatal, la guerra, la emigración, la psique, las catástrofes naturales y las condiciones de vida. El ser humano vive desde siempre confrontaciones y conflictos no resueltos que no solo han hecho más profundas sus dudas, sus preocupaciones y desasosiegos, sino que lo han desconcertado en su pensamiento y su obra. Inevitablemente, el lenguaje del arte contemporáneo expresa todos esos fenómenos irresolutos. A falta de una definición mejor, hablaré de dichos fenómenos como de una sucesión diversa de «ansiedades de la imagen». En otras palabras, la ansiedad de la imagen también reflexiona sobre la contemplación de muchos de los problemas del mundo actual y sobre cómo el ser humano se enfrenta a todo tipo de desafíos.

¿Qué es la ansiedad de la imagen? Es el estado nervioso o de preocupación por que algo malo vaya a ocurrir. La ansiedad es un estado psicológico y fisiológico que se caracteriza por diversos componentes somáticos, emocionales, cognitivos y conductuales. La raíz del término significa «irritación» o «perturbación». Acompañada o no de estrés psicológico, la ansiedad puede traer consigo sentimientos de preocupación, desasosiego, miedo y terror. Es considerada una reacción habitual ante un agente estresante, que puede ayudar al individuo a manejar y superar una situación difícil. Cuando es excesiva, se habla de trastorno de ansiedad. Este aparece con cierta frecuencia en la sociedad actual y tiene que ver en especial con la psicoactividad que generan en el individuo las diversas presiones externas, que le empujan a la depresión y la intranquilidad. La ansiedad es ilimitada y no tiene fin. Cuando el estado de ansiedad primigenio desaparece, el individuo evoca nuevas ansiedades. Dicho de otro modo, la ansiedad existe en una relación social, formando una corriente interminable e ineludible que se extiende hasta el infinito. De hecho, no es fácil definir con precisión qué es la ansiedad de la imagen, a pesar de que todos la hemos experimentado a escondidas más de una vez. La ansiedad de la imagen no es más que el reflejo de las preocupaciones de la gente, preocupaciones que se ven controladas y acotadas por diversos factores externos como el deseo, el poder y la fe.

Durante la pasada década, la globalización se ha adueñado del mundo y se han producido grandes cambios geopolíticos.

Unlike politics or economics, contemporary art is unable to solve problems of the world in a direct way, but with its unique visual expression it is able to mediate and represent a variety of real life problems, its imagery reflects upon people's expressions of their thoughts and spiritual situation. All those spiritual phenomena without doubt have revealed such heated topics and arguments in relation to history, politics, ethnics, difference, the rich and poor, state, war, emigration, psyche, disaster, and living conditions. Such unsolved confrontation and conflict are always common concerns of human beings, which have not only deepened the extent of doubt, worry and unease among human beings, but also perplexed their thinking and action. All these unresolved phenomena are inevitably expressed in contemporary art's visual language, and for lack of a better term, I will refer to these as a succession and wide variety of "Image Anxiety". In other words, Image Anxiety also reflects upon contemplation of so many issues of the world for today and of how human beings confront all sorts of challenges.

What is Image Anxiety? It is the state of feeling nervous or worried that something bad is going to happen. Anxiety is a psychological and physiological state characterized by somatic, emotional, cognitive, and behavioral components. The root of the word "anxiety" means to vex or to trouble; in the presence or absence of psychological stress, anxiety can create feelings of fear, worry, uneasiness, and dread. Anxiety is considered to be a normal reaction to a stressor. It may help someone to deal with a difficult situation by prompting them to cope with it. When anxiety becomes excessive, it may fall under the classification of an anxiety disorder. Today, anxiety is a psychological state common in a modern society. It is more about one's psycho-activity produced by outside pressures leading to people's depression, anxiety and restlessness. Anxiety is infinite and without end. When the original state of anxiety disappears, people will develop new anxieties. In other words, anxiety exists in a societal relationship. It is an endless stream of forced anxiety stretching into infinity. In fact, it is hard for us to pinpoint Image Anxiety, despite often experiencing this sort of "hidden" anxiety. Image Anxiety is merely a reflection of people's worries; worries that are controlled and constrained by various external and internal factors, such as desire, power and belief.

If we look back at the world over the past decade, globalization swept all over the world and great changes took place with geopolitics, wherein any single country has become increasingly fragile. In other words, any region in the world is hard-pressed to resist the trend of globalization; however, in its process of absorbing and integrating other cultures, every region tries all its efforts to perform unconsciously by resisting and confronting those dominant cultures in an attempt to retain its

Individualmente, los países se han hecho más frágiles. Es decir, todas las grandes regiones del mundo presentan una enconada resistencia a la globalización así que, en el proceso de absorción e integración de otras culturas, realizan un enorme esfuerzo por oponerse, enfrentándose inconscientemente a la cultura dominante en un intento de salvaguardar su especificidad cultural. Ello ha dado forma a una relación cordial entre globalización y localización, fenómeno a caballo entre la política, la economía y la cultura: nos hallamos ante un nuevo paisaje para la cultura contemporánea, la «glocalización» y el «universalismo singular».

Si convenimos que el problema de la modernidad radica en la relación entre tradición y modernización, entonces el de la globalización gira en torno a la relación entre lo global y lo local. Como hemos visto, la globalización ha obligado a economía y política a recombinarse y firmar nuevas alianzas, que obviamente nacen de la necesidad de obtener beneficios económicos y ventajas geopolíticas. Este proceso de cambio ha intensificado directa o indirectamente conflictos regionales conducentes a guerras, brechas entre ricos y pobres, luchas entre globalismo y nacionalismo y discrepancias entre centro y periferia. El mundo de hoy está aún lejos de alcanzar la estabilidad ideal: a veces es sangriento, a veces calmo, a veces lo abate la consternación, otras se debate en el escándalo. Más allá de estos fenómenos, no hallamos más que la larga serie de disputas económicas y vacíos de poder que se producen en algunos países, además de la confusión de sus habitantes acerca del futuro. Este mundo de flujos cambiantes en el que priman las tensiones, las crisis, las implosiones, las revoluciones, las alianzas y las recombinaciones nos ha acribillado con todo tipo de sucesos que nos obligan a reconsiderar lo que dábamos por sentado: el 11-S, las guerras de Afganistán e Irak y una pléyade de atentados terroristas —muchos de ellos aún no resueltos—, las disputas históricas del conflicto palestino-israelí y el enfrentamiento entre India y Pakistán por Cachemira. Otros acontecimientos fueron el debilitamiento de la superpotencia y el boom de los países emergentes, las crisis financiera y del euro, las nuevas revoluciones del norte de África —desde Túnez a Egipto pasando por Libia, en las que se derrocó al poder reinante y se sembró la inestabilidad en Yemen y Siria—, las sanciones occidentales contra Irán por la escalada nuclear, la muerte del líder norcoreano Kim Jong-il, la negociación sobre el cambio climático en Sudáfrica, las catástrofes naturales en todo el mundo, las epidemias, las hambrunas y la pobreza en África, las secuelas del tsunami, el terremoto de Japón y los problemas de seguridad en las instalaciones nucleares civiles, el proteccionismo comercial, el cierre de empresas y las incontables huelgas, la expansión del capitalismo global y el advenimiento del fundamentalismo, las olas migratorias desde los países más pobres y menos desarrollados hacia las áreas más desarrolladas, y los conflictos nacionales y étnicos, cada vez más prominentes.

Incluso en lo que se refiere a la cultura, el ser humano debe hacer frente a desafíos inusitados, entre los que se destacan la emergencia de nuevas sociedades multiétnicas e interrelaciones culturales. Estas agitaciones socioculturales nos dan rumbo en aguas nunca antes navegadas. Por su parte, la contradicción entre innovación y tradición cultural plantea nuevos retos. Al mismo tiempo, un urbanismo hipertrofiado y aparentemente ilimitado ha despertado en la gente el miedo a la indefensión. Hemos conocido la velocidad del espacio exterior gracias a los avances en ciencia y tecnología, y la difusión de información en la era digital añade una enorme presión psicológica a través de productos como la televisión vía satélite, Facebook, Twitter,

uniqueness in culture. This has composed a complimentary relationship between globalization and localization, that is, a phenomenon to overlap between economy, politics and culture, a new landscape for contemporary culture – “glocalization” and “singular-universalism”.

If to say that the issue of modernity were involved in the relationship between tradition and modernization, then, the issue of globalization is about the relationship between the global and the local. As we have seen, globalization has forced politics and economics to re-combine and form new alliances, which are based obviously upon the need for economic profit and geopolitics. This process of change has directly or indirectly intensified regional conflicts and resulted in wars, gaps between rich and the poor, fights between globalism and nationalism, and contradictions between the centre and the periphery. Today's world is far from achieving an ideal state of stability; sometimes it is bloody, sometimes it is simmering, sometimes the world is overcome with sadness, and other times with scandalous stories. After all these phenomenon, what remains might be characterized as no more than a long series of economic disputes and power vacuums in some countries, and people's confusion toward the future. In a world of flux and changes with unrest, crisis, breakdown, revolution, alliance and recombination, we have been shocked by all sorts of events and then started re-thinking our assumptions. Events have shocked the world: "9.11", "Afghan War", "Iraq War" and a great variety of terrorist attacks; some still unsolved, along with historical disputes in relation to the "Palestinians and Israelis conflict" and the "Kashmir conflict between Pakistan and India". Such events also included a superpower growing weaker and emerging countries booming up; financial crisis and Euro crisis; the new revolution across North Africa from Tunisia, Egypt up to Libya overthrowing the ruling power and the unrest in Yemen and Syria; the sanctions by Western countries upon "Iran's nuclear issue" and the death of North Korean leader Kim Jong-il; the "climate" negotiation in South Africa, natural disasters in the world, epidemic, and poverty and hunger issues in Africa; Tsunami aftermath, the earthquake in Japan, and the security issues of civil nuclear facilities; trade protectionism, enterprise foreclosure and countless strikes; expansion of global capitalism and the advent of Fundamentalism; immigration waves from the poorer and least developed countries flooding into developed countries and regions, and increasingly prominent national and ethnic conflicts.

Even in the area of cultural life, human beings have to face the challenges, which they have never had before. Those challenges include phenomenon such as the emergence of new multi-ethnic societies, and how to deal with each other in cultures. These societal and cultural upheavals occur in untested waters, and the contradiction between innovation and tradition in culture is another challenge. At the same time, seemingly unlimited and overdeveloped urbanism has evoked psychological fear of helplessness in people; the speed of outer space is becoming known to us due to advances in science and technology.; and the dissemination of information in a digital era has also added huge psychological pressure to people, via products such as satellite TV, Facebook, Twitter, Google, and Iphone, where a direct impact upon one's way of living may have surpassed a government's leadership and living capabilities. Although technology itself could not be classified into any group or class, the application of technology has both advantages and disadvantages. Facing an era filled with the non-stop visual images transmissions of today, an image now goes beyond its own literal definition and may influence, aggravate and control people's psyches and ways of thinking, living and behaving. People may now experience

Google o los iPhone, cuyo impacto directo sobre la vida del individuo ha ganado la partida al liderazgo de los gobiernos y su capacidad de crear condiciones de vida favorables. Aunque la tecnología en sí no puede categorizarse en ningún grupo o clase, su aplicación posee ventajas y desventajas. En un tiempo en el que las imágenes se transmiten incesantemente, estas trascienden su definición literal para influir, controlar o perjudicar nuestra psique y nuestras formas de pensar, vivir y comportarnos. La gente experimenta intranquilidad, preocupaciones y miedos al respecto de lo que ocurre en el ancho mundo y su visión de la realidad queda imbuida por la incertidumbre.

Hoy por hoy, los mejores medios de que disponemos para capturar y expresar esta ansiedad de la imagen son la fotografía y el video, únicos en su dimensión visual y en términos de lenguaje, concepto y forma. En cierto sentido, son más cercanos a la realidad objetiva que la realidad de un objeto, y enormemente capaces de conmover el alma humana y de sugerir al observador los infinitos detalles que caracterizan un tema determinado. Ambas disciplinas producen todo tipo de vívidas y realistas imágenes y por ello son capaces de representar las contradicciones y los conflictos que caracterizan la sociedad, la política, la economía, la religión y las costumbres, arrojando luz y dando sustancia a nuestras experiencias, nuestra espiritualidad y nuestra idea del sentido de la vida. En tal medida, la fotografía y el video desempeñan un importante papel en el arte contemporáneo.

Fotografía y video son herramientas que se usan para analizar e interpretar los objetos y su esencia, su perspectiva o su actitud. Son a la vez símbolo realista y realidad virtual, quizás poderosa expresión visual, detalle de lo cotidiano o verdad rayana en lo real. Son medios capaces incluso de presentar indicios del objeto (de un acontecimiento, un personaje o una catástrofe) y de ofrecer pruebas de la realidad. O sea, que cámara y camarógrafo pueden ser instrumentos para la aplicación de la justicia. En este ejemplo, una imagen puede equiparse a un fragmento de «arqueología visual» o a una prueba de lo contemporáneo que alude al «momento decisivo» de lo que acontece, descubriendo a nuestra mirada. Las obras fotográficas y videográficas siguen sorprendiéndonos con su amplio espectro de expresiones visuales, inalcanzable para otros medios. La obra en foto o video minimiza, amplía o desconstruye la imagen, la retoca o hace con ella un *collage*, presentándonos la esencia del momento en su clímax de vivacidad y realidad y registrando la cotidianidad en todas sus vertientes.

Para establecer una relación con el mundo e invocarla, el individuo recurre a las experiencias integradas en su conciencia y a los sentimientos y juicios que lleva consigo a lo largo de la vida. El modo en que un artista elige relacionarse con la realidad demuestra a la perfección su conocimiento del carácter democrático de video y fotografía. La aparente neutralidad de la imagen complica el proceso de creación y representación visual, pero también modifica por completo la esencia de la instantánea, dando pie a un debate permanente respecto a la «realidad». De hecho, una imagen siempre nace en torno a diversos temas y se expresa en un formato visual específico, poniendo al ser humano cara a cara con la voluble naturaleza de sus comportamientos e incluso modificándolos. La fotografía y el video no solo ofrecen conocimiento y experiencias al rememorar el pasado y estudiar el presente, sino que se ocupa de asuntos relacionados directamente con la realidad (ya sean la política, la sociedad o las cuestiones de la vida diaria) planteando preguntas, debatiendo realidades diversas y explorando lo que llamamos verdad.

unease, fear and worry in relation to the whole wide world, their vision of reality is now imbued with an aura of uncertainty.

For the time being, I would argue that the best medium at our disposal for capturing and expressing this “Image Anxiety” are photography and video. These two mediums are unique in the visual realm in terms of language, concept and form. In a sense, they are closer to an objective reality and the truth of an object, better able to touch upon one’s soul and to suggest to a viewer the infinite details of a given issue. By producing all sorts of vivid and realistic images, they can re-present those contradictions and conflicts in relation to society, politics, economics, religion, and customs, while enlivening and revealing experience, spirituality and meaning of life. In this sense, photography and video play an important role in contemporary art.

Photography and video are tools used to analyze and interpret a thing and its essence, as perspective or attitude; both a realistic symbol and a virtual reality; perhaps a strong visual expression, a detail of daily existence or a truth close to reality. Photography and video are like stimulants inciting viewers to open their imaginations. These media are even capable of presenting clues of a thing (of an event, personage or disaster) and offering evidence of reality, that is to say, a camera or video shooter can be a tool for mediating justice, an image in this instance might be equated with a fragment of “visual archeology” and contemporary evidence, referencing and revealing an event’s “decisive moment”. Photography and video works continue to amaze us in their wide spectrum of visual expression, which other mediums are incapable of. By minimizing or enlarging or cutting or retouching or collage making or deconstructing an image, the photo or video work can present the essence of a particular moment at its most vivid or real, recording all manner of daily living.

All the integrated experiences embedded in an individual’s consciousness, all the feelings and judgments we carry around over the course of our lives, are what we rely on to engage in and to evoke a relationship with the world. The way an artist has chosen to interface with a reality fully expresses his/her awareness of the democracy of photography and video-making, the seeming neutrality of the image complicates the process of image-making and representation, but has also completely changed the essence of a ready made image, allowing for permanent debate in regard to “reality”. In fact, an image is always produced around various issues, expressed in a particular visual format, confronting humans with the ever-changing nature of human behavior, even changing people’s way of behaving. Photo and video imagery not only offer knowledge and experiences in memory of the past and in a review of the present, but also engage directly with topics in relation to reality itself (whether it is of politics or society, or daily life)— raising questions, debating various realities and exploring so-called truths.

The exhibition theme, *Image Anxiety*, refers to issues concealed under the representation of anxiety, rational analysis and attempts at interpreting imagery – the tremendous psychological impact resulting from transitions from communism to capitalism, from colonialism to nationalism, from natural patterns to modern lifestyle, from the digital and virtual world to the world of reality. The country of origin of artists in this exhibition ranges from China, Korea, Israel, Australia, as well as, Italy, Switzerland, Taiwan, the Netherlands and Germany. All of them have experienced the uncertainty of change in the reality of an ever-changing world, in an anxious and unsettled time, their photographs and videos to a certain degree, are representations and analysis of the confusion



Wang Guofeng. *Sin título N°. 2*, 2011. C-print, 220 x 466 cm

Wang Guofeng. *Untitled No. 2*, 2011. C-print, 220 x 466 cm

La temática de la exposición *Ansiedad de la imagen* hace referencia a los problemas que se ocultan bajo la representación de la ansiedad, el análisis racional o los intentos de interpretar las imágenes que ilustran el tremendo impacto resultante de la transición del comunismo al capitalismo, del colonialismo al nacionalismo, de la vida natural a la moderna, del mundo digital o virtual al real. Los artistas participantes vienen de países como China, Corea, Israel, Australia, Italia, Suiza, Taiwán, los Países Bajos o Alemania. Todos ellos han experimentado la incertidumbre del cambio en la realidad de un mundo siempre en progreso y de una época de preocupaciones e inquietudes. Sus fotografías y videos son hasta cierto punto representaciones o estudios de la confusión y de la batalla presentada por la dimensión psicológica del individuo. Estas obras no se limitan a retratar lo visible de la sociedad, sino que manifiestan el juicio del artista, su posición política desde una perspectiva independiente, crítica y diferenciada.

El artista Wang Guofeng, afincado en Pekín, invoca su sensibilidad social a través de su concepto artístico. Sus grandes panorámicas a color presentan el simbolismo cultural de la ortodoxia socialista global del siglo XX con arquitecturas políticas tan monumentales como espectaculares. Desde 2000 ha fotografiado los edificios del socialismo en Pekín, Moscú y Pyongyang, capturando y rastreando sus raíces comunes, sus similitudes y diferencias. Wang representa con objetividad los detalles arquitectónicos, que son interpretados escultóricamente, casi didácticamente, y condensa en sí la política y el «inconsciente colectivo» del totalitarismo. Los objetos sin adorno ilustrados en estas imágenes personifican a las claras el simbolismo adjudicado a esas arquitecturas. La meta es que el observador interprete según su propia experiencia la esencia espiritual y política de cada motivo fotografiado. Wang amalgama orgánicamente el carácter escultórico, pictórico y documental de cada una de esas estructuras arquitectónicas y de sus detalles. El monumental formato no solo anima al observador a fijarse en dichos detalles, sino que provoca un choque visual y llama a la reflexión sobre el propio recuerdo.

La última fotografía de Wang Guofeng, *Untitled* (Sin título), es un paso más en su trayectoria temática. En marzo de 2011, Wang se convirtió en el primer extranjero en ser invitado por el gobierno de Corea del Norte para fotografiar edificios socialistas en Pyongyang. Guofeng fue recibido con honores, como Michelangelo Antonioni en China en 1972<sup>1</sup>. Sin embargo, Wang no pudo trabajar en Pyong-

and struggles in peoples’ psyche. These works are not only portrayals of the visible of their societies. They are also manifestations of the artists’ individual judgment, independent, critical and distinct political position.

Beijing based artist Wang Guofeng conjures his social sensibility through artistic concepts. His large format panoramic color photographs present the cultural symbolism of the global socialist mainstream ideology of the 20th century through spectacular and monumental political architecture. Since 2000, he photographed socialist style architectures in Beijing, Moscow and Pyongyang, capturing and tracing the lineage, similarities and differences amongst these architectures. Wang’s objective representation of these architectural details are shot sculpture-like, are formally didactic, condensing politics, policies and the “collective unconscious” under totalitarian rule. His works ‘unembellished’ objects depicted in these images, clearly embody all symbolisms assigned to each of these architectures, in order to allow the audience to interpret each subject’s spiritual and political properties for themselves, according to the viewer’s own experience. Wang organically amalgamates the sculptural, documentary and painterly in each architectural structure and its details. The large dimension not only entices the audience to inspect its visual details, but its monumentality acts as a visual shock in provoking reflections of one’s one memory.

For this exhibition, Wang Guofeng’s most recent photograph, *Untitled* is a continuation of his thematic trajectory. In March 2011, invited by the North Korean government to photograph socialist architectures in Pyongyang, Wang was the first foreigner who was given such honor. Like Michelangelo Antonioni’s travel to China in 1972,<sup>1</sup> Wang Guofeng was given a ceremonial reception. Yet, unlike Antonioni’s experience, Wang’s picture-taking process in Pyongyang was not as smooth and free as he imagined. Various regulations, supervision and setbacks were troublesome, but also a modern version of adventure.

Despite these restrictions, Wang completed his shooting assignment. More interestingly, when he was photographing two landmark architectures on Kim Il Sung Square at the city center of Pyongyang, he suddenly noticed two laborers working on the square, who were then included into the same frame of the buildings. The image objectively represents architectural forms that embody the state’s ideology. A large mosaic portrait of Kim Il Sung hangs in the center of one of the structures, at the top of the building, the staff holding the national flag

yang con tantas facilidades y libertades como el director italiano. Diversos reglamentos y procedimientos de supervisión obstaculizaron su labor, convirtiéndola en una suerte de aventura moderna.

A pesar de las restricciones, Wang pudo finalizar la tarea encomendada. Se dieron episodios interesantes, como cuando fotografiaba dos edificios emblemáticos de la plaza de Kim Il-sung, en el centro de Pyongyang. Reparó en dos operarios que trabajaban en la plaza y los incluyó en el plano. La imagen representa objetivamente las formas arquitectónicas que personifican la ideología estatal: un gran retrato de Kim Il-sung cuelga de la fachada principal de uno de los edificios; sobre ella, se alza solemne la bandera en su mástil. A ambos lados, el lema «Larga vida a la República Popular de Corea». Sobre el otro edificio, la bandera del Partido del Trabajo de Corea y su lema, «Larga vida al Partido del Trabajo de Corea». Además, a ambos flancos del edificio penden enormes retratos de Marx y de Lenin. Ante esta fachada, a diferencia de la otra, trabajan unos pocos operarios y una banda de música interpreta en su escalinata. Para enardecer aún más el espíritu de trabajo, otros dos grandes lemas: «¡La determinación de Corea del Norte la hará alcanzar su objetivo!» y «La joven milicia». También encontramos eslóganes celebratorios en el edificio con la bandera del Partido del Trabajo de Corea, en cuya parte superior izquierda leemos: «Mil años de responsabilidad, diez mil años de promesas». Y una bandera roja proclama: «Administración de enviados revolucionarios». El ambiente, así pues, es

de una alegría que contrasta con el sentimiento de «ansiedad». No obstante, esta puesta en escena de celebración oculta esa ansiedad y la emoción que anida en su gente. En otras palabras, la ansiedad del pueblo ha sido secuestrada por la ideología ceremonial. La arquitectura, por otro lado, es únicamente la manifestación física de un estado espiritual cercano al lavado de cerebro. Wang Guofeng descubrió el mundo casi olvidado de la individualidad al otro lado de su objetivo. Las imágenes captadas por Guofeng transmiten inusitados mensajes que llevan al observador a preguntarse sobre el valor que tienen las vidas humanas bajo un sistema totalitario.

In his work, Wang Guofeng adopted the traditional large format and contemporary high-resolution digital imaging technology. In his shooting process, he utilized multiple foci, detail capturing, and using a range of focal distance to photograph objects and architectural structures at close range and from afar. In his post-production, he edits, consolidates and collages raw images on a computer, to process subjectively in eliminating large perspectives, where original relationships between objects are compressed onto the same plain. Consequently, spatially speaking, his images lack perspective and reduce the architectural object to a strange flatness. Moreover, all highlighted details and textures of the architecture give viewers a visual illusion that makes the viewer skeptical of its reality.

Italian photographer Matteo Basilé is based between Rome, Italy and Bali, Indonesia. Mainly working with portraiture format, Basilé's works offer a sense of enigma and the unspeakable. In observing the relationship between nature and portraiture, the artist adroitly mediates and negotiates between beauty and absurdity, amalgamation and distance, nature and artificiality. Basilé's work addresses momentary transformations and differentiation in constructing an individual narrative language according to one's emotional state. In his photographic series, *This Humanity*, 2010, the artist expresses his instinctual and deductive thinking, not only pinpointing the intersection of East and West, but also the contradictory language between tradition and modernity, the quotidian and the absurd. Matteo Basilé's artwork utilizes multicultural symbols and values, while also presenting a tantalizing visual language. His photographs may seem dream-like and surreal, but in fact they follow a noticeable narrative, a concise and perfectionist anti-heroic portrait that intertwines reality, dreams, sadness, sorrow and anxiety in his own unique poetic and humane narrative. His works not only allude to the epic images found in the history of art – among them, the theatricality in Caravaggio's paintings and Goya's absurd dreams, but also reveal spiritual symptoms of the contemporary (helplessness, pain, depression, anxiety, loss and etc). The artist formally strips contradictions between the imagined and the real, and infuses them with a new system of imagery, emotion and psychology. In particular, Basilé emphasizes the enigmatic qualities of his images – the product of bridging one's

En su obra, Wang Guofeng adopta el gran formato tradicional y la tecnología actual de imagen digital de alta resolución. Al tomar sus imágenes, utilizó múltiples puntos de vista, capturando detalles y fotografiando los edificios de cerca o de lejos, con diversas distancias focales. En el proceso de posproducción, Guofeng edita y combina informáticamente imágenes en crudo, procesándolas subjetivamente para eliminar las perspectivas más amplias, en las que las relaciones originales entre objetos quedan comprimidas en un mismo plano. En consecuencia, desde el punto de vista espacial, sus imágenes carecen de perspectiva y hacen el objeto arquitectónico extrañamente plano. Además, todas las texturas y detalles resaltados provocan en el observador una ilusión visual que le hace dudar de la realidad.

El fotógrafo italiano Matteo Basilé trabaja entre Roma y la isla de Bali y es fundamentalmente retratista. Sus enigmáticas obras transmiten cierta inefabilidad: al observar la relación entre naturaleza y retrato, el artista media hábilmente entre la belleza y la absurdidad, entre la mezcolanza y la distancia, entre lo natural y lo artificial. La obra de Basilé habla de las transformaciones momentáneas y la diferenciación a la hora de construir un lenguaje narrativo individual según el estado de ánimo. En su serie fotográfica *Thishumanity* (Es-tahumanidad, 2010), el artista da rienda suelta a su pensamiento instintivo y deductivo, no solo ubicando la intersección entre Oriente y



a Nir Evron. *Fabric*, 2011. Proyección en formato Super 16 mm (muda), 05:12 min. Cortesía Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Nir Evron



b Matteo Basilé. *Estahumanidad*, 2010. Impresión lambda sobre aluminio, 165 x 125 cm. Cortesía Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

a Nir Evron. *Fabric*, 2011. Super 16 mm film projection (silent), 05:12 min. Courtesy Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Nir Evron

b Matteo Basilé. *Thishumanity 1*, 2010. Lambda print on aluminum, 165 x 125 cm. Courtesy Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

Occidente, sino interesándose por el contradictorio lenguaje que utilizan tradición y modernidad, lo cotidiano y lo absurdo. La obra de Basilé recurre a símbolos y valores multiculturales, presentando a su vez un atractivo lenguaje visual. Sus fotografías pueden parecer surrealistas y oníricas, pero en realidad conforman un retrato antiheroico, conciso y perfeccionista que entrelaza realidad, sueños, tristezas, dolor y ansiedad; estos elementos, a su vez, discurren en un relato poético y humano muy personal. El artista despoja lo imaginario y lo real de sus contradicciones y las infunde de un nuevo sistema de imágenes, emociones y psicologías. En particular, Basilé hace énfasis en el enigmático carácter de sus imágenes, producto de la conexión entre emoción y racionalidad. El resultado es un poético retrato fotográfico capaz de ofrecer a la vez el producto de una técnica y un estilo consolidados, por un lado, y el surrealismo de la pintura, por otro. En resumidas cuentas, el concepto y lenguaje fotográficos de Matteo Basilé determinan el contenido y el motivo, no a la inversa.

Nir Evron es un artista israelí que vive y trabaja en Tel Aviv. Su obra *Fabric* [título que juega con el doble sentido de esta palabra en inglés, que puede significar «tejido» pero también «estructura, edificio»] (proyección de película de 16 mm, 5 minutos y 12 segundos, sin sonido) sitúa al observador en un lugar de trabajo corriente. Eron «descubrió» una serie de fábricas textiles de Nueva York, propiedad de empresarios jordanos y cuyo personal era mayoritariamente indio, las cuales venden sus productos en el mercado israelí. A raíz de sus observaciones intuyó que dichas fábricas ocultaban diversos asuntos de interés, así que decidió internarse en ese mundo de cadenas de producción bajo cuello. Filmó en película de 16 mm las factorías repletas de telares y máquinas de coser, retratando en detalle a los trabajadores mientras manejan la ensordecadora maquinaria, sus cuerpos esforzándose en repetitivas tareas. Aunque la filmación dura poco más de cinco minutos, consigue presentarnos imágenes claras y concisas que transmiten un inusitado e informativo mensaje. Su obra dirige nuestra atención a la existencia de los otros y a sus condiciones

emotions and rationality. The result is a poetic photo portrait that is able to reveal simultaneously the outcome of an established technical style and the surrealism of painting. In other words, Matteo Basilé's photographic language and concepts determine his content and subject matter, rather than letting the content and theme dictate his language and concept. Nir Evron is an Israeli artist working and living in Tel Aviv. His work, *Fabric* (Super 16mm film projection, 5min 12sec, Silent) places the viewer in a common work setting. He "discovered" New York garment factories owned by Jordanians and staffed by Indian workers, selling their fashion products at Israeli markets. Nir Evron quickly sensed embedded issues from his observation, and penetrated into this world of underground production lines. Using a 16mm film to capture the sewing and weaving machine-filled factories, capturing workers' head portraits operating machineries, as well as details of the bodies of workers laboring over repetitive tasks of operating ear-numbing machineries. Although the film is only 5'12" long, it succeeds in presenting concise and clear images that convey unusual meaning and information. His works suggest our attention to other's lives and their living and working conditions. As the artist put it, "It requires us, instead of thinking about current shifts of production and consumption through generalizing terms such as 'globalization', to confront with close attention how these large and sometimes abstract forces impact on people and on the world around us and to consider the ethics and politics of looking."<sup>2</sup>

In fact, in Nir Evron's viewpoint, his film production and garment making share similar attractions. The choices in editing images for Nir Evron's film is instructive: The artist's choices to discard and to edit particular raw footage constitute his ethical views and political stance. Although it is a film portraying Indian laborers surviving overseas, its images inadvertently reveal more universal issues including the unbalanced and unfair phenomena brought forth by the process of globalization, economic migration, labor movements, cash economies, global markets, race relations, wealth disparity and other critical topics.

de vida y de trabajo. Como el propio artista explica, la obra «nos pide que, en lugar de pensar sobre los actuales cambios en producción y consumo a partir de conceptos generalizadores como el de "globalización", prestemos atención a cómo estas poderosas fuerzas, a veces abstractas, causan un impacto en la gente y en el mundo que nos rodea, al reflexionar a la vez sobre la ética y la política de la mirada». <sup>2</sup>

Para Evron, de hecho, la producción fílmica y la textil comparten atracciones similares. Las decisiones que el artista toma a la hora de editar sus imágenes son muy instructivas: Evron elige descartar y editar determinado metraje en crudo y ello determina su postura ética y política. Aunque se trata de una película sobre operarios indios sobreviviendo en el extranjero, las imágenes sacan a la palestra sin quererlo temas universales, como los injustos y desequilibrantes fenómenos que la globalización ha traído consigo: migraciones provocadas por la situación económica, desplazamientos de mano de obra, mercados globales, relaciones interraciales, disparidad de recursos, etcétera.

Lu Nan, fotógrafo con base en Pekín, es una representativa figura de la fotografía documental china. Acostumbra a viajar por inimaginables lugares con el fin de fotografiarlos. Entre junio y septiembre de 2006 trabajó en la prisión de Yang Long Zhai y en el campo correccional del primer distrito administrativo especial del Estado de Shan, en Birmania, con el objetivo de poner fin a su serie «Prison Camps in Northern Myanmar» (Campos de prisioneros en el norte de Birmania). Las impactantes imágenes hablan por sí mismas; no obstante, abundaré en el contexto y trasfondo de la región que ilustran las fotografías para facilitar su comprensión: el Estado de Shan, situado en el norte de Birmania, linda con la provincia china de Yunnan. Tiene unos 180.000 habitantes que se dividen en siete grupos étnicos, de los cuales los shan suman el 85 por ciento de la población total. De hecho, esta minoría birmana se escindió de la etnia china hace trescientos años y algunos de ellos hablan mandarín. En 2002, el norte de Birmania fue la primera región en prohibir la amapola para la producción de opio, poniendo fin a más de ciento noventa años de cultivo. Sin embargo, el Estado ha seguido sufriendo escasez de alimentos y ha sido incapaz de eliminar la pobreza. El opio continúa cultivándose ilegalmente y continúan existiendo plantaciones en las áreas limítrofes. Además, son muchas las secuelas de tantos años de cultivo y apremian los problemas derivados del tráfico, la venta y el consumo de opiáceos, tanto tradicionales como nuevos.

El 95 por ciento de los reclusos de la cárcel de Yang Long Zhai y del campo correccional del estado de Shan han sido detenidos por traficar, vender o consumir opiáceos. La cárcel de Yang Long Zhai ha llegado a albergar a casi doscientos reclusos, cuando lo habitual son cien. En el campo correccional hay unos cuarenta, seleccionados de entre los condenados por delitos menores que además tuvieran mejores condiciones físicas. Allí se les imponen diversos trabajos físicos, aunque disfrutan de más comodidades que en la cárcel. La mayoría de reclusos son adictos, y se dividen entre adictos de nuevos opiáceos y cocainómanos. Una vez entran en la cárcel, solo toman alimentos y agua. La primera quincena suele ser la peor, pues la mayoría sufren de constantes vómitos y diarreas. Tras salir libres, todos recaen sin excepción.

Debido a las ineficaces medidas aplicadas por el gobierno birmano en relación con la minoría shan, el Estado de su nombre se ha visto envuelto en guerras y caos desde hace siglos. En 1968, el gobierno tomó el control de la región, en la que proliferaban los alzamientos

LuNan, a photographer based in Beijing, is known as a representative figure in Chinese documentary photography. He often travels to unimaginable areas to photograph. From June to September 2006, Lu worked for three months at the Yang Long Zhai Prison and Shan State Correctional Camp in the First Special Administrative District of Shan State, Myanmar to complete the "Prison Camps in Northern Myanmar" series. While the shocking imageries in these photographs are apparent, I would like to further explain the context and background of the region he photographed in order to assist the viewer to understand them. Shan State, in northern Myanmar where Lu photographed neighbors China's Yunnan province, its population of approximately [180,000], consists of seven minority groups, among them, the Shan makes up 85% of this population. These Burmese minority people are actually descendants of the Han Chinese from three hundred years ago. Some of them can speak Mandarin Chinese. In 2002, northern Myanmar was the first region to forbid the cultivation of opium poppy, ending its nearly 200-year history of cultivation. However, thereafter, the region continued to suffer from food shortage and was unable to eliminate poverty. Although, opium growing is outlawed in the Shan state, plantations persist in large areas on its peripheral regions. In addition, the aftermath of cultivating the plant over the years, as well as the influx of new opiates, the problems with drug consumption, trafficking and selling of opiates are still dire.

95% of the prisoners at Yang Long Zhai prison and Shan state correctional camp were arrested for consuming, trafficking and selling opiates. At its peak, there were nearly 200 prisoners at the Yang Long Zhai prison that could normally accommodate around 100; and another 40 some prisoners at the correctional camp, who are chosen either for having committed minor crimes or for their strong build. The prisoners at the correctional camp are assigned to various physical labor. They were given better accommodations than customary prison conditions. Most prisoners were consumers of opiates, either users of new opiates or cocaine addicts. Once they enter the prison, they receive only food and water. The first half -month of their imprisonment is usually the most difficult, because most of them suffered from constant vomiting and diarrhea. Upon their release, all of them relapse without exception.

Due to the Myanmar government's ineffective measures in relation to its Shan state minority people over the last few centuries, it has always been a region of incessant war and chaos. In 1968, the



Cinco hombres arrestados por tomar y vender drogas, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 x 48 cm. © Lu Nan  
Five men arrested for taking and selling drugs, Myanmar, 2006. Black and white photograph, 32 x 48 cm. © Lu Nan

antigubernamentales. En 1989, una rama de los comunistas birmanos fundó la Liga Nacional Democrática, que posteriormente empujaría a sus antiguos socios al derrumbe. Más adelante, los gobiernos de Rangún y del Estado de Shan llegaron a un acuerdo, según el cual el ejército mantendría su posición. Aunque se declaró el alto el fuego en el Estado, la población sigue sufriendo el asedio de las fuerzas armadas nacionales y la inestabilidad de la guerra. Actualmente, los shan han de soportar la pobreza y el hambre provocada por la adicción al opio y se ven además enfrentados a los problemas sociales derivados del uso de grandes cantidades de nuevas drogas, opiáceas o no. El Estado de Shan fue centro de atención mundial mientras se libró la batalla por la erradicación del opio, pero tras su prohibición se ha convertido en un lugar dejado de la mano de Dios. Sus habitantes dependen de la ayuda internacional para sobrevivir a sus actuales condiciones de vida.

La fotografía documental de Lu Nan considera a los presos del norte de Birmania una entidad, una subcultura conformada por supervisores, prisioneros, militantes, mujeres, directores y niños, para luego explorar sus condiciones de vida. Nan devuelve a los reclusos, ignorados y demonizados, una personalidad vívida y característica. Los grilletes se convierten en la única prueba de que estamos en una prisión. Consumidores de drogas o traficantes, funcionarios de prisiones o guardias, cabecillas carcelarios o torturadores, trabajadores forzosos, madres recluidas con sus hijos, perros adoptados, etcétera: Lu Nan captura diversos momentos, escenas y detalles de ese entorno desde muy distintos ángulos para descubrirnos las experiencias de cada preso y su situación, personal y única. Por ejemplo, una prisionera desnuda, de mediana edad, bañándose con grilletes en los pies: una imagen visualmente poderosa que condensa el dolor y la indefensión, que provoca un efecto figurativo en los sentidos y también en el alma. Se trata de una respuesta empática y natural, un sondeo de las raíces de la pobreza, del escepticismo ante las políticas injustas... Aunque Lu Nan retrata un problema social local, su obra desvela temas universales que a menudo quedan disimulados o son invisibles.

Daniel Schwartz es un fotógrafo suizo interesado en el análisis social. Ha trabajado en el peligroso Triángulo de Oro del opio, en el sureste asiático, y ha retratado las condiciones de vida de sus habitantes. Entre 1997 y 1998, en plena crisis financiera asiática, Daniel Schwartz escribió y publicó un texto titulado «From Burma Road to Wall Street» (De la calle Birmania a Wall Street), en el que discutía el sentido del concepto de divisa en diversas sociedades, desde Afganistán a las del Asia central. Ese trabajo sigue ocupando el centro de sus intereses. La serie fotográfica que participa en esta exposición, *WAR IS A MISERABLE BUSINESS* (LA GUERRA ES UN NEGOCIO MISERABLE), presenta sus investigaciones en la región y consiste en tres elementos: a la derecha, se muestran imágenes de una fuerza multinacional de oposición que fotografió en Tayikistán en 1996, a cuyos integrantes retrató colectivamente blandiendo diferentes armas en pose de victoria; a la izquierda, fotografías de militantes islamistas muertos durante una operación militar bajo la Cachemira controlada por la India, los cuerpos cubiertos con sábanas blancas que los hacen héroes de guerra; en el centro, el título de la obra de arte impreso en papel con el mismo tamaño que las fotografías: «War is a Miserable Business». Bajo él, una columna de texto impreso, visualmente rítmica y poética desde lejos... aunque el observador termina percatándose de que el texto está formado por los nombres de diversas armas cuerpo a cuerpo (flecha, ballesta, espada, lanza, etcétera) o modernas (AK-47 Automat Kalashnikov, cañón, lanzagranadas

Myanmar government took control of the region, which was at the time fully engulfed in various uprisings against the Myanmar state. In 1989, a branch of the Myanmar Communists formed into "National Democratic League", which then led to the collapse of the Myanmar Communists. Thereafter, Shan State and Yangon governments reached an agreement while maintaining their armed forces. Although ceasefire was declared at Shan state, the area and people are still besieged under national regional armed forces control, its people have been suffering from the instability of war. Now, not only do they suffer from the poverty and hunger caused by opium addiction, they are also confronted with social issues incurred by the influx of large quantities of new drugs and opiates. During the fight to eradicate opium production, the Shan state came into world view, and after its prohibition, the region became a forsaken land. Those living here require international assistance to escape their current conditions.

Lu Nan's documentary approach considers the prisoners in northern Myanmar as an entity, a sub-culture comprised of supervisors, prisoners, militants, women, headmasters, children and then examines their living conditions. He restores ignored and demonized prisoners to vivid individual characters, whose shackles on their bodies are the only indication of their imprisonment. Within this environment, whether they were a drug user or drug trafficker, prison officer or militant guard, the prisoners working at a construction site, or women prisoners with their children, or the dogs running around, etc etc... Lu Nan captured various moments, scenes, and details from different angles to reveal each prisoner's experiences and unique situation. For instance, a naked middle-aged female prisoner wearing shackles at her feet stepping into the shower – a visually compelling image condensed to helplessness and pain, its figurative effect does not only touch our senses, but also our souls: a natural response of sympathy and empathy, a probe at the roots of poverty, skepticism in the face of unjust policies etc... Even though Lu Nan portrays a regional social issue, the work also unveils universal issues that are usually invisible or hidden.

Daniel Schwartz is a Swiss photographer, whose interest is in analyzing social issues. He reported on the endangered South Asian area and the living conditions of inhabitants in the South Asian triangle. From 1997 to 1998, during the Asian financial crisis, Daniel Schwartz wrote and published a text entitled, "From Burma Road to Wall Street", discussing the meaning of currency in various societies from Afghanistan to Central Asia. This work continues to be at the center of his focus. The photograph series participating in this exhibition, *War is a Miserable Business* presents his research in this region. The work consists of three components: the right side shows the multinational opposition force he photographed in Tajikistan in 1996, they were portrayed collectively holding various weapons, posing in victory; on the left side, are photographs of Islamic militants killed during military operation in Kashmir under Indian control, the bodies were covered in white clothes, revealing the heroism of war; the middle, the title of the artwork printed on a paper of the same dimension as the photographs, "War is a Miserable Business". Under this title, texts were printed unevenly at the bottom, visually poetic and rhythmic from a distance, but one realizes these are names of various weapons shot at close range (for example, arrow, ballista, sword, spear etc), as well as names of modern weapons such as (AK47, Automat Kalashnikov, cannon, 30mm automatic grenade launcher, multi-launcher rocket system etc). Daniel Schwartz compliments images with texts, echoing Susan Sontag's statement, "In



a

b

a Daniel Schwartz. *LA GUERRA ES UN NEGOCIO MISERABLE*, 2000, 2006, 1996. Fotografía en color, serigrafía tipográfica y fotografía en blanco y negro, 100 × 100 cm. Cortesía Helmhaus Zurich. © Daniel Schwartz

b Wang Ningde. *Algunos días, nº 25*, 2002-2011. Impresión en gelatina de plata, 122 × 158 cm. Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

automático 30 mm, sistema de lanzamiento múltiple de misiles, etcétera). Daniel Schwartz complementa las imágenes con textos, haciendo eco de lo que afirmaba Susan Sontag: «En efecto, las palabras dicen más que las imágenes. Los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos, pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen».<sup>3</sup> Así pues, desde el punto de vista de Schwartz, la explicación más precisa no sería más que la repetición de la imagen asociada a ella, que posee sus limitaciones. No obstante, su selección de textos hace halo del lenguaje visual de sus fotografías. La fotografía de Schwartz presenta la crueldad generalizada, la destrucción, los motivos y la persistencia de la guerra. Aunque no explora sus causas, sí sugiere simbólicamente que la guerra es la expresión de la lucha definitiva y de los conflictos entre partidos políticos, nacionidades, grupos raciales, naciones y religiones, e ilustra los medios más violentos que existen para resolver esas disputas. Como creía Platón, las batallas y revoluciones se originan en las personas y en sus deseos. Schwartz ve en el Asia central y meridional una de las regiones más inestables del mundo: el conflicto militar en Tayikistán refleja la complejidad nacional y religiosa de ese Estado centroasiático; las tensiones en Cachemira, por un lado, son imagen de los problemas históricos y religiosos que existen entre la India y Pakistán, y de otros que son también herencia del colonialismo. Si la guerra es la consecuencia natural de un discurso político fallido, de los intereses discrepantes que crecen a su alrededor o de creencias religiosas enfrentadas, entonces debemos encontrar medios no violentos que nos permitan evitarla. Solo a través del diálogo, la negociación y el compromiso, podemos eliminar la posibilidad de que estalle el conflicto. Es evidente que Schwartz carga su cámara con un fin ético y moral y que las imágenes que captura nos transmiten un alarmante mensaje de guerra.

Wang Ningde vive y trabaja en Pekín y es considerado uno de los fotógrafos chinos contemporáneos de mayor talento. Su obra *Some Days* (*Algunos días*) [p. 137] es una libre e imaginativa presentación visual que

construye un nuevo lenguaje fotográfico, congraciando lo familiar con lo ajeno, lo real con lo surreal y con el recuerdo. *Some Days* habla de la relación entre tiempo y memoria. No quedan claras las identidades de los modelos que aparecen en las fotografías, como las bailarinas en su escenario: las personas desempeñan papeles, adoptan posturas emotivas e imaginativas dirigidas a un «otro» siempre ausente, fuera de plano.

En las cuatro fotografías en blanco y negro presentadas aquí vemos ambiguas figuras con los ojos cerrados y expresión hueca. Dónde se encuentran es una incógnita. Hay hombres que montan en bici y visten sombrero y uniforme a lo Mao sin más rasgos identificativos, un grupo de cuatro hombres igualmente ataviados absortos en un misterioso juego de cartas, una pareja con los ojos muy cerrados sentada en silencio en un vagón de tren vacío, la sombra de una barca que surca un tranquilo lago y que transporta a una mujer tumbada.

Estas imágenes representan el mundo imaginario, el destino informe, el miedo a perder el rumbo, al futuro, a lo desconocido. Tras sus poses abatidas y serviles, los personajes se niegan a mirar al espectador a los ojos, aunque parecería también que están viviendo un sueño, dejando volar la memoria y la imaginación. Su atuendo pseudo-revolución Cultural evoca un tiempo pasado en el que ideología y recuerdo eran una inenarrable constante. Nuestros corazones congelados, que prefieren olvidar, se deshielan, llevando instantáneamente nuestros pensamientos a aquel tumultuoso periodo. No es ese el único objetivo de Wang Ningde. En realidad, su fin es deconstruir los recuerdos y la realidad recurriendo simultáneamente a la Revolución Cultural y a imágenes de la realidad cotidiana, y utilizando ambos lenguajes visuales, alejados en el espacio y el tiempo, para alcanzar un nuevo lenguaje ambiguo. Sus fotografías revelan expresiones de ambigüedad atrayentes, retráctiles, adormecedoras e inescrutables que permiten al espectador proyectar sus sentimientos y secretos sobre las imágenes. Sigue sin quedar claro: ¿los personajes sueñan despiertos? ¿O más bien recuerdan, tratando de evadirse en su fantasía y dejándose llevar por la memoria? ¿Rechazan el diálogo en la oscuridad de lo real o se fugan intencionadamente a un tentador mundo onírico? Las fotografías de Wang Ningde no ofrecen las respuestas, pero dan al espectador la oportunidad de reflexionar e interpretar por sí mismo.

A la vez, la obra de Wang Ningde muestra la «realidad» absoluta de su propia creación, que ocupa cierto lugar entre realidad y recuerdo. Esa es precisamente la maravilla de sus fotografías: la manipulación de la realidad y la memoria de modo que se establezca entre ambas una simbiosis. Sin el recuerdo como capa de imprimación de la realidad, esta se haría dócil y extraña; si los recuerdos, por su parte, no se apoyaran en el espejo de la realidad, se convertirían en un sueño sin sentido de lo real. Las fotografías monocromas de Wang Ningde son poéticas. El artista trata de descubrir cómo se produce el sentido desde un punto de vista semiótico, proyectando metáforas de la imaginación y utilizando la imaginación como símbolo especial. El objeto de su obra tiene múltiples capas, es ambiguo y queda abierto a la interpretación. El constructo de la metáfora, la similitud y la asociación contribuye al resultado que hallamos en el núcleo conceptual de su fotografía.

La artista australiana Eugenia Raskopoulos se diferencia del resto en la interpretación que hace de asuntos sociales y políticos. Sus opiniones salen a la luz a través de registros fotográficos de la vida diaria. Raskopoulos guarda todos los envoltorios de los regalos de cumpleaños que recibe de amigos y familiares y los fotografía,

In the four work series presented here, of black and white photographs, we see an ambiguous figure whose location and background remain unclear, the facial expression is blank and the eyes are closed. Men wear hats and Mao suits without any identifying traits, riding on bicycles; the four men wearing Mao suits are playing cards, engrossed in a mysterious gambling game perhaps; a couple with eyes tightly shut sit quietly in an empty train car; shadows of a sailing boat on the surface of a tranquil lake appear juxtaposed with a crawling woman.

The imagery represents the imaginary world, formless destiny, fear of lack of direction, and fear of the future, and the unknown. Behind their dejected or subservient poses, there is also expressed a refusal to meet the eyes of the audience, yet it also seems that the subjects are in dreamy reverie, letting their memories and imaginations wander. Their pseudo-Cultural Revolution attire suggest references to the past, a time in which ideology and memories were the ineffable constant, thawing our frozen hearts that prefer to forget, instantly bringing our thoughts back to that tumultuous period and the memories it invokes. This is not entirely Wang Ningde's aim. Rather he aims at deconstructing memories and reality, using the Cultural Revolution and daily quotidian reality imagery simultaneously, as visually displaced in time and space, using both visual languages to come up with a new ambiguous language. His images reveal expressions of ambiguity, that are at once alluring, withdrawn, numbing and inscrutable, allowing the audience to project their inner feelings and secrets on to the ambiguous images. It remains unclear: Are these images of day-dreaming or reminiscing, escaping in fantasy or swept away by memory? Or are they refusing dialogue in the darkness of reality, or intentionally escaping into an enticing dream world? Wang Ningde's photographs do not offer any answers, giving the audience an opportunity to reflect and interpret for itself.

At the same time, Wang Ningde's work offers an absolute "reality" of his own creation, that exists somewhere in between reality and memories. This is precisely the wonder of his photographs – manipulating reality and memories into a complimentary relationship. Without memories as the prime color for reality, reality would become tame and unfamiliar; and if memories did not rely on this mirror of reality, then memories become a dream without any sense of the real. Wang Ningde's monochromatic photographs are poetic. The artist attempts to discover the production of meaning from a semiotic approach, projecting metaphors for imagination and using imagination as a special symbol. What he refers to is multi-layered, ambiguous and open to interpretation, and the construct within metaphors, similarity and association add up to the sum total at the conceptual core of his photography.

Australian artist Eugenia Raskopoulos differs from her contemporaries in her interpretation of social concerns and political topics by revealing her position through photographic recordings of everyday life. She amasses the wrappings of birthday gifts sent by her friends and relatives and photographs every one of them, in her artwork titled, *Vestiges* [p. 73]. In this working process, Raskopoulos aims at visualizing an empty and meaningless idea, where original packaging of the gift carries ambiguous signs. The artist considers the process of unwrapping the gift a form of "soft-violence", using the camera as a witness to this process. In the artist's view, gifts are embodiments of micro-political and economic models in certain social relationships. As the French sociologist Marcel Mauss points out, exchange and contract are often achieved through gifts, where the act of giving is willful, whereas gift exchange is often obligatory. Moreover, in the eyes of



a

a Eugenia Raskopoulos. *Sin título #9*. De la serie: en una palabra, 2006. Impresión digital con pigmentos puros en papel perdurable, 70 × 100 cm. Cortesía: Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne

b Lee Yongbaek. *El espejo roto (clásico)*, 2011. Instalación con sonido compuesta por tres espejos de distintas dimensiones, 117 × 80,5 cm. Cortesía de Pin Gallery, Beijing. © Lee Yongbaek

todos y cada uno de ellos, en su obra *Vestiges* (*Vestigios*) [p.73]. Con esta labor, Raskopoulos busca visualizar una idea vacía y sin sentido, en la que el envoltorio original del regalo comunica signos ambiguos. La artista ve en el proceso de desenvolver el regalo una forma de «violencia blanda» en la que la cámara hace las veces de testigo. Desde el punto de vista del artista, los regalos son la reificación de modelos micropolíticos y económicos en el ámbito de determinadas relaciones sociales. Como señala el sociólogo francés Marcel Mauss, el intercambio y el contrato se arreglan a menudo a través del regalo, donde el acto de regalar es deliberado pero con frecuencia también obligatorio. Además, a ojos de la artista, el envoltorio del regalo lleva inscrita cierta clase de identidad social. Más que presentarnos esta visión microscópica, la artista recurre a lo visual para analizar implícitamente su propio proceso de acción y resultado. Los hermosos envoltorios se rasgan y rompen, y el orden inmaculado que existía es destruido, dejando atrás un vestigio de «agresión pasiva». Claro está, a diferencia de la violencia que infinge un daño directo por medio de la fuerza y de un ataque motivado, la agresión pasiva es una violencia no activa difícilmente detectable aunque eficaz, pues provoca determinado impacto en la víctima. Más precisamente, se trata de una forma de violencia que se despliega con una calma suave, reconfortante, represiva e indicativa. Sus diversas configuraciones se relacionan en la imagen con el lenguaje, la actitud ante la vida, la información, la psicología y el poder. Estas diversas características de la agresión pasiva son difíciles de detectar, de modo que la gente no siente ni experimenta sus muchas formas. La microperspectiva de Eugenia Raskopoulos arroja una vívida luz sobre esta invisible pero interesante forma de existencia.

En su segunda serie fotográfica, *In a Word* (*En una palabra*), Raskopoulos eligió la palabra «democracia» como punto de partida. Creó una lista de sus equivalentes en otros idiomas como el griego, el latín, el francés, etcétera; la escribió a mano en el vaho de una ventana o con color rojo sobre sal o con otros muchos colores sobre otros tantos materiales. Raskopoulos asocia la palabra con diversos medios

the artist, gift-wrapping is embedded with a certain social class and identity, and rather than presenting this microcosmic view, the artist uses visual imagery to implicitly analyze this process of her own action and outcome. As the beautiful wrappings are opened and ripped apart, the earlier immaculate sense of order is destroyed, leaving behind the vestige of “passive-aggression”. Of course, unlike violence that inflicts direct damage by motivated attacks and force, passive aggression refers to a certain passive violence that is not easily detected yet is effective and impacts the victim. More precisely, it is a form of violence displayed in gentle, admonishing, comforting, and indicative calmness. Its various configurations – are related in the image, to language, attitude, information, psychology or power. These characteristics of passive aggression are difficult to detect, thus people do not sense and experience their many forms. Eugenia Raskopoulos’ micro-perspective vividly reveals this invisible yet interesting form of existence.

In her other series of photographs, *In a Word*, Raskopoulos chose the word “democracy” as a point of entry, listing the word in various languages such as Greek, Latin, French, or writing it on a fogged window with her hands, or using red color to write it on salt, or using red to write it on the ground under her naked feet, or using other colors to write it on various materials. She associates this word with various materials (red dye, salt, oil) by using language and concept to allude to symbolic meanings relevant to today’s politics, economy and everyday life. It is known globally that democracy is a specific term used to describe equal political rights without class difference. Moreover, it is considered the ideological tool used by the state to grant its citizens’ rights and responsibilities, in demanding equality between men and women, rejecting discrimination in racial, gender, religious and political differences. The term has become a shared universal value in societies and cultures throughout the world. Therefore, Eugenia Raskopoulos’ writing process is like a declaration through actions of her hands, arms or feet. Nevertheless, Eugenia Raskopoulos’ works’ rich enigma is determined by the fluidity and uncertainty of her work, by which she touches on the audience’ emotions.

(pigmento rojo, sal, aceite) utilizando el lenguaje y lo conceptual para aludir a significados simbólicos relevantes en la política, la economía y la vida cotidiana de hoy. Es de dominio público que «democracia» es un término específico utilizado para describir un estado de igualdad y derecho, sin diferencias de clase. Además, se considera una herramienta ideológica que utiliza el Estado para asignar a sus ciudadanos derechos y responsabilidades, exigiendo igualdad entre hombres y mujeres y rechazando la discriminación por raza, sexo, religión o ideología política. El término se ha convertido en un valor universalmente compartido por sociedades y culturas de todo el mundo. Por ello, el proceso de escritura de Eugenia Raskopoulos es una suerte de declaración por acción de sus manos, brazos y pies. No obstante, el complejo enigma que plantean sus obras queda determinado por la fluidez e incertidumbre de su trabajo, a través del cual es capaz de conmover al espectador.

Lee Yongbaek vive y trabaja en Seúl. Es representante de artistas coreanos que se expresan fundamentalmente en medios digitales. Comenzó a utilizar el vídeo como lenguaje expresivo a principios de los años noventa del siglo pasado, incorporando gradualmente a su trabajo la interacción, el audio, las instalaciones móviles y la robótica. Ha seguido utilizando las nuevas tecnologías en su labor artística, lo que demuestra una identidad cultural enraizada en la era de la electrónica a través de su inimitable creatividad e imaginación.

En la obra *Broken Mirror* (*Espejo roto*), Lee Yongbaek instala espejos de diferentes tamaños hermosamente enmarcados que engañan al espectador haciéndole creer que son cuadros de estilo clásico cuando, de hecho, se trata de pantallas LCD. El artista transfiere una imagen digitalizada a la pantalla, que muestra de repente vidrios hechos añicos y espejos rotos, acompañados de efectos de sonido. El impacto de la obra es obvio. Técnicamente, se trata de una pantalla LCD enmarcada como si fuera un espejo. El vidrio hecho añicos que aparece esporádicamente en bucle y el chasquido del vidrio rompiéndose provocan un intenso miedo en el espectador. A primera vista, solo se trata de un espejo normal enmarcado en oro, pero cuando vemos en vídeo cómo este estalla con estruendo, nos vemos enfrentados al dilema de escoger entre realidad o ficción. La diferencia en la imagen, dependiente únicamente de la pantalla o el proyector, permite a Lee explorar cómo desaparece la oposición entre realidad y realidad virtual, combinando con destreza el espejo con un espejismo virtual y evocando una confusa sensación de flujo entre conciencia y sueño.

De hecho, el trabajo de Lee Yongbaek no trata sobre la comunicación, sino sobre la co-mutación. Ha sacado un gran provecho del efecto de emulación de los nuevos medios no solo para explorar los límites entre la llamada realidad virtual y el espacio real, sino para ampliar la información de escala variabilidad y divisibilidad de este medio con el fin de intensificar ese aura volátil que otorgan la elegancia, la calma, el pánico y la ansiedad. Su obra es engañosamente simple: no obstante, aplicando la metodología de la realidad virtual y subvirtiendo las experiencias visuales del espectador, Lee interfiere con el sistema cognitivo y nos empuja a explorar y reconsiderar las fronteras de nuestra imaginación y nuestro entendimiento de la tecnología y de la estética formal y conceptual.

Ni Haifeng vive y trabaja entre Ámsterdam y Pekín. Su obra *Between Twilight and Dawn* (*Entre crepúsculo y alba*) es una metáfora de la realidad. La luz y el tono de sus fotografías, captadas entre el anochecer y el amanecer, emborronan el tiempo con el eco de la demolición de

Lee Yongbaek lives and works in Seoul. He is a representative of Korean artists using digital media as their main form of visual expression. He started using video as his language in early 1990s, gradually applying interaction, audio, moving installation and robotics into his work. He kept using new technology in his artistic practice shows a cultural identity steeped in the electronic media age via his unique imagination and creative process.

In the work *Broken Mirror*, Lee Yongbaek has intentionally installed the mirrors at various scales with gorgeous frames in a classical style, misleading viewers to think that it is a piece of classical painting, but in fact, it is made up of LCD screens. By computerised imaging, the artist transferred the image onto a screen, showcasing the image of shattered glass, broken mirrors and accompanying sounding effects. The work’s visual impact is obvious. Technically, it comes from an LCD screen hidden behind the frame like a mirror. The continuous loop of shattered mirror glass appearing sporadically on the gilded frames, along with the piercing sounds, evokes a heightened sense of fear in the viewers. At first glance at the work, one might regard it as a plain mirror in gilded classical frames, but as the mirror shatters on film along with piercing sound, the viewer is abruptly faced with the dilemma of choosing between reality or fiction. The difference in imaging, by relying solely on the screen or projector, allows Lee to explore how an opposite relationship between reality and a virtue one has collapsed. He deftly combines the mirror into a virtually created mirage, thus evoking a sense of blur and flux between consciousness and dreams.

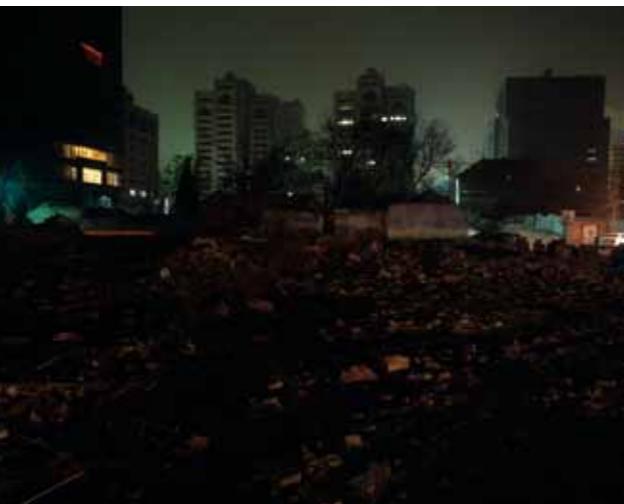
Actually, Lee Yongbaek’s work is not about communication; rather, it is about co-mutation. He has fully taken advantage of the new media’s simulacrum effects not only to explore the boundary between a so-called virtue reality and real space, but also extending this media’s scalability, variation and division information so as to build up uncertain auras such as elegance, quietness, panic and anxiety. His work is deceptively simple, however, by applying the methodology of virtual reality and subverting one’s visual experiences, Lee interferes with our cognitive system and leads us to contemplate and explore the boundaries of one’s imagination, grasp of technology, and sense of personal aesthetics of form and concept.

The artist Ni Haifeng lives and works in Amsterdam and Beijing. His work *Between Twilight and Dawn* is a metaphor for reality. The lighting and tone of his photos are made between dawn and dusk to blur time within the echo of old building being demolished. Is it memory or sadness? Gone away or newly born? At dawn or dusk? The artist has not given a clear answer, only to record the moment of urban changes before the coming of Beijing Olympics. Here is a signifier of entanglement and battle between the new and the old, demolition and construction, tradition and modernity. Just as we all know, the success for Beijing in winning the bid for the 2008 Beijing Olympics has sped up the process of urbanization. Beijing’s “Big Forward” urbanization drive has almost led the city to be a huge construction and experimental site. The city has suffered under the strains of such a severe test. Its old parts continue to be “demolished” and “built up”; citizens who used to live in the central old areas have to move out of the city’s centre, thus, the city’s original form and its cultural identity are nearly all gone. The city looks no different from any others: only fragments of its traditional urban culture remain. Nothing has been built up in terms of European or US models, while the original culture and tradition are unable to be retained in the process. The result is a kind of loss of memory of a city’s history. Beijing’s urban space was continuously divided like the “Enclosure” movement. And it has led to a new polarization of social classes. An urban space is actually a main place for daily

viejos edificios. ¿Es la memoria de la tristeza? Nacimientos o muertes? ¿Albas u ocasas? El artista no nos da una respuesta clara, limitándose a registrar el momento de cambio urbano anterior a la llegada de los Juegos Olímpicos de Pekín. Encontramos aquí un significante de la interrelación y la lucha entre lo nuevo y lo viejo, entre derrumbar y levantar, entre tradición y modernidad. Como sabemos, el éxito protagonizado por Pekín al ganar las olimpiadas de 2008 aceleró el proceso urbanizador. El «gran salto adelante» de la construcción en Pekín ha convertido la ciudad en un gigantesco y experimental solar en obras. La ciudad ha sufrido pruebas muy duras. Sus barrios antiguos siguen siendo demolidos y reconstruidos y quienes vivían en el casco viejo de la ciudad tienen que abandonarlo. Así pues, la distribución original de la ciudad y su identidad cultural han desaparecido casi por completo. La ciudad ya no se diferencia de otras muchas: solo han sobrevivido fragmentos de su tradicional cultura urbana. No se han seguido en absoluto los modelos europeos ni estadounidenses: la cultura tradicional no ha sobrevivido al proceso. El resultado es una suerte de amnesia histórica de la ciudad. El espacio urbano pekinés ha sido dividido una y otra vez, como en el tiempo de los cercamientos o *enclosures* ingleses, lo que ha provocado una nueva polarización de las clases sociales. El espacio urbano es en realidad el entorno principal para la vida y el trabajo productivo cotidianos. De esta forma, el proceso constructivo en dicho espacio hace también las veces de discurso en pro de la evolución de los espacios políticos y económicos. Al mismo tiempo, la evolución urbana no ha seguido el camino que la gente esperaba. En particular, hay decisiones tomadas por los agentes de poder que jamás llegan a materializarse. Un espacio urbano posee su vitalidad única; es, así pues, la construcción social de un espacio físico. Una ciudad no es únicamente un símbolo de poder, sino el escenario en el que compiten intereses diversos. Su expansión modifica la existencia natural del espacio, instilándola de un esquema dominador-dominado, y continúa provocando nuevos conflictos y contradicciones. En ese sentido, la lucha entre quienes habitan los espacios urbanos de cualquier ciudad china queda reflejada muy a menudo en los sutiles enfrentamientos y discrepancias entre el gobernante, que posee enormes cantidades de espacio, y el gobernado, que posee muy poco. Así pues, en el paisaje urbano se dan dos fenómenos: uno es que el gobernante con todo el poder se arriesga a refutar las reglas de la Naturaleza con tal de poseer espacio; el otro es que el gobernado, con razón, hace todos los esfuerzos posibles para desobedecer los reglamentos que erosionan o expanden el espacio. Para un habitante del espacio urbano, este juego entre racionalidad e irracionalidad modela constantemente las nuevas contradicciones y conflictos urbanos. Todo ello conforma la potencial fuente de una oculta implosión urbana.

La urbanización trae consigo cambios radicales: las calles y espacios habitables originales son reemplazados por rascacielos que parecen cajas, cada vez más numerosos y construidos cada vez más rápido. El sistema tradicional de calles, callejas y callejones de los antiguos barrios de Pekín está siendo sustituido poco a poco por redes de transporte con carreteras principales y secundarias, lo que lleva a la pérdida de la historia y el carácter diferencial de la ciudad. Este proceso urbanizador no tiene en su base más que la imaginación del poderoso. Por medio de la fotografía, el artista busca abiertamente estos asuntos tan disimulados. ¿Para quién se construye la ciudad? ¿Cómo vivir en una ciudad así?

Miki Kratsman nació en Buenos Aires y se trasladó a Israel, donde reside desde 1971. Durante más de dos decenios ha trabajado como



Ni Haifeng. *Entre crepúsculo y alba*, 2005. Impresión con pigmento, 90 × 110 cm. © Ni Haifeng  
Ni Haifeng. *Between Twilight and Dawn*, 2005. Pigment ink print, 90 × 110 cm. © Ni Haifeng

living and production. Therefore, a process of construction in an urban space is also a discourse for political and economical spaces to evolve. At the same time, urban evolution does not occur precisely as people have anticipated; in particular, there are decisions by power brokers that are not always realized. An urban space has its unique vitality, that is, a social construct of a physical space. A city is not only a symbol of power, but is also a place for competing interests. Its expansion has turned a space from a natural existence to a relationship of domination and being dominated, and continues to trigger new conflicts and contradictions. In such a sense, the fight between people living in an urban space in any city of China is very often shown by subtle contests and contentions between the ruler with a huge space and the ruled with a very limited space. Therefore, two phenomena appear in an urban landscape. One is that the ruler with all the power has taken the risk of refuting rules of nature in order to own space; the other is that the ruled have wisely made every effort to disobey the rules to erode or expand a space. For a citizen living in an urban space, this game between rationality and irrationality has constantly shaped new urban contradictions and conflicts. This is potentially the source of a hidden urban implosion.

Urbanization brings radical change; as original streets and living spaces are replaced with box-like high-rise buildings, constructed with ever-increasing speed, in ever-greater quantities. The traditional system of "street, alley, lane" in Beijing's old districts has gradually been replaced by a transportation system of "main and secondary roads", which led to the loss of the city's history, differences and uniqueness. This urbanization is totally built on the basis of the power owner's imagination. By using photography, an artist would like to confront those hidden issues in an open way—for whom is the city built? How to live in such a city?

Miki Kratsman was born in Buenos Aires, and moved to Israel where he has resided since 1971. For over two decades, he has been working as a journalist for several important newspapers in Israel. Along the way, he was able to see firsthand events as they unfolded, in particular, to travel to those areas that ordinary Israelis were forbidden to enter without a permit or that journalists from international media agencies were denied access to. With the eyes of an archivist, his photography has recorded the situation of conflict between Israel and Palestine and the daily life for those



Miki Kratsman. *El archivo*, 1985 - Actualidad. Instalación con tres proyecciones (en loop). Cortesía Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Miki Kratsman  
Miki Kratsman. *The Archive*, 1985 - Current. Installation with three projections (in loop). Courtesy Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Miki Kratsman

periodista en varios periódicos israelíes de primera línea. A lo largo de su carrera ha sido testigo del devenir de los acontecimientos que han marcado a este pueblo y, en particular, ha tenido la oportunidad de viajar a las áreas en que los israelíes de a pie no tenían permitido el acceso sin permiso y también a aquellas a las que no podían acceder los periodistas de agencias y medios extranjeros. Con mirada documental, su fotografía registra la situación del conflicto entre Israel y Palestina y la vida diaria de los ciudadanos que conviven con él. Las existencias de estos se desarrollan en un continuo ambiente de opresión. A Kratsman le interesan las imágenes cotidianas. Dispuesto a representar la maraña emocional de personas muy influidas por realidades complejas y por la nueva forma de violencia resultante de aislar a Palestina del resto de Israel. Esas personas, no obstante, siguen esperando una vida mejor. Su obra, *The Archive* (*El archivo*), abarca desde 1985 hasta la actualidad y es el culmen de muchos años de continuada labor como periodista.

Como una épica de la «imagen», *Archive* no es solo una colección de registros históricos, sino un plan artístico sin fin. Con más de seiscientas fotografías, esta obra es producto de una selección realizada entre miles de imágenes. Se presenta en una sala oscura con tres proyectores en bucle. Su valor documental es prueba de las contribuciones que Kratsman ha hecho en los últimos años como fotógrafo, ofreciéndonos macro y microperspectivas desde las que leer la cotidianidad de los israelíes y la preocupación e intranquilidad de los líderes políticos; las escenas del crimen y la cultura de la noche y los famosos; la gente corriente viviendo su vida y el ejército patrullando. Al mismo tiempo, su fotografía nos lleva a conocer el dilema vital de los palestinos que sufren la permanente ocupación israelí. Esas fotografías tratan de arrojar luz sobre la realidad brutal de un territorio destruido, de edificios abandonados y tierras de cultivo baldías. La causa de esos fenómenos está en las políticas de control y aislamiento que nacen a su vez de la violencia y la muerte, evocando una fría y yerma realidad. No obstante, el artista no busca capturar esas escenas espectaculares, sino que se centra en las realidades de la vida diaria y en la verdad de los hechos, dejando que las imágenes

citizens of the conflict. Their lives are surrounded by an aura of oppression. Miki Kratsman is interested in daily images, shooting in an attempt to represent an emotional tangle of people influenced by complicated realities, and the new form of violence that has resulted from the cutting off of Palestine from the rest of Israel though those people still hope for a better life. His work, the *Archive*, goes from 1985 to the present. This is the culmination of his many years of continuous work as a news journalist.

Just like an “image” epic, the *Archive* is not only a collection of historical records, but also an art scheme without ending. The *Archive* with over 600 photos was chosen out of several thousand images. It is displayed in a dark room by using three projectors in a slide loop format. Those valuable archives are an indicator of how Kratsman has contributed to his shooting career in the past years. His photography has offered us both a macro and micro perspective to read the following: the daily life of Israelis and the worry and anxiety of political leaders; the criminal realm, bar scene, and star culture; ordinary people's living and the army on patrol. In the meantime, his photography has allowed us to read the Palestinian's living dilemma under the Israelis permanent occupation. Those photos intend to lay bare the brutal reality of destroyed territory, abandoned buildings and desolate farmland, etc. Behind those phenomena are control and isolation policies in relation to violence and death, evoking a cold and barren reality. However, the artist has not sought to shoot those spectacular scenes, rather, he focuses on the realities of daily life and the truth of an event and lets the images speak for themselves. Facing such a dual reality, Palestinians living under the occupied territory have to tolerate unceasing hardship in their lives; but Israelis also live in uncertain and unstable circumstances. These photos are an archive of a great variety of daily phenomena: a mixture of obstruction, death, memoir, hope, disgrace, anger, anxiety, frustration, unease, terror, hatred official imagery and symbols. These photo images convey a sense of worry extending beyond the information and event depicted.

The intrinsic value of Kratsman's work is that every photo is evidence of his acute response and critical judgment of very complex situations. Since his shooting was completed under such circumstances, where violence could erupt at any moment, this reality is part of the works' significance in terms of his photos' value. We might say that Kratsman's work involves a duality of both politics and photography, and that as a result, his responsibility in terms of morality and ethics is outstanding; he is unique in expressing his perspective, judgment, and positioning as journalist. In other words, even if it was hard for him to choose between a professional photographer's duties and a citizen's responsibilities, he did not succumb to the power of media and politics. The high degree of justice embedded in his work goes beyond the frontiers of one particular country, and herein lies the charm of his photography. Just like what we have seen, he has given each of his photos an unusual value and meaning.

Miao Xiaochun is a professor at Beijing's Central Academy of Fine Arts, a representative of Chinese artists using digital media as expression. His work is always full of criticism, ironies and metaphors scrutinizing Chinese realities. Unlike his previous work, the newly made 3D animation *Disillusion* looks more humorous and witty, ignoring the kind of grand narrative of his previous work, relying on a more minimalist form and poetic content. By using traditional ink wash painting and sketching to create imagery, the work showcases flexibility and vividness in the transference of the image. *Disillusion* always goes with the image of soap bubbles: one tiny person walks with extreme caution on a steel rope situated between twin towers; one bubble floats around him, bouncing left and right; both



a Miao Xiaochun. *Desilusión*, 2009-2010. Vídeo con animación 3D, 10 min. © Miao Xiaochun

b Wu Daxin. *Bailarina joven*, 2011. C-print, 60 x 40 cm. © Wu Daxin

a Miao Xiaochun. *Disillusion*, 2009-2010. 3D animation video, 10 min. © Miao Xiaochun  
b Wu Daxin. *Young Dancer*, 2011. C-print, 60 x 40 cm. © Wu Daxin



b

hablen por sí solas. Enfrentados a una doble realidad, los palestinos de los territorios ocupados sufren una vida que no desean; en Israel, no obstante, la gente también vive en circunstancias de incertidumbre e inestabilidad. Estas fotografías documentan una gran variedad de acontecimientos diarios. Son una mezcolanza de frustraciones, muer-tes, recuerdos, esperanzas, desgracias, iras, ansiedades, intranquilidades, imposibilidades, terrores, odios, símbolos e imágenes oficiales y transmiten la sensación de preocupaciones que van más allá de la información que dan las fotografías y los acontecimientos que ilustran.

El valor intrínseco de la obra de Kratsman radica en el hecho de que cada imagen es prueba de la contundente respuesta y el juicio crítico que nos aporta en situaciones muy complicadas. Kratsman realiza su trabajo en circunstancias en las que la violencia puede aflorar en cualquier momento y esa realidad es relevante en las fotografías y les aporta valor. Su obra implica una dualidad fotografía-política, lo que hace mayor su responsabilidad en lo que a moral y ética se refiere. Kratsman es irrepetible en su perspectiva, su postura y su opinión. En otras palabras, aun enfrentándose a una difícil elección entre responsabilidad ciudadana y deber profesional, no sucumbió al poder de los medios y la política. La justicia que emana su obra ha ido más allá de las fronteras de su país. Ahí yace el encanto de su obra fotográfica. Como veremos, ha otorgado a todas y cada una de sus fotografías un inusitado y significativo valor.

Miao Xiaochun es profesor en la Academia Central de Bellas Artes de Pekín, y uno de los artistas digitales chinos más representativos. Su obra rebosa crítica, ironía y metáfora contra la realidad china. A diferencia de su creación anterior, la nueva animación 3D titulada *Disillusion* (Desilusión) resulta más cómica e ingeniosa e ignora el tipo de narrativa solemne de sus trabajos anteriores, apoyándose en un contenido más poético y en formas minimalistas. La obra recurre al dibujo en tinta tradicional china, demostrando gran flexibilidad y vitalidad en la transferencia de la imagen. *Disillusion* viaja de la mano de unas pompas de jabón: un hombrecillo camina con sumo

the person and the bubble keep perfect balance; but this is only for a while, this balance is meant to be broken later on. Lots of bubbles pass through successive groups of weird people and things; the shapes of these people and things seem like characters drawn by *Ba Da Shan Ren* (1626-1705, a famous artist in early Qing Dynasty); at last, bubbles crash into the person on the cross: the omnipresent invisible and untouchable gas has unbelievable power. A person made of bubbles is standing among mountains, wobbling and divided into two; a bird flies by and half of the person bursts and vanishes. Transparent warriors hide in transparent hiding places, there are transparent offspring; and, horses surround transparent priestesses. When everything vanishes into thin air, when the dust has settled, you look back at those events, and wonder what was real. All images are transparent and floating. Warriors and horses overlap each other. A nuclear submarine travels in deep oceans without a sound. It rises out of the water, and people are drinking and relaxing on a ship of fools, and start eating nuclear submarines made of salmon. Combat planes land on aircraft carriers and become colorful bubbles; they fly into the sky again. I wish all weapons were created to wait quietly to be eaten away. Nature nurtures and digests people's bodies; religion soothes and devours people's souls. Bubbly airships transport bubbly animals to the heavens; as they do not have divine omnipresence. Holding a person made of countless bubbles, an ever-changing body fails to the ground and disappears. Life is like a dream, time flies by; is it true that we come and go without a trace? Miao depicts the rapid process of a person floating away like a soap bubble, with the fragility of life and the short-lived. Even if it is so short and fragile, a single life can nevertheless create an earth-shattering or devastating event. Although an artist has represented an imaging fragment of a history of reality by 3D animation, it in turn uses a witty language to satirize that there is no other form of life on earth which should be "respected" or "commiserated" or "hated" as such.

Wu Daxin is a young artist based in Beijing. Different from many other artists, he is interested in dancing. He shot a group of "young dancers" practicing in a studio. Under the tutor's instruction, these beautiful, lovely, tender, small girls in slim body shapes, dressed in martial

cuidado sobre un cable de acero tendido entre dos torres gemelas; una burbuja flota a su alrededor, revoloteando a izquierda y derecha. Tanto el hombre como la burbuja mantienen un equilibrio perfecto que terminará rompiéndose. Montones de burbujas se abren paso entre sucesivos conjuntos de extraños objetos y personas, cuyos perfiles parecen modelados a partir de los personajes de *Bada Shanren* (célebre artista de la dinastía Qing que vivió entre 1626 y 1715). Por fin, las burbujas explotan contra la persona en la cruz: el omnipresente e intocable gas tiene un poder increíble. Una persona hecha de burbujas aparece entre montañas, cimbreándose y dividiéndose en dos; un pájaro vuela y la mitad del cuerpo de la persona estalla y se desvanece. Guerreros transparentes se ocultan en escondites traslúcidos, de ellos nacen retoños también transparentes; unos caballos cabalgan alrededor de sacerdotisas que también dejan pasar la luz. Cuando todo se disipa en el aire y el polvo se ha asentado, volvemos la vista hacia esos eventos y nos preguntamos qué fue real. Todas las imágenes son incorpóreas, flotan. Los guerreros y los caballos se solapan. Un submarino nuclear surca las profundidades oceánicas en silencio. Alemerger, aparece un grupo de personas tomando una copa relajadamente en la cubierta de un barco de locos; empiezan a comer submarinos nucleares hechos de salmón. Aviones de combate aterrizan en un portaaviones y se convierten en coloridas pompas para salir de nuevo volando. Espero que la gente se vaya comiendo tranquilamente todo el armamento que ha aparecido. La naturaleza nutre los cuerpos de la gente y los digiere; la religión por su parte amansa y devora sus almas. Burbujeantes aviones transportan a burbujeantes animales a los cielos; los animales no son ubicuos. Un cuerpo siempre cambiante sostiene un cuerpo humano formado por incontables burbujas, cae al suelo y desaparece. La vida es como un sueño, el tiempo vuela. ¿Es cierto que llegamos y nos marchamos sin dejar rastro? Miao describe el veloz proceso a través de cuerpos humanos que desaparecen como pompas de jabón, con la fragilidad de la vida y de lo efímero. Aun siendo tan corta y frágil, la vida puede ser causa de devastación o de conmociones universales. El artista ha representado con un conjunto de imágenes animadas en 3D una historia de la realidad, utilizando a la vez un ingenioso lenguaje para satirizar que no existe otra forma de vida en nuestro planeta que deba ser «respetada», ni «comadecida» ni «odiada» como tal.

Wu Daxin es un joven artista afincado en Pekín. Se diferencia de otros muchos artistas porque siente un gran interés por el baile. Ha fotografiado a un grupo de «jóvenes bailarinas» ensayando en un estudio. Siguiendo las instrucciones del tutor, estas encantadoras y tiernas niñas de esbelta figura marcan poses gráciles. En realidad, Wu Daxin no se limita a ilustrar la belleza de la danza, sino que examina problemas sociales relacionados con la educación y la naturaleza humana, dando a conocer el proceso de enseñanza de las jóvenes bailarinas.

Wu fotografía en la prestigiosa Academia de Danza de Pekín, considerada cuna de la formación en materia de baile en China. Casi todas las familias quieren enviar a sus hijos a esta institución de élite cuando cumplen seis o siete años, fenómeno que se agudizó con la política del hijo único. Como consecuencia de la aplicación de dicha política, los padres ven en la crianza de su hijo o hija la manifestación de sus propios ideales, y tienen en la danza uno de los caminos más efectivos para ponerlos en práctica. De este modo, es el sueño de muchas familias enviar al único vástago a esta venerable institución del baile. De hecho, si el niño o la niña no consigue entrar, deberá compensarlo trabajando con todavía mayor determinación y empeño a fin de superar las duras pruebas de acceso. No se trata únicamente

art clothing, pose in outreached and graceful dancing acts. Actually, Wu Daxin is not limited only to depicting beautiful dancing, rather, he explores societal issues in relation to education and human nature by revealing the process of how those young dancers were trained.

Wu shoots at the prestigious Beijing Institute of Dancing. It is regarded as China's cradle of dancing education. Almost every family wants to send their child age six or seven into this elite institution, this is even more acute under the birth policy of one child per family in China. With such a policy, all the parents regard the growth process of their children as the manifestation of their own ideals. Dancing is also regarded as one of the best pathways for parents to realize their ideals. So with such a dream, many parents try to find ways to send their only children into this venerable dancing institution. In fact, if the child is not recruited into such an institution, he or she has to make up for this by working with even more determination and encouragement in order to succeed in passing many tough entrance exams. This is not only the dream of a child, but also the anticipation and hope of his or her parents. From such a perspective, the *Yang Dancer* by Wu Daxin presents to the eyes of a viewer a form of aesthetic beauty at first, through a formal portrait, that at the same time reveals societal aspects of a hidden body—issues of care and analysis of a body, of ethics and anxiety; a body is not isolated, but related to others. It is very often a reflection on other people's anticipation, desire and domination—a body is regarded as an object to be looked upon, a driving force to arouse others' enthusiasm; a carrier of people's dreams, hopes, ethics and economic status. A child's body looks so relaxed, but it has to confront and to suffer all kinds of pressure: a process that starts with a natural body then goes to a societal body, and then strives to become an artistic body. A body has become an object to be curtailed, regulated and controlled. Obviously, what to study as a kid has to be decided upon by the wish of his or her parents. An artist engages one's body into a space full of entanglements so as to raise issues of how people will deal with complicated relationships such as freedom and constraint, selection and regulation, in a societal system.

Chen Chieh-Jen is an artist living and working in Taipei. The concept of his video installation *Empire's Borders II: Western Enterprises, Inc.* was based on his father's experiences in the early 1950s. His father was engaged in training the "Anti-Communist National Salvation Army organized by the



Chen Chieh-jen. *Las fronteras de imperio II—Western Enterprises, Inc.*, 2010. Instalación de vídeo de tres canales con sonido (70:12 min. de video monocanal y 5:45 min. de video doble canal) y seis fotografías. © Chen Chieh-jen

Chen Chieh-jen. *Empire's Borders II—Western Enterprises, Inc.*, 2010. Three\_channel video installation with sound (70:12 min. single\_channel video and 5:45 min. double\_channel video) and six photographs. © Chen Chieh-jen

del sueño del niño, sino de las esperanzas y planes de futuro de sus padres. Desde tal perspectiva, los «jóvenes bailarinas» de Wu Dixin presentan al espectador, en primer lugar, una forma de belleza estética a través del retrato formal, que al mismo tiempo revela aspectos sociales del cuerpo oculto, a saber, problemas derivados del cuidado y el estudio del cuerpo, de la ética y la ansiedad; el cuerpo no es un ente aislado, sino que se relaciona con otros. Muy frecuentemente se convierte en reflejo de las expectativas, deseos y dominaciones de otras personas; lo consideramos un objeto que contemplar, una fuerza impulsora que despierta el entusiasmo del otro, el depositario de los sueños, las esperanzas, la moral y el estatus económico de su propietario. El cuerpo del niño puede parecernos tranquilo, pero sufre todo tipo de presiones: se trata de un proceso que se inicia en el cuerpo natural para dar paso a un cuerpo social y sigue avanzando con esfuerzo hasta devenir en cuerpo artístico. El cuerpo se ha convertido en objeto que debe ser reducido, reglamentado y controlado. Obviamente, lo que un niño o niña debe estudiar deben decidirlo sus padres. El artista se enfrenta al cuerpo dentro de un espacio enmarañado con el fin de plantear problemas relacionados con cómo lidiamos con las relaciones que se establecen dentro del sistema social: libertad, restricción, selección, regulación.

Chen Chieh-jen vive y trabaja actualmente en Taipéi. Subyacen en su videoinstalación *Empire's Borders II: Western Enterprises Inc.*, las experiencias vividas por su padre a principios de los años cincuenta del siglo pasado. Este participó en los entrenamientos del Ejército de Salvación Nacional Anticomunista organizado por la Western Company, tapadera comercial creada por la CIA que colaboró con el Kuomintang, el partido derrotado en la China continental y exiliado a Taiwán. La obra tiene como objeto replantear la idea preconcebida de que Taiwán ha estado bajo el control social de los Estados Unidos, el carácter de Taiwán como «sociedad indocumentada» y su espíritu colectivo, propenso a anular la historia.

En el vídeo, el artista ilustra el edificio de Western Enterprises, Inc., como signficante del imperio grandilocuente que trenza la extraña y compleja historia del medio siglo posterior a la Segunda Guerra Mundial en Taiwán, y del páramo en que se extravían los recuerdos de sus habitantes. La imagen en blanco y negro es coherente con la memoria histórica y lo abstracto del relato. El «hijo» examina de nuevo los restos del padre en el aniversario de su muerte, sin posibilidad empero de encontrar ni describir el álbum de fotos ni el testamento, y escribe una biografía parcialmente ficcionada desde su punto de vista filial. En casa, rodeado de cielos neblinosos, el hijo viste el antiguo uniforme del padre, que este le legó a su muerte, para iniciar lo que parece un viaje de vuelta a la Western Company en el que seguirá las huellas de su padre con el fin de revivir sus emociones y su imaginario.

Dentro de Western Enterprises, Inc., el hijo/padre pasea por diferentes espacios, aparentemente deshabitados pero marcados con el lema «Asesores Militares de los EE. UU.», y se va encontrando en los distintos niveles del edificio con quienes sufrieron el terror blanco, quienes bien regresaron para buscar sus expedientes en el Ejército de Salvación Nacional Anticomunista, o bien quedaron aislados para siempre sin un solo documento, así como con aquellos trabajadores desempleados de hoy, rodeados de maquinaria industrial obsoleta. El artista retrata a grupos de personas que el Imperio y la historia escrita por la máquina nacional han dejado de lado. Este impactante «contraste» visual es un monumento contemporáneo a su memoria.

“West Company”, a trading corporation set up by the United States’ CIA (Central Intelligence Agency) to work with the Kuomintang Party which was defeated and retreated from Mainland China to Taiwan. The work is intended to rethink the history that Taiwan has been socially controlled by the United States of America, the phenomena of Taiwan’s “None Archival Society” and Taiwan’s collective spirit of “Blanking” (out history).

In the video, the artist has depicted the building of the “Western Enterprises, Inc.” as a signifier of an empire in a grand narrative threading a strange and complicated history of Taiwan for fifty years after World War Two, and of the barren zone of people’s memories being lost. The image in black and white is coherent as historical memoir and abstract narrative. The “Son” on the anniversary of his father’s death re-examines the remains of his father—without the possibility to find out and to define the album and death list, and writes a partially - real biography from the son’s viewpoint. At home, surrounded by foggy skies, the son wears his father’s old army clothes left after his death, and the son appears to start a journey back to the “West Company” attempting to relive not only his father’s footsteps but also his father’s emotional feelings and imagination.

Inside the “Western Enterprises, Inc.”, the son/father walks into different spaces with no sign of people and demarcated with the marks of “US military advisers”, and keeps meeting up at various levels of the building with those sufferers of the white terror who have either returned to search for their archival files out of the Anti-Communist National Salvation Army or else remained secluded without recourse to an archive, as well as those jobless workers of today surrounded by discarded, obsolete factory machinery. The artist depicts groups of people pushed aside by the Empire/the dominating history of a national machine, as they enter the hall of “US military advisers” of the “Western Enterprises, Inc.” hand in hand, congregating on the lecture stage; the image looks like a historic photo of victory and domination under the protection of the Empire/the national machine. This striking “contrast” of visual imagery creates a contemporary monument to people’s memories...

The work by Chen Chieh-Jen implies that in an age of new liberalism, the form of empire is also in flux, no longer with the same impact; instead the artist opts to highlight characteristics of invisibility, flux and diversity. His art not only resists memories forgotten or suppressed, but also stands up for new artistic imaginings based on the format of “people’s writing” and possibilities of “multiple democracy modes” by exploring memoir-writing and imagination, individual and collective memory and domination vs. freedom.

Winfried Bullinger was born in Munich and currently lives and works in Berlin. He is an intuitive and unique photographer. From 2006 up to the present, he has undertaken a portrait series of photography titled *Nomads* (B & W) in Africa. This is a long-term and ambitious project. He has intentionally selected a title in a neutral and abstract manner. The figures he has shot come from tribes of savannahs of East Africa, who live between Turkana Lake in Kenya and the Blue Nile. Due to their living in a decolonized state and far from the central government’s control, these tribes exist in autonomy, and conflicts have repeatedly transpired between them over the poaching of animals. Changes in climate occasionally have an impact upon the area: when the rainy season ends, they tend to clash. He has stepped into the deserted and remote area of Africa. Together with his team and the local guide, he completed the shooting by risking his lives and overcoming a great variety of natural obstacles. In the process of interacting with these tribal people, their image and temperament have moved and charmed Winfried Bullinger, who is greatly

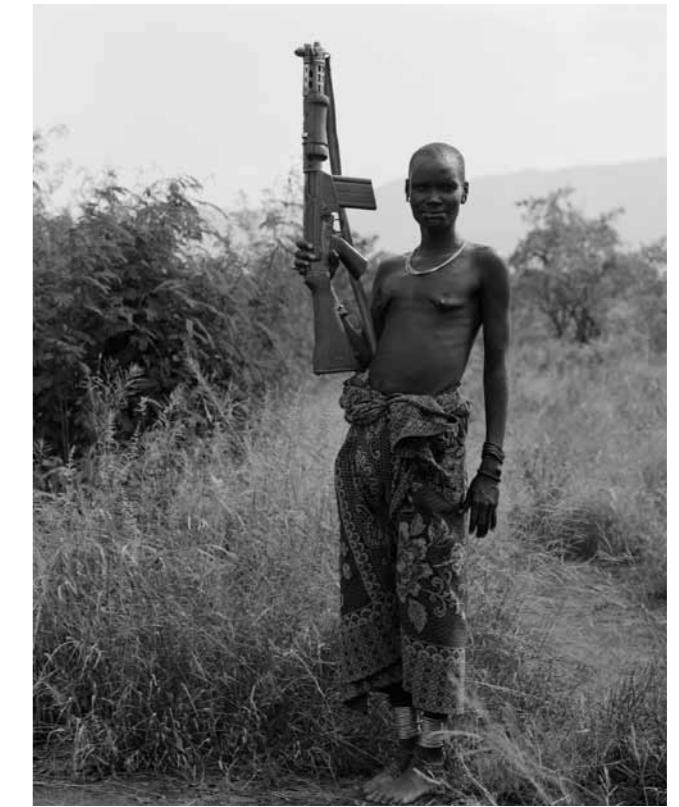
La obra de Chen Chieh-jen da a entender que en la era neoliberal el Imperio también muta en su forma y nunca ejerce el mismo impacto. El artista opta por resaltar esos rasgos de invisibilidad, flujo y diversidad. Su arte no solo se debate contra el olvido y la supresión de la memoria, sino que planta una bandera en pro de una nueva expresión artística basada en la «escritura popular» y las posibilidades de los «múltiples modos democráticos» mediante la exploración del recuerdo escrito, la imaginación, la memoria colectiva e individual y la dominación frente a la libertad.

Winfried Bullinger nació en Múnich y vive y trabaja en Berlín. Es un fotógrafo único e intuitivo. Desde 2006 ha llevado a cabo en África una serie de retratos fotográficos en blanco y negro titulada *Nomads* (Nómadas). Se trata de un ambicioso proyecto a largo plazo. Bullinger escogió adrede un título abstracto y neutral. Los rostros pertenecen a tribus de las sabanas de África Oriental, que habitan la región situada entre el lago Turkana, en Kenia, y el Nilo Azul. Estas viven autónomamente en un estado descolonizado, lejos del control gubernamental. Son frecuentes entre ellas los conflictos en razón de la caza furtiva. Los cambios climáticos en ocasiones afectan a la región y los enfrentamientos son más habituales cuando termina la estación de las lluvias. Bullinger viajó junto con su equipo y un guía a esta desértica y remota zona de África, donde completó el reportaje con riesgo de su vida y tras superar una gran diversidad de amenazas naturales.

En su interacción con los grupos tribales, convocaron a Bullinger su aspecto y temperamento. A diferencia de otros fotógrafos occidentales, no quiso descubrir nada exótico, sino mostrar sin más la forma de vida de estas tribus aisladas. Su obra retrata vividamente rostros esculturales, monumentales y nobles. Todos los hombres, armados de Kaláshnikovs, son altos, apuestos y tranquilos. Hacén alarde de un valor y una fortaleza que se hace eco del entorno natural, de un salvaje y hermoso paisaje. Bullinger interpreta las condiciones de vida y la espiritualidad de los retratados: naturaleza primigenia, hombres fuertes y enfrentamientos peligrosos conforman el poderío de su lenguaje visual. Su maestría a la hora de disparar el objetivo le permite capturar con precisión las delicadas cicatrices del cuerpo de los indígenas sin revelar sus nombres; los cortes, las imperfecciones de la piel adquieren un vivo protagonismo. Su fotografía es casi una fotografía del recuerdo, como la pintura o la fotografía en blanco y negro. Leyendo esas imágenes deducimos influencias externas como el Kaláshnikov, que los africanos empuñan y que ha pasado a formar parte de la cultura local —aunque no se fabrica en África—, creando nuevos patrones de vida. Así pues, la imagen al estilo documental refleja también la actitud y las pausas cognitivas y de entendimiento del fotógrafo y del espectador.

Como afirma el artista, «en mis imágenes trato de incorporar parte del aislamiento y la vulnerabilidad de esta gente, al nivel más abstracto posible. Estos retratos no buscan la espectacularidad ni el engaño y, sobre todo, no deben parecer una colección de curiosidades etnográficas. Me interesan las personas, los individuos que se ven representados en la imagen. Esta representación individual puede quedar de manifiesto en una postura o en una escarificación, en una forma específica de autorrepresentación o en la relación que la persona mantiene con su arma». <sup>4</sup> Cabe añadir que en su obra hay un poder que tiene que ver más con las «imágenes de la política» que con las «imágenes políticas».

Como hemos visto, el ser humano hace todo lo que puede para resolver y eliminar todo tipo de contradicciones y conflictos, aunque el



Winfried Bullinger. *Nómadas*, 2009. Impresión análoga en blanco y negro en papel baryta, 180 × 140 cm. Cortesía Galerie Sassa Trülzsch, Berlin

Winfried Bullinger. *Nomads*, 2009. Analog b/w print on baryta paper, 180 × 140 cm. Courtesy Galerie Sassa Trülzsch, Berlin

attracted by each portrait's individuality. Distinguished from other Western photographers, he did not try to discover something exotic, but rather to showcase the lifestyles of the remote tribes by record taking. His work vividly portrays figures having a sense of monumental sculpture and nobility. Armed with AK-47 in hands, they look tall and handsome and calm. They showed the air of courage and fortitude that is echoed by their natural surroundings, the wild environment and beautiful landscape. He has constructed and interpreted their living situation and spirituality by portraying figures. Primitive nature, strong men and dangerous conflict compose the power of his visual language. His shooting excellence lies in accurately capturing those delicate scars on the tribal people's body without revealing their names: the scars on the body, cuts, small spots on the skin are vividly expressed. His photography is more like a memoir photo, like painting, and like the nature of black and white photography. Reading these images, we can deduce exterior influences such as the AK-47, armed in their hands but not made in Africa, and that has come to be part of a local culture, forming a new living pattern. Therefore, a documentary-like image as such also reflects the photographer and the viewer's cognition, understanding and attitude.

As Winfried Bullinger said: "In the images I try to incorporate something of the isolation and the vulnerability of these people on the most abstract levels possible. These portraits should not be spectacular, nor specious, and they should especially not look like a catalogue of ethnographic peculiarities. I am interested in the person, the individuality which is represented in the image and this individual representation can be displayed in a scar tattoo or in a position, in a specific form of self-representation or

El mundo está plagado de injusticias, desigualdades, enfrentamientos, guerras, males, castigos, confesiones, traumas, dudas o desasosiegos, en todos los niveles de la realidad y de la vida cotidiana. Todavía nos imponemos limitaciones y obstáculos. Como afirma el sociólogo alemán Karl Otto Hondrich, los asiáticos trabajan para el mundo, los árabes rezan por él, los africanos sufren, los estadounidenses se arman y los europeos debaten sus grandes planes de futuro. Es evidente que un repaso somero a la geopolítica internacional como ese puede verse plenamente confirmado y complementado por el espectro visual planteado en esta exposición, *Ansiedad de la imagen*.

Hoy día, cuando una expresión ideológica se pierde en el dilema y en el discurso del poscolonialismo y neoliberalismo, utilizamos demasiado a menudo estos términos, que no poseen capacidad alguna para evitar que la «élite» siga rezando en un plano teórico en lugar de enfrentarse a los problemas de la realidad y la vida diaria, liderando un replanteamiento de la geopolítica internacional y las condiciones de vida de los seres humanos. En ese sentido, el regreso al mundo de la realidad se ha convertido en una nueva fuerza impulsora para los profesionales del arte. La exposición *Ansiedad de la imagen* trata de integrar las respuestas de artistas de diversos países y regiones, y de distintos puntos de vista y concepciones de la sabiduría, en un intento de examinar la complejidad y la incertidumbre del mundo real desde todas las perspectivas posibles. Las obras de esta muestra plantean dudas y críticas no solo resaltando la imagen de lo real, sino acercándose más a la verdad. Decimos que una imagen es capaz de trascender la realidad, y una imagen fotográfica o videográfica la trasciende para evocar múltiples capas de significado y deixis: la imagen es huella y reproducción, tesis e interpretación, aboga por una postura moral y de justicia, es una presentación conceptual y manifiesto político de una realidad.

La exposición *Ansiedad de la imagen* trata de presentar la función, el valor y la naturaleza del arte visual. No es vital, en cualquier caso, que la exposición pueda ofrecer al espectador un «impulso» en lo que respecta al juicio moral, que sirva como «advertencia» sociológica ni que le dé «sosiego» espiritual. Debido a la natural distancia que mantiene con la ideología y la experiencia de la vida cotidiana, el arte visual siempre ejerce una función de exploración, análisis y crítica de un mundo siempre cambiante desde puntos de vista independientes y novedosos. Para el espectador, la fotografía y el video son como espejos. Todas las imágenes «filtradas» y «arregladas» que un artista crea a partir de su imaginación, su juicio y su creatividad incluyen una idea, un lenguaje, un análisis o un propósito crítico. La diversidad en los medios y en sus imágenes también es parte de la contemporaneidad de la obra de arte. En ese sentido, el arte no es únicamente la manera que los artistas tienen de interpretar el mundo, sino un espejo sobre el que criticar la realidad. Para el artista, el arte no es solo el medio expresivo de la imaginación, sino un lenguaje de representación de dimensiones filosóficas.

#### NOTAS

1 Ese año, el director de cine italiano Michelangelo Antonioni fue invitado por el gobierno chino para realizar el documental *China*. Tras su estreno en Occidente, los medios oficiales chinos lo criticaron duramente.

2 Correo electrónico de Nir Evron.

3 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2006. Pág. 156.

4 Entrevista a Winfried Bullinger de Gottfried Knapp, *Nomads*, catálogo, idea y concepto de publicación: Sassa Trülzsch, Bob van Orsouw.

in the attitude that the person has to their weapon.”<sup>4</sup> I would add there is power in his work as “pictures of politics” rather than “political pictures”.

As we have seen, human beings make every attempt to resolve and eliminate all kinds of contradictions and conflicts, though the world is filled with injustice, inequality, fighting, war, evil, punishment, confession, trauma, doubt, unease at every level of reality and daily life. There are still limitations and troubles for human beings. As Karl Otto Hondrich, a German sociologist argues, people in Asia are working for the world; in the Arab world, people are worshipping for the world; in Africa, people are suffering for the world; in the United States, people are arming themselves for the world; in Europe, people are discussing big plans for the world. It is very obvious that a vivid brief of international geopolitics as such could be complimented and verified completely by the visual spectrum of images in the exhibition *Image Anxiety*.

Today when an ideological expression is lost within the dilemma, and discourse of post-colonialism and neo-liberalism, these terms are too often thrown around without any ability to stop “elite” preaching at the theoretical level, rather than confronting issues of reality and daily life leading to a re-examination of international geopolitics and human living conditions. In such a sense, a return to the realistic world has come to be a new driving force for those working in the artistic arena. The exhibition *Image Anxiety* attempts to integrate artists’ responses from different countries and regions and from different vantage points of ideas of wisdom, in an attempt to look into the complexity and uncertainty of the real world, from every perspective. In this show, those works with doubt and criticism not only highlight the image of the real, but also come closer to the truth. If to say that an image were able to go beyond its reality, an image made by photography or video has also gone beyond its reality, in order to evoke multiple layers of meaning and reference: The image is a trace and reproduction, a thesis and interpretation, advocating a moral stance and justice, and a conceptual presentation and political statement of a reality.

The exhibition *Image Anxiety* attempts to present the function, value and nature of visual art, though it does not matter whether the show could offer its viewer a “lift” in aesthetic judgment, or whether the show could be a “warning” in sociological terms, or whether the show could give a viewer a sense of spiritual “comfort”. Due to the natural distance visual art keeps from ideology and daily experiences, it always plays a role to examine, analyse and criticise the ever-changing world from an independent and novel perspective. To the viewer, photography and video are like a mirror. All the “filtered” or “fixed” images an artist has created with his full imagination, judgment and creativity include either a concept, or a language, or an analysis or a critical purpose and intention. The diversity in media and image also constructs the contemporaneity of an artwork. In such a sense, art is not only a way for artists to interpret the world, but it is also a mirror to criticize a reality; art to an artist is not only a media of imagination; it is also a language to re-present philosophical dimensions

#### NOTES

1 In 1972, Italian Film director Michelangelo Antonioni was invited by the Chinese government to make the documentary film “China”, after the film premiered in the west, Chinese mainstream media criticised it heavily.

2 Nir Evron emailed his statement to me.

3 Susan Sontag: *On Photography*, An Anchor Book published by Doubleday, 1977, p.108

4 Interview with Winfried Bullinger by Gottfried Knapp, *Nomads*, catalogue, Publication Concept and Idea: Sassa Trülzsch, Bob van Orsouw.

## **ANSIEDAD DE LA IMAGEN: OTRA LECTURA**

Michael Dutton y John Reardon

## **IMAGE ANXIETY: ANOTHER READING**

«[...] Mencionas la violencia blanda [...],» escribe Eugenia Raskopoulos, artista afincada en Australia, al comisario Huang Du. Raskopoulos habla sobre su obra *Vestiges* (Vestigios) [p.73], que el comisario ha seleccionado para PHotoEspaña. Ambos vinculan *Vestiges* a la violencia «blanda». La violencia blanda habla al poder blando y este inevitablemente a la política. Para que el arte arroje luz sobre la violencia blanda debe primero hacer lo propio sobre la política, pero, con ello, la política misma ejercerá potencialmente la violencia contra la obra de arte. Se trata de una paradoja, pero también es un medio por el que alejar la política de la claridad de las «ciencias» y acercarla a un compromiso con lo artístico que se manifieste en la utilización del arte tal y como el arte utiliza los «objetos encontrados». Es decir, como medio de preconizar sus propios pensamientos y entendimientos. El arte usa objetos encontrados, al igual que Raskopoulos en *Vestiges*, como paradoja que incita a pensar detenidamente en cuestiones concernientes tanto al arte como a la política. Comencemos, pues, con Raskopoulos desenvolviendo sus regalos de cumpleaños.

Las fotografías de sus regalos de cumpleaños que son envueltos aparecen clasificadas junto a imágenes de la palabra «democracia» escrita en diversos idiomas. Al jugar con la idea del regalo, *Vestiges* hace pensar en *Le rituel d'anniversaire* de Sophie Calle, obra que ilustra una serie de gabinetes que guardan los regalos de cumpleaños más curiosos recibidos por Calle entre 1980 y 1993. Durante ese periodo, invitó a varios conocidos (e invariablemente a un extraño) a la celebración de sus cumpleaños, siendo el número de invitados equivalente al de años cumplidos. Calle elegía unos cuantos regalos y los fotografiaba. Los colocaba en los estantes de un armario independiente, que hacía pensar en un altar con ofrendas a algún poder sagrado o en las vitrinas de una suerte de enorme y borgesiano archivo de la memoria<sup>1</sup>.

Exponer los regalos que nos hacen es abrir la vida al escrutinio público. Después de todo, como señaló Ralph Waldo Emerson, hacer un regalo siempre implica dar «una parte de uno mismo», mientras que recibirla supone dar parte de nuestra «alma»<sup>2</sup>, en palabras Marcel Mauss. El regalo, dicho de otro modo, se vincula a una economía emocional que no conoce límites y que, por consiguiente, es potencialmente incalculable. ¿Cómo podemos clasificarlo? Pero Raskopoulos no fotografía ni clasifica el regalo, sino el envoltorio. Si los regalos tienen un valor incalculable y el envoltorio no vale nada, ¿cómo se calcula el valor total? El temor, claro, es que el mercado nunca deja de calcular ese valor... y el miedo que llevamos dentro es que siempre nos veremos seducidos por él.

«Hay cámaras grabándole más de 300 veces cada 24 horas...», advierte una voz digital en off en el anuncio televisivo de un nuevo

«... You mention soft violence...» writes Australian-based artist Eugenia Raskopoulos to the curator Huang Du. Raskopoulos is writing about her work 'Vestiges' [p.73], which the curator has selected for PhotoEspaña. They are both linking 'Vestiges' to soft violence. Soft violence speaks to soft power, and power inevitably speaks to politics. For art to shine a light on soft violence it must first shine a light on politics, but in shining that light, politics itself potentially perpetrates violence upon the work of art. It is a paradox but also a pathway by which to draw politics away from the clarity of the 'sciences' and into an engagement with art that might begin by using art as art would use 'found objects'; that is, as a means to further its own thoughts and understandings. It uses found objects, as Raskopoulos has done in 'Vestiges,' as a paradox to think through questions that concern both art and the political. So let us begin with Raskopoulos as she unwraps her birthday presents.

Her classified, photographed images of the wrapping from her birthday gifts sit next to images of 'democracy' written in many languages. In playing with the idea of the gift, 'Vestiges' brings to mind Sophie Calle's *Le rituel d'anniversaire*, a set of curiosity cabinets containing the gifts given to Calle on each of her birthdays between 1980 and 1993. In that period she would invite a number of acquaintances (and one stranger) to her birthday gatherings with the number of guests being equal to the number of years she was celebrating. She photographed a selection of the gifts they gave her. She set them on shelves in a freestanding cabinet, almost as if it were some repository of gifts to a sacred power or a display case in some vast Borges-like archive of memory<sup>1</sup>.

To put one's own gifts on display is to open one's life to public scrutiny. After all, as Ralph Waldo Emerson notes, the gift always involves giving 'a portion of thyself,' while receiving a gift, as Marcel Mauss notes, always involves giving part of one's 'soul.'<sup>2</sup> The gift, in other words, is tied to an emotional economy that is therefore potentially incalculable for it knows no limit. How, then, can this be classified? Yet Raskopoulos does not photograph and classify the gift, she photographs the wrapping paper? If gifts are incalculable, and the used packaging of the gift rendered worthless, how does one calculate value? The fear, of course is, that markets always do... and the fear within ourselves is that we will always be seduced!

«You are caught on camera over 300 times every 24 hours....» says the computer voiceover in a 2006 London television advertisement for a new car. In this 'strike a pose' logic of late capitalism, the contemporary consumer advertisement ends with the inevitable snappy phrase: "Give them something to watch."<sup>3</sup> Just as Raskopoulos transforms the debris of her birthday presents into items of classification so, too, advertising transforms surveillance into a 'happy Panopticism'.<sup>4</sup> Perhaps, it is this

automóvil, grabado en 2006 y ambientado en Londres. En la lógica del «sonrían», propia del capitalismo tardío, la publicidad actual termina con un vivaz «Deles algo que mirar»<sup>3</sup>. Al igual que Raskopoulos transforma los desechos de sus regalos de cumpleaños en objetos para clasificar, la publicidad transforma la vigilancia en un «feliz panoptismo»<sup>4</sup>. ¿Estamos quizás ante el tipo de «distorsión» de la que habla Jitish Kallat cuando considera su obra un «estudio analgésico»? La medicina analgésica, sin embargo, no está pensada para hacer al paciente «feliz», sino para evitarle el dolor. El analgésico no trae euforia, emoción ni «feliz panoptismo», solo una vuelta a la «normalidad». El régimen clasificatorio de Raskopoulos es también una vuelta a la normalidad, a un mundo de cálculos y ordenaciones. No obstante, calcular hasta la basura producida por un regalo es revelar un secreto público. Las cosas no son «normales». Las imágenes de Kallat desmienten también esa vuelta a la normalidad.

Lágrimas sobre las mejillas de un dibujo animado en *Analgesic Studies 40* [p.32]. Una imagen que parece sacada del pop art de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Alex Katz, Richard Prince o Mickalene Thomas. Ansiedad capturada en el rostro de una figura en *Analgesic Studies 50*, imagen extraída directamente del Bollywood más estereotípico pero distorsionada para que parezca absorbida por un torbellino del que es imposible escapar. Por último, *Stations of a Pause* (Estaciones de una pausa), imagen de corte popular, apenas sujetada por una serie de cremalleras que se cierran unas sobre otras pero que parecen a punto de abrirse en cualquier momento. El título *Stations of a Pause* nos hace pensar en las estaciones del vía crucis (en inglés, «stations of the cross», que se pronuncia de forma parecida), en la idea de que tras la existencia algo —¿un regalo, quizás?— nos será revelado. ¿Significan las «estaciones de una pausa» que estamos alejándonos del regalo de la revelación por acercarnos a las distracciones de las pausas cotidianas, en la parada del autobús, haciendo cola o, más modernamente, esperando a que arranque el ordenador? ¿Qué revelarían las cremalleras del cuadro de Kallat si las abriésemos? ¿No tendríamos, quizás, miedo a que nos devolvieran al mundo clasificatorio de Raskopoulos?

«Abro regalos», insiste Raskopoulos. «Registro lo que viene después». ¿Y qué viene después? ¿El control? ¿La violencia blanda? ¿La muerte del regalo? ¿Podría revelar su insistencia en la clasificación y la exposición una de las nuevas obsesiones de nuestro mundo, a caballo entre las relaciones afectivas representadas por el regalo y la codificación y los regímenes clasificatorios de nuestra moderna sociedad «analgésica»? «Los jueces de normalidad están presentes por doquier», dijo Michel Foucault para explicar la expansión del régimen clasificatorio allende el ámbito penitenciario.<sup>5</sup> ¿Es posible, paradójicamente, que esta forma de propagación carcelaria sea condición necesaria para la democracia representativa?

Con independencia del lenguaje, la superficie de emergencia y el modo de comunicación que adopte, la democracia representativa siempre necesita registro, clasificación y vigilancia. El censo electoral es el ejemplo más obvio de ello. Uno debe demostrar, por ley, que tiene «derecho» y tal demostración implica una clasificación burocrática. Al definir al derechohabiiente quedan también definidos, por exclusión, quienes no tienen derecho, lo cual pone en marcha procesos conducentes a la aplicación de medidas más duras contra estos últimos. No obstante, con o sin derecho —podría haber razonado Foucault—, a través de la clasificación comienza la disciplina del cuerpo. Con la extensión de las tecnologías disciplinarias llega la prolongación

sort of 'distortion' that Jitish Kallat is referring to when he names his work *Analgesic Studies*? Yet analgesic medicine was never designed to make one 'happy,' only to stop the pain. No euphoria, no buzz, no 'happy Panopticism,' with an analgesic, only a return to 'normality.' Raskopoulos' classificatory regime is also a return to normality, to a world of calculation and classification. Yet in subjecting even the detritus of the gift to calculation is to reveal a public secret. Things are not 'normal.' Kallat's images too belie this return to 'normality.'

There are tears on the face of the cartoon figure in *Analgesic Studies 40* [p.32], an image that seems to appear from the pop art world of Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Alex Katz, Richard Prince or Mickalene Thomas. Anxiety registered on the face of the figure in *Analgesic 50*, an image drawn straight out of Bollywood central casting but distorted to appear as though it is being sucked into some inescapable vortex. Then lastly, there is *Stations of the Pause*, a demotic image barely held together by a series of overlapping zips that seem ready to peel away at any moment. *Stations of the Pause* [p.32] brings to mind the Stations of the Cross, the idea that behind existence there is something —a gift?— to be revealed. Are the Stations of the Pause moving us away from the gift of revelation to the distractedness of the everyday pauses, like waiting for a bus, standing in a queue, or, these days, waiting for the computer to power up? And if the zips on Kallat's painting are forced open, what will they reveal? Might the fear not be that it leads back into Raskopoulos' world of classification?

“I open presents”, insists Raskopoulos, “I record the aftermath.” What aftermath? Control? Soft violence? The death of the gift? Could it be that her insistence upon classification and display reveals one of the new obsessions of our world as it moves from the affective relations represented by the gift to the codification and classificatory regimes of our modern contemporary ‘analgesic’ society? ‘[T]he judges of normality are everywhere’ said Michel Foucault as he explained the spread of classificatory regimes beyond the penitentiary.<sup>5</sup> Paradoxically, maybe it is just this form of carceral spread that is a necessary condition for a politics of representative Democracy?

Whatever language, whatever surface of emergence, whatever form of communication representative democracy takes, it always necessitates registration, classification and surveillance. An electoral roll is the most obvious example of that necessity. One must demonstrate, by law, that one is eligible. Eligibility is both a 'right' and a bureaucratic classification. In defining the eligible voter they also define by exclusion, the ineligible. This then sets in motion processes that lead to more draconian ways of dealing with those deemed ineligible. Whether ineligible or otherwise, however, it is with classification, as Foucault might have said, that the disciplining of the body begins. With the spread of disciplinary technologies comes the extension of politics into everyday life, what Foucault once deemed bio-power or bio-politics.<sup>6</sup> Yet this bio-political spread is visible not under the *coda* politics but buried in the implications of regulations we are governed by, classifications we fall into, techniques and modes of reasoning that help world us, and forms of calculation which are, in emotional terms, the antithesis of the gift-like state we seem to be moving away from. Rather than being forced into this world, however, we are seduced into it, and it is the seductive quality of the images presented at PhotoEspaña that help us understand how that shift has taken place.

Think of the 'Tiller Girls' in Siegfried Kracauer's "The Mass Ornament." Discipline abounds in that troupe. People drilled into position so that they

a *Las chicas Tiller en Young in Heart*, 1960. ©TurnipNet. 2006 - 2012b Jitish Kallat. *Sin título (Estaciones de una pausa)*, 2010-2011. Acrílico en canvas, esculturas en bronce, 213.4 x 352 cm. Cortesía Jitish Kallat & Ario Gallery, Seúl.c Jitish Kallat. *Estudios analgésicos #40*, 2005-2007. Pintura en tablero con óleo, acrílico, tinta, purpurina y llama, 70 x 50 cm. Cortesía Jitish Kallat & Ario Gallery, Seúl

de la política a la vida cotidiana, lo que el filósofo francés en cierta ocasión llamó biopoder o biopolítica<sup>6</sup>. Sin embargo, esta propagación biopolítica no es visible bajo la política de cierre, sino que permanece enterrada entre las implicaciones derivadas de los reglamentos que nos gobiernan, de las clasificaciones en que se nos divide, de las técnicas y estilos de razonamiento que nos ayudan a hacer mundo de nosotros, y de los métodos de cálculo que son, emocionalmente hablando, la antítesis de ese estado natural del regalo del que parecemos estar alejándonos. Más que estar por obligación en este mundo, nos dejamos seducir por él, y es ese carácter seductor de las imágenes presentadas en PHotoEspaña lo que nos ayuda a comprender cómo se está produciendo ese cambio.

Pensemos en las chicas Tiller de *The Mass Ornament*, de Siegfried Kracauer. La troupe es disciplinada: seres humanos fijados en posición, piezas que se convierten en un «todo» solo cuando están en formación. La línea de bailarinas no es revolucionaria: no es espontánea sino disciplinada, se ha formado para conseguir un beneficio económico y no por razones «políticas» y aparece en escena para entretenir más que para inspirar. Cuerpos ordenados que se reorganizan como parte de un conjunto espectacular. Para Kracauer tienen un «valor diagnóstico». Denotan la fantasía de la representación pero también los «cuerpos ordenados» propios del sistema de manufactura de bienes: «Las manos de la fábrica se corresponden con las piernas de las chicas Tiller»<sup>8</sup>.

El vínculo que Kracauer establece entre estos dos ámbitos aparentemente muy distanciados —la fábrica y el escenario— se hace visible aquí si trasponemos las imágenes de las encantadoras aunque muy disciplinadas bailarinas chinas [p. 145] de Wu Dixin a las siguientes, de Nir Evron, fotografías cargadas de emoción que muestran una fábrica textil en Jordania [p. 121]. La barra de ensayo de la bailarina podría ser reemplazada por las filas de máquinas de coser; junto a todas ellas permanece la figura del cuerpo disciplinado.

Tiempo y movimiento pueden ser considerados el hilo unificador entre ambas series de imágenes y entre las dos actividades que estas ilustran. En la fábrica, como en la escuela de baile, se combinan disciplina, precisión, arte y economía. Disciplinado a través de la reglamentación del tiempo y del movimiento, el cuerpo se lima hasta que alcance su forma. Ya se trate del cuerpo de una joven y talentosa bailarina que se esfuerza por estar en primera línea o de los

are no more than parts who only become 'whole' when they are brought into a mass formation. This line of dancing girls is not a revolutionary line, for it is disciplined rather than spontaneous, arranged for profit not for 'politics' and they are there, on stage, to entertain rather than inspire. Ordered bodies rearranged as part of a spectacular whole. For Kracauer, they are said to have 'diagnostic value.' They point to the fantasy of performance but also to the ordered bodies of the system of commodity manufacture: "The hands in the factory correspond to the legs of the Tiller Girls"

The link Kracauer is making between these two seemingly discrete domains –the factory and the dance floor— becomes visible here if we push Wu Dixin's images of the enchanting yet highly disciplined young Chinese ballerinas [p. 145] next to Nir Evron's charged images [p. 129] from a rag trade factory in Jordan. The bar upon which the dancer rehearses her movements might be replaced by the rows of sewing machines but next to both is the figure of the body disciplined.

Time and motion could be seen as a unifying thread between these two sets of images and practices. In the factory as in the ballet school, discipline, precision, artistry and economy combine. Disciplined through the policing of time and motion, the body is ground into shape. Whether it is the body of a young, artistically talented ballerina who works to get ahead or the movements of the worker on the modern factory floor who works to survive, here is a juxtaposition that forces us to recognize the link between the hands on the factory floor and the legs of the practiced ballerina. This juxtaposition does more than reveal Kracauer's point; it offers a means by which to rethink the relationship between art and politics. These are juxtapositions that have the potential to create a political 'shock effect.'

Such *juxtaposition* is the basis of a collaborative course in art and politics at Goldsmiths run by artist John Reardon and academic Michael Dutton. Rather than rehearsing a canon or inventing a genealogy of politico-art theory, the radical juxtaposition of site and theory is employed. Theory runs alongside art practices; touching them as one touches a circle lightly, to steal a line from Walter Benjamin. Specific sites were chosen to collaborate with because of the work they could do in shining a light on the formation of political emotion. The soft violence inherent in the pull of the phantasmagorical in commodity society was made visible in work undertaken about the London Eye—a

movimientos de la empleada de una moderna fábrica que trabaja para sobrevivir, nos hallamos ante una yuxtaposición que nos obliga a reconocer la relación entre las manos de la trabajadora y las piernas de la bailarina. Tal perspectiva no solo arroja luz sobre las afirmaciones de Kracauer, sino que ofrece un medio a través del cual repensar la relación existente entre arte y política. Estas son las yuxtaposiciones que potencialmente pueden provocar un efecto de choque político.

Tales yuxtaposiciones, además, forman la base del curso de arte colaborativo que ofrece el college Goldsmiths de la Universidad de Londres y que dirigen el artista John Reardon y el académico Michael Dutton. Más que ensayar un canon o inventar una genealogía de la teoría artístico-política, se recurre a una radical yuxtaposición de espacios y teoría. La teoría se desarrolla en paralelo al ejercicio artístico, entrando en contacto con él como si apenas rozáramos un círculo, por usar las palabras de Walter Benjamin. Se escogieron espacios específicos en los que se trabajó en colaboración, pues consideramos que podrían ayudar a arrojar luz sobre cómo se forma la emoción política. La violencia blanda inherente al tirón que lo fantasmagórico tiene en la sociedad de los bienes de consumo se hace visible en el trabajo acerca del London Eye, dispositivo creado para dirigir la mirada hacia cualquier otro lugar que no sea el propio dispositivo. Desde el Museum of London, que actúa como tecnología mediante la cual ordenar la memoria política, se respondió a preguntas sobre la clasificación y el papel de la pedagogía en la domesticación del pasado. Portcullis House (destino final del censo electoral y su cometido) hizo las veces de nodo en el flujo de emoción política hacia estructuras políticas homogéneas y «racionales». Aquí, «el poder de la mejor razón» y las mentalidades de gobierno liberal comparten espacio con la Liberal Jewish Synagogue, congregación que plantea una forma completamente distinta de conectar con la política. Las conexiones creadas por este espacio, así pues, vinculan la comunidad afectiva y la recalificación religiosa del sacrificio y lo maravilloso. Los referentes políticos de la sinagoga eran radicalmente distintos a los de Portcullis House y, si bien individualmente ambos espacios están consagrados a sus intereses específicos, colectivamente funcionan como nodos de un discurso que hacia de la intensidad política el enemigo. Podremos demostrar cómo funciona el sistema tomando una instantánea institucional que ilustre cómo esta apasionada forma de hacer política terminó descompuesta, desplazada, domesticada o convertida en alguna otra realidad dentro de las estructuras democráticas y liberales de mercado. Estos espacios no solo constituyen manifestaciones materiales de *urform* (prototipos) políticos alejados de la intensidad política, sino que muestran cómo este tipo de política intenta disciplinar las emociones, de manera que la violencia en política siempre quede como recurso de reserva.

Poner imágenes a estas ideas acerca del flujo de pasiones políticas, en el contexto de un festival internacional de fotografía y artes visuales como PHotoEspaña, nos da la oportunidad de plantear de nuevo estas preguntas, en esta ocasión no por medio del espacio físico sino a través de lo visual. Exploraremos, así pues, esta obra bajo este signo político, pero permitamos que esta versión nos aporte una nueva visión de las cosas. Lejos quedan «la fuerza del mejor argumento» (Habermas) o el interés en torno a «la correcta disposición de las personas y las cosas» (Foucault). No es tanto la busca de una «tercera vía» (Giddens) como la de la base del «arte agonista» (Mouffe). Se trata más bien de rastrear en estas imágenes y espacios el flujo emocional que hace intensa la política y el modo en que las instituciones de la

device to direct the gaze onto anything other than itself. The Museum of London, which operates as a technology through which to classify political memory, opened onto questions of classification and the role of pedagogy in the domestication of the past. Portcullis House (Houses of Parliament)—that end point of the electoral roll—was a nodal point in the flow of political emotion into 'rational', homogeneous political structures. Here 'the force of the better argument' and mentalities of liberal governance would sit alongside the Liberal Jewish Synagogue which opened onto a wholly other way of connecting to politics. The connections that this site created were between an affective community and the religious re-channelling of sacrifice and wonder. Clearly political referents at the Synagogue were radically different to those at Portcullis House and while individually, each of these sites was alive to its own specific concerns, collectively, they all worked as nodal points in a discourse that made an enemy of political intensity. In offering an institutional snapshot of how this passionate form of politics was discombobulated, displaced, domesticated or rendered as something else within market-based liberal democratic structures, one could begin to demonstrate how this system works. These sites not only constituted material manifestations of political ur-forms that would pull away from political intensity, but also showed the way this type of politics tries to discipline the emotions so that the violence of politics always remained in reserve.

To take these ideas about the flow of political passions through a series of images framed by the International Festival of Photography and Visual Arts that is PhotoEspaña allows these questions to be posed once more, but this time through a series of images rather than sites. So let us, then, explore this work under this sign of politics, but let this version frame a new understanding. Gone is the focus on force of the better argument (Habermas) or concerns centring on 'the correct disposition of people and things' (Foucault). This is not a search for the 'third way' (Giddens) any more than it is a quest to find the basis of 'agonistic art' (Mouffe). Rather, it is to trace, through these images and sites, the emotional flow that renders politics intense or the way the institutions of liberal democracy lead the emotional flow away from such intensity. This, however, can only be done, once one makes politics into a more saporific art.

As a saporific art, politics, becomes less intelligible through the sciences than through the senses. This is not an abandonment of the traditional disciplinary concerns, merely a refocusing of them. There are still political structures, struggles, governments, institutions, nation-states and policies to be examined, yet now they are no longer seen as the beating heart of politics but rather as the 'sites,' images and endeavours through which politics speaks to the question of what to do with politico-emotional flows. It is by focusing upon the emotional flows of politics, rather than authorial intent, or 'true meaning,' that our version of politics is drawn out through PhotoEspaña, 2012. While our readings might sometimes intersect with those of the artists and lead us to quote from their statements we do so only because the statements provide stepping-stones leading to the affective elements of politics being uncovered. To see how politics is harnessed, channelled or disposed of. Sometimes, this can begin by taking the eye to where the eye does not naturally go.

Wang Guofeng's work does just that in this excerpt from his larger project *Statement of Ideality*. The work *Statement of Ideality* is "a series of big-sized panoramic digital photographs of the socialist governmental buildings in China, Russia and North Korea." The excerpted photographs take us to one such unnoticed space in the political heart of socialist Pyongyang,

democracia liberal han abierto una brecha entre ese flujo emocional y la intensidad política. No obstante, solo podremos lograr algo así cuando convirtamos la política en una suerte de arte más saporífero.

Como arte saporífero la política se hace menos inteligible por medio de las ciencias que de los sentidos. No se trata de abandonar los tradicionales intereses e inquietudes de la disciplina, sino de reencuadrarlos. Todavía quedan estructuras, estrategias, luchas, gobiernos, instituciones y naciones-estado que explorar, aunque ya no se les considere el corazón palpitante de la política sino «espacios», imágenes y esfuerzos a través de los cuales la política debate la cuestión de qué hacer con los flujos político-emocionales. Nuestra interpretación de la política queda bosquejada en PHotoEspaña 2012 no a través de la intención autoral o del «significado verdadero» sino por medio de los flujos emocionales de la política. Nuestras lecturas en ocasiones se cruzan con las de los artistas y a veces los citamos, pero lo hacemos únicamente porque sus declaraciones constituyen hitos conducentes al desenmascaramiento de los elementos afectivos de la política, lo que nos permite conocer cómo la política es utilizada, canalizada, desecharla. En ocasiones, el punto de partida puede consistir en llevar la mirada allí donde el ojo no va por su propio pie.

Eso es lo que hace la obra de Wang Guofeng. Podemos comprobarlo en este fragmento de su proyecto *Statement of Ideality* (Declaración de idealidad), «una serie de fotografías panorámicas digitales de gran formato de los edificios gubernamentales socialistas de China, Rusia y Corea del Norte». Las fotografías seleccionadas nos llevan a uno de esos espacios que pasan desapercibidos en el corazón político del Pyongyang socialista. *Untitled*, N°. 1, 2011 [p.81] (Sin título, n° 1, 2011) es una imagen de la sede del Partido Comunista que busca transportar la mirada del espectador a través del espacio vacío de la plaza hasta la fachada principal del edificio. Allí, en su centro, cuelga bajo un relieve de la bandera coreana un enorme retrato del Gran Líder y Presidente Eterno de la República, Kim Il-sung. El diseño del edificio y la cámara de Wang empujan al ojo hacia esos dos símbolos por excelencia del padre y de la patria, pero el artista nos lleva también a otros lugares.

Desplazando el centro de gravedad desde el hipertrofiado simbolismo estatal, Wang se centra en una pequeña banda de músicos y cantantes que tocan en la escalinata de acceso a la sede del partido. En esa plaza descomunal y vacía, en los escalones de un edificio monumental pero desocupado, bajo los símbolos enormes de Kim y del país, surge de inmediato la pregunta: ¿para quién tocan? Y, entonces, cuando pensamos



a Coreanos del norte se reúnen en un memorial por el fallecido líder norcoreano Kim Jong-il en Pyongyang. Imagen publicada el 29 de diciembre de 2011. © Kcna Kcna / Reuters / REUTERS



a North Koreans gather during a memorial for the late North Korean leader Kim Jong-il in Pyongyang. Picture released December 29, 2011. © Kcna Kcna / Reuters / REUTERS  
b Wang Guofeng. *Untitled*, N°. 1, 2011. C-print, 220 x 426 cm. © Wang Guofeng

North Korea. Untitled, 2011-No. 1 [p.81] is an image of the Communist Party Headquarters designed to take the viewer's gaze across the empty space of the square and directly up to the building's centrepiece. There, at the centre of the building, is a huge portrait of the Great Leader and Eternal President, Kim Il Sung, hung under a relief of the North Korean flag. While the design of the building and Wang's camera lead the eye to these two master symbols of father and nation, Wang's camera also takes us somewhere else.

Shifting the centre of gravity from the overblown state symbolism, Wang's camera focuses in on a small band of musicians and singers performing on the steps in front of the Party Headquarters. In this huge empty square, on the steps of this monumental but empty building, under the overblown symbols of Kim and country, the immediate question that comes to mind is: who are they performing for? And then, when you think of this sort of socialist monumentalism, this huge empty square, and this massive building, the question gets rephrased: where are the masses?

In the heart of this socialist city at the place where it symbolically reaffirms its socialist commitments by mass gatherings, a band plays on, seemingly, to nobody. Is the band merely rehearsing for some future event, or is this just a sign that the signifying chain of Korean *juche* socialism has run its course? Only when one looks more closely at the margins of the image, to the side of the actual performance, does one begin to discern an audience for this performance. This is not a concert-going crowd nor an assembled mass but Korean construction workers listening, singing and humming to the music while they work.

To the sound of rousing and patriotic revolutionary music, under the gaze of their great leader, behind green plastic fences covered with propaganda slogans extolling the virtues of this socialist workers paradise, Korean labourers are hard at work repairing the foundations of this monumental structure. This is no ordinary concert, but then these are no ordinary workers. The various techniques used to frame this workplace — the slogans, symbols, and rousing music — are all attempts to use politics to transform these workers into Stakhanovites.<sup>9</sup>

This is not the first time that the revolutionary potential of art to transform the world by tapping into and intensifying political commitment has been employed within the socialist movement. Indeed, this idea is central to socialist aesthetics. From Lenin to Mao, the question for art always circled around the question of political intensification; of harnessing and harvesting emotion for political ends. Even the Russian Constructivist, Vladimir Mayakovsky, suggested that the posters

en este típico monumentalismo socialista, esa gran plaza desierta, ese gigantesco edificio, reformulamos la pregunta: ¿dónde están las masas? En el corazón de esta ciudad socialista, donde simbólicamente el compromiso político se reafirma a base de congregaciones masivas, toca y toca una banda de música, aparentemente sin público. ¿Está la banda ensayando para un evento próximo o se trata de un síntoma de que la cadena significante del socialismo Juche ha tocado a su fin? Solo cuando observamos más de cerca los márgenes de la imagen distinguimos al público de la banda de música. No se trata de una muchedumbre de melómanos ni de una masa que acude a una convocatoria, sino de un grupo de albañiles coreanos que escuchan, cantan y tararean la música mientras trabajan.

Al son de la música revolucionaria, patriótica y enardecedora, bajo la mirada del Gran Líder y tras las vallas cubiertas de plástico verde y eslóganes propagandísticos que exaltan las virtudes del paraíso obrero y socialista, los albañiles coreanos trabajan duro reparando los cimientos de la monumental estructura. No se trata de un concierto corriente, pero tampoco son trabajadores corrientes los que aparecen en la imagen. Las distintas estrategias usadas para marcar el lugar de trabajo —eslóganes, símbolos, música inspiradora— suponen intentos de utilizar la política para transformar a esos obreros en estajanovistas<sup>9</sup>.

No es la primera vez que en el socialismo se utiliza el revolucionario potencial del arte para transformar el mundo, aprovechando e intensificando el compromiso político. En efecto, se trata de una idea fundamental para la estética socialista. De Lenin a Mao, la cuestión del arte siempre ha girado en torno a la intensificación política: en otras palabras, el cultivo y aprovechamiento de la emoción con fines políticos. Incluso el constructivista ruso Vladimir Mayakovski sugirió que los carteles por él diseñados «buscaban que los soldados del Ejército Rojo que los contemplaban antes de la batalla fueran al frente no con una oración sino con un eslogan en los labios»<sup>10</sup>. El arte maoísta recurría a formas heroicas al igual que a los enemigos estereotípicos para aumentar la intensidad política como forma de «educar e infectar al pueblo»<sup>11</sup>. Estos cantantes y músicos coreanos son reliquias de una era de la política, mayoritariamente desaparecida, que era y sigue siendo ajena a las sensibilidades de Occidente. Casi tanto, de hecho, como las imágenes que Ni Haifeng ha tomado de un paisaje urbano chino «alienado».

En su serie *Between Twilight and Dawn* (Entre crepúsculo y alba) [p.49], Ni imagina un mundo «infectado» de sensibilidad por un objeto alienígena, lo que nos haría ver una luz surreal iluminándolo todo. Las imágenes creadas por Ni muestran ruinas y paisajes urbanos a medio demoler bañados de un aura fantasmagórica. Con ello, el artista quiere llamar la atención sobre el desfase entre la tecnología avanzada y el sistema sociopolítico existente. Tal sistema, como los restos de los edificios derruidos en las instantáneas de Ni, sigue ejerciendo una poderosa presencia, pero en realidad lo que literalmente arroja una luz distinta sobre las cosas no es sino ese resplandor. Al igual que en el socialismo Juche descrito por Wang Guofeng, nos encontramos ante un mundo que interpreta en una clave musical distinta. Donde las imágenes de Ni sugieren un mundo futuro silencioso, seductor y quizás opresivo, Wang Guofeng, solo nos muestra una tecnología política antigua y agotada que, por la fuerza de la costumbre, se ha convertido en poco más que un espectáculo. «El hábito es el lastre que encadena al perro a su vomito»<sup>12</sup>, dice Samuel Beckett. Esa música no siempre se ha tocado por hábito. Antaño fue mucho más. El papel de la música revolucionaria no era entretenrer

he designed “meant Red Army soldiers looking at posters before a battle and then going to fight not with a prayer but a slogan on their lips.”<sup>10</sup> Maoist artwork used heroic forms just as it used the stereotypical enemies to ratchet up political intensity as a way of ‘educating and infecting people’.<sup>11</sup> These Korean singers and musicians are relics of this now largely by-gone era of politics that was and still is, so alien to Western sensibilities. It appears, in fact, almost as alien to us as those images Ni Haifeng has produced of a Chinese cityscape that is ‘alienated.’

In his series *Between Twilight and Dawn* [p.49], Ni imagines what the world might look like should an alien capsule ‘infect’ our world with a sensibility that castes a surreal light upon everything. Ni’s images of this possibility show dilapidated ruins and half demolished landscapes of a city bathed in an eerie surreal hue. This, he claims, shines a light on a mismatch between advanced technology and the existing political and social system. That existing system, like the remnant half demolished buildings in Ni’s frame, are still a strong presence but it is the illuminating glow which, quite literally, castes everything in a different light. Like Wang Guofeng’s depiction of *juche* socialism, this is a world that strikes a different chord but where Ni’s images suggest a silent, enchanting but possibly foreboding world ahead, Wang Guofeng’s images show only an old worn out political technology that, by force of habit, has become little more than entertainment.

“Habit is the ballast that chains the dog to his vomit,” says Samuel Beckett.<sup>12</sup> This music wasn’t always played out of habit. Once it was so much more. The role of revolutionary music was not to entertain the people but to inspire them. To sing the siren’s song of revolution was to ignite the workers’ passion for the cause of socialist construction. The political intensity produced for that cause would then find concrete expression in the work of building. Heidegger explains how this ‘affective’ connection to some form of commitment is rendered concrete through the act of construction.

Speaking not of socialist building work but of a particular form of ‘worlding’, Heidegger had cause to reference an ancient Greek temple and say: “The building means nothing.” ‘It is not’, he goes on to say, ‘a portrait whose purpose is to make it easier to realize how god looks; rather it is a work that lets the god himself be present and thus is the god himself’.<sup>13</sup> Every brick a sacred stone, every building task an act of devotion; ‘Temple-work’ isn’t ‘work’ in the modern conventional sense but to use Heidegger’s words, a technique that “worlds our world”:

The *world worlds*, and is more fully in being than the tangible and perceptible realm in which we believe ourselves to be at home. World is never an object that stands before us and can be seen. World is the ever-non-objective to which we are subject as long as paths of birth and death, blessing and curse keep us transported into Being. Wherever those utterly essential decisions of our history are made, are taken up and abandoned by us, go unrecognised and are rediscovered by new inquiry, there the world worlds.<sup>14</sup>

“[A]s long as paths of birth and death, blessing and curse keep us transported into Being,” says Heidegger. Wang Guofeng’s images of the ritualized techniques that still, perhaps, help world the world of the North Korean socialist worker will remain imaginable to us because of this. They will remain imaginable in the same way, perhaps, that Ni Haifeng’s appear to be out of this world. Wang’s images do not cast an uncanny light on our existence. Indeed they are so conventionally realist that they appear almost official. Yet it is precisely this almost official rendering of the building, the slogans, the people, that force our eyes to peer at and then beyond the propaganda covered green

sino inspirar. Interpretar el canto de sirena revolucionario equivalía a enardecer a los trabajadores por la causa de la construcción socialista. La intensidad política producida para la causa se explicitaría en las obras del edificio. Heidegger explica cómo esta conexión «afectiva» a cierto tipo de compromiso se concreta en el acto de la construcción.

Hablando no de la construcción socialista sino de una forma particular de «hacer mundo», Heidegger tuvo sus razones para aludir al antiguo templo griego de la siguiente forma: «Un edificio [...] no copia ninguna imagen». [...] «No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo»<sup>12</sup>. Cada piedra es sagrada, cada tarea constructiva un acto de devoción; el «trabajo en el templo» no es «trabajo» en el sentido moderno y convencional, sino, en palabras de Heidegger, una técnica que «hace mundo» de nuestro mundo:

Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetable a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desecharmos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo<sup>14</sup>.

«[...] mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser», dice Heidegger. Gracias a ello, podemos seguir imaginando las instantáneas que Wang Guofeng toma de las ritualizadas técnicas, las cuales quizás aún hoy ayudan a hacer mundo al mundo del trabajador socialista norcoreano, de la misma manera que las de Ni Haifeng parecen ajenas a este mundo. Las imágenes de Guofeng no arrojan ninguna luz inquieta sobre nuestra existencia. En efecto, son tan alternativamente realistas que parecen casi oficiales y, sin embargo, es precisamente



a Zhang Xiaogang. Fuente: <http://kangeugene.blogspot.com/2010/04/zhang-xiaogang.html>. © Zhang Xiaogang

b Zhang Xiaogang. *Lazos de sangre 5*, 1997. Fuente: <http://kangeugene.blogspot.com/2010/04/zhang-xiaogang.html>. © Zhang Xiaogang

gauze fences focused on in one image. There, hidden behind a wall of propaganda, we find the workers of this workers' state. The emptiness of the square in front of the buildings suggests an empty ordinariness of everyday life. No longer inspired but trained to perform, this band of musicians who would have once played with revolutionary intent, now play mechanically alongside workers who appear to go about their chores in an equally mechanical fashion. Here behind the fences is a world where political emotions no longer reign. This emotionless state of being political is brought into clearer relief in Wang Ningde's *Some Days* [p. 137] series where workers and cadres appear to be drained of any emotion. Sometimes, however, it is the very absence of the 'thing' that brings the thing to the fore. Set in Mao's China, using grey-tone colours, and focusing upon subjects who are expressionless and silent, Wang Ningde's images are reminiscent of the work *Bloodlines* by the Chinese artist Zhang Xiaogang.

In *Bloodlines*, stony-faced, expressionless figures stare out from the image. They all bear scars, birthmarks or infections from a thin red line that weaves its way across the canvas. Nothing gets in the way of the greyness facing Wang Ningde's subjects just as nothing stops Zhang's red line. Yet where the eyes of Zhang's subjects seem almost doe-eyed and passive, Wang's figures are frozen and their eyes firmly shut. It is in the shutting of the eye that Wang's figures seem to suffer this closing off of emotions. As an eye into the soul of socialism, the significance of this closure should not be underestimated.



a Zhang Xiaogang. Source: <http://kangeugene.blogspot.com/2010/04/zhang-xiaogang.html>. © Zhang Xiaogang

b Zhang Xiaogang. *Bloodline 5*, 1997. Source: <http://kangeugene.blogspot.com/2010/04/zhang-xiaogang.html>. © Zhang Xiaogang

esa interpretación casi oficial del edificio, de los eslóganes y de la gente lo que nos obliga a contemplar las vallas recubiertas de malla verde y propaganda que aparecen en primer término, para después rebuscar tras ellas. Ahí, detrás del muro propagandístico, vislumbramos a los obreros de este Estado de obreros. La vaciedad de la plaza, a los pies del edificio, sugiere la hueca normalidad de la vida diaria. La banda, que perdió la inspiración hace tiempo pero está bien entrenada, antaño tocó con espíritu revolucionario pero ahora interpreta la música mecánicamente junto a unos trabajadores que parecen ocuparse de sus tareas de forma también mecánica. Tras las vallas se extiende un mundo en el que las emociones políticas han dejado de reinar. Este estado no emotivo del ser político se destaca aún más llamativamente en la serie *Some Days* (Algunos días) [p. 137], en la que empleados y administradores parecen despojados de cualquier emoción. En ocasiones, no obstante, es la propia ausencia del «objeto» lo que trae el objeto a primer plano. Las imágenes de Wang Ningde, de tonos grisáceos, resucitan la China de Mao y sus modelos inexpresivos y silenciosos nos hacen pensar en la obra *Bloodlines* (Líneas de sangre) de su compatriota Zhang Xiaogang.

En *Bloodlines*, figuras pétreas e inexpresivas nos contemplan desde el otro lado de la imagen. Todas lucen cicatrices, marcas de nacimiento o infecciones; nacen de una delgada línea roja que recorre todo el lienzo. Nada se interpone en el camino de la grisura al que se enfrentan los modelos de Wang Ningde y, de la misma forma, nada detiene la línea roja de Zhang. La mirada de los modelos de Zhang es pasiva, casi inocente, pero las figuras de Wang parecen congeladas, los ojos apretados. Esta forma de cerrarlos refleja en las fotografías de Wang la cerrazón de las emociones. Como ojo que observa el alma del socialismo, el significado de dicha cerrazón no debe ser infravalorado.

Los ojos son importantes en el realismo socialista: cuanto más brillantes, mejor. Claros, rebosantes de esperanza, fijos en el horizonte mientras avanzan hacia el futuro, desafiantes y heroicos en la intensidad de la lucha de clases. Por eso en muchas obras del realismo socialista los ojos aparecen abiertos, resplandecientes. Incluso cuando se utiliza un material básico como la arcilla, como en *El patio de cobro del arriendo (Anren)*, esculpido en 1965, la mirada siempre resplandece. Al colocar ojos de cristal iridiscente en cada una de las ciento catorce estatuas a tamaño real que formaban el conjunto se confería una «ardiente ira» a los campesinos<sup>15</sup>.

Estas fueron las mismas estatuas que Cai Guoqiang reproducio, no sin polémica, en la Bienal de Venecia de 1999. El artista extraía así del mundo del arte figurativo una de las obras clásicas de la China revolucionaria para introducirla en el ámbito del arte conceptual. Sin



Cai Guoqiang. *Los ojos del socialismo | El patio del cobro del arriendo (Anren) | El patio de cobro del arriendo de Venecia*

Fuente: Fotografías de Anren, del autor; <http://db-artmag.deg>. © Cai Guoqiang

Eyes are important in socialist realism; the brighter, the better. Clear, forward-looking, and hopeful when advancing into the future, defiant and heroic when facing the intensity of class struggle. That is why, in much socialist realist art, the eyes are open and shining. Even when using such basic material as mud, as was the case when Chinese sculptors created the 1965 *Rent Collection Courtyard* statues, the eyes were always made to shine. Inserting iridescent glass eyeballs into each of the 114 life-sized statues that made up the collection, they were said to convey a sense of the peasants' 'burning anger'.<sup>15</sup>

These were the same statues that Cai Guoqiang controversially reproduced at the Venice Biennale in 1999. In reproducing this work, he took one of the classic works of revolutionary China out of the world of figurative art into the realm of conceptual art, but in reproducing the statues exactly as they had been made, Cai kept alive the glass-eyed intensity of this earlier work. Abstracted from their conditions of revolutionary existence, however, these steely, determined, and sometimes hate-filled glass eyes now presented themselves as little more than a stunning contrast of colours between the brown mud of the statues, and the black colour of the glass. Designed to work with other techniques and collectively to produce political intensity, the eyes of the *Rent Collection Courtyard* statues now evoke no more than an aesthetic or intellectual curiosity. The inability of this work once taken out of context, to stir emotional intensities of any kind, leads us back to the desultory Mao-suited characters of Wang Ningde's *Some Days*. Here are figures that not only lack political intensity, but also seem to close their eyes to all forms of emotional connection. Perhaps this is what Gu Zheng meant, when he suggested that *Some Days* was an elaborately arranged refusal. It was a refusal to continue any emotional engagement or interaction.<sup>16</sup>

In a card game where emotions should run high, there are none. Similarly, there are no signs of exertion, no beads of sweat, or puffy eyes on the faces of cadres pushing or riding their trusty 'Flying Pigeon' bicycles. Whether gently rowing a boat away from the shore with a potential lover or sleeping in an almost empty 'hard seat' train carriage leaning on a loved one's arm while a small child sits silently by himself to the rear, there isn't the slightest sign of any emotional charge or connection to the events taking place around them. It is as though the emotional explosion that was the Chinese Cultural Revolution has drained them all of all their senses.

Contrast Wang's card-playing cadres' in *Some Days* No.19 [p. 139] with this anonymous black and white image of the Beijing Railway Station. The contrast could not be sharper. In one, the rush of the crowd is also a rush of emotion. Taken at the height of the 'Revolutionary exchanges'



Cai Guoqiang. *The eyes of socialism | Rent Collection Courtyard (Anren) | Venice Rent Collection Courtyard*



Source: Anren photographs, authors own; <http://db-artmag.de>. © Cai Guoqiang



a

a Estación de Pekín en 1966. Colección privada de John Reardon  
b Wang Ningde. Algunos días, nº 19, 2002-2011. Impresión en gelatina de plata, 120,5 × 162 cm. Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde



b

a Beijing Railway station in 1966. John Reardon private collection  
b Wang Ningde. Some Days, No. 19, 2002-2011. Gelatin silver print, 120,5 × 162 cm  
Courtesy Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

embargo, reproduciendo las estatuas tal y como son, Cai mantenía viva esa intensidad de ojo de cristal de la obra. Abstraídos de su condición revolucionaria, no obstante, los decididos, duros y fríos ojos, a veces llenos de odio, transmitían apenas un sorprendente contraste de color entre el marrón de la arcilla y el negro del cristal. Diseñados para hacer efecto en conjunción con otros métodos de intensificación política, los ojos de las estatuas que forman *El patio del cobro del arriendo* no evocan más que curiosidad estética o intelectual. La incapacidad de la obra, una vez descontextualizada, de provocar intensidades emocionales de ningún tipo nos empuja de vuelta a los desganados personajes uniformados de *Some Days*, de Wang Ningde. En esta obra, las figuras no solo carecen de intensidad política, sino que parecen cerrar los ojos a toda forma de conexión política. Quizá eso sea el mensaje que Gu Zheng quiso transmitir cuando sugirió que *Some Days* era un rechazo elaboradamente orquestado a la represión de cualquier interacción o enfrentamiento emocional<sup>16</sup>.

No encontramos emoción alguna en una partida de cartas supuestamente emocionante. De igual manera, no aparecen síntomas de esfuerzo, ni perlas de sudor ni ojos hinchados en los rostros de los funcionarios que empujan o montan sus sólidas bicicletas Flying Pigeon. Ya sea remando tranquilamente lejos de la orilla en compañía de un posible amor o durmiendo en el asiento de madera de un vagón casi vacío, apoyada una pareja la una en el otro, mientras en el asiento de atrás duerme también un niño pequeño que viaja solo, en los protagonistas de las imágenes no aparece la menor traza de carga emocional o conexión con lo que ocurre alrededor. Es como si la explosión emocional que fue la Revolución Cultural les hubiera desecado los sentidos.

Comparemos a los funcionarios que juegan a las cartas en *Some Days No. 19* [p. 139] de Wang con la imagen anónima en blanco y negro de la estación de tren de Pekín. El contraste no puede ser más acusado. En esta última, el ajetreo de la gente es también ajetreo de la emoción. Tomada en la cúspide de los «intercambios revolucionarios», durante los cuales el viaje en tren era gratuito, las multitudes se afanan por subir a los vagones. Bullicio, frenesí, ilusión y alegría: el opuesto radical a las cadávericas criaturas uniformadas a lo Mao que Wang pone en escena, reunidas en torno a una partida de póquer. El contraste con la serie

In the 50s in the interweaving of Cold War and civil war, the American CIA established in Taiwan a Western Bureau and in cooperation with the KMT they trained an anti-communist army to attack Mainland China.  
My father was once part of this anti-communist army.  
After my father passed away. He left behind an autobiography One section was the name list of all the Anti-Communist Army killed at sea when they were attacking the mainland.  
There was also an empty photo album and a set of army fatigues.

*Nomads* (Nómadas) de Bullinger también es notorio. En ella, Bullinger trata de «mostrar individuos» con «una calma escultórica que revela la condición emocional de la persona retratada». Los individuos de Wang son cuerpos inertes, despojados de toda emoción o individualidad. Mao Tse Tung dijo una vez que la Revolución Cultural «emocionaría a la gente en el alma». Sin embargo, en las imágenes de Wang, las almas, lejos de emocionadas, parecen haber sido secuestradas. La pregunta es por quién. ¿Fue la agotadora política de esa época la que les robó el espíritu? ¿Acaso no muestran también una ansiedad existencial más íntima?

El vínculo entre los dilemas políticos y privados marca las obras de Chen Chieh-jen, entre ellas *Empire's Borders II—Western Enterprises Inc.* (Las fronteras del Imperio II — Empresas Occidentales Inc.). Nacida al otro lado del muro político simbolizado por los funcionarios sin emociones de Wang Ningde, la obra de Chieh-jen comparte con la de Ningde el interés por lo personal dentro de lo político, aunque de muy distinta manera. Ambas obras se originan en los recuerdos de infancia, así que ambos se abstienen de utilizar color. Las de Wang connotan inmovilidad, monotonía y conformismo. Chen, por su lado, da latigazos de luz para perforar los espacios grises y sepia que enfoca con su cámara. A diferencia de las escenas de Wang, en las que la emoción brilla por su ausencia, las sombrías fotografías de Chen llevan las «fronteras del Imperio» al agotador contexto de la Guerra Fría y a una serie de recuerdos muy personales sobre su padre. En la última imagen de *Empire's Borders II—Western Enterprises Inc.* [p. 57], leemos el siguiente comentario, escrito en chino:

En los años cincuenta, cuando se entretejían Guerra Fría y guerra civil, la CIA estadounidense abrió en Taiwán una oficina y en cooperación con el Kuomintang entrenó a un ejército anticomunista para atacar la China continental. En su día, mi padre formó parte de ese ejército.  
Después mi padre murió. Dejó una autobiografía.  
Uno de los capítulos consistía en una lista con los nombres de todos los miembros de ese ejército anticomunista muertos en el mar cuando atacaban el continente.  
También hay un álbum de fotos vacío y un uniforme.

Con estas escuetas palabras, Chen transforma la política de la Guerra Fría en una revelación enormemente personal del vínculo que une a padre e hijo. Como en la obra de Wang Ningde, las imágenes en gris y sepia ilustran la memoria de una niñez que giraba en torno a la política. Pero, a diferencia de ella, la obra de Chen no constituye un «rechazo elaborado». La emoción salta a la palestra en este recuerdo íntimo del combatiente de la Guerra Fría que fue su padre y emerge a la superficie en una serie de imágenes que hablan de la decadencia. Estamos en un almacén con un viejo horno en su centro, rodeado de cajas de documentos y papeles tirados por el suelo. ¿Es la estación un recuerdo infantil de bases secretas durante la Guerra Fría o una mirada a la memoria decadente y atestada de Chen? Vemos el rostro de un joven perdido en su reflejo. ¿Son estas imágenes recuerdos recuperados de sí mismo?

Se diría que de la mezcla que Chen hace de imagen y texto emergen fragmentos del pasado del padre. Nos encontramos ante un onírico paisaje de la Guerra Fría, caótico, decadente y abandonado, que el autor vuelve a imaginar como reflejo doloroso. El texto nos habla de un ejército anticomunista que perece en el mar. ¿Podría simbolizar la imagen al padre de Chen siendo rescatado por su hijo? ¿Es esa, entonces, la sala de máquinas de la guerra civil o de la Guerra

In these few words, Chen transforms Cold War politics into a highly personal revelation of the bond between father and son. Like Wang Ningde's work, Chen's grey tone and sepia images are of childhood memories circling around politics. Unlike Wang's work, Chen's images are no 'elaborate refusal.' Emotion comes to the fore as this very private memory of a Cold War warrior who was also a father, is brought to the surface in a series of images that speak of decay. There is a storeroom with an old fire or oven at its heart surrounded by boxes of documents with papers strewn across the floor. Is this a childhood memory of Cold War secret bases or is the room itself an insight into Chen's jumbled and decaying memory? There is the face of a young man lost in reflection. Are these images memories that the young man is now recalling of himself?

In Chen's mixing of image and text, it seems that it is the fragments of his father's past that are coming to the surface. Chaotic, decaying and abandoned, this is a Cold War/civil war dreamscape re-imaged as poignant reflection. The text tells of an anti-communist army being killed at sea; could the image be of Chen's father being carried to safety by his son? Is that, then, the engine room of this civil war/Cold War programme that he is being carried away from? Carried away, in order to reflect upon his own past; a prisoner of his own memories. Head bowed in defeat and exhausted, he is slumped by the edge of a stage and surrounded by the decaying accoutrements of his own political past. These scattered, discarded remnants of framed pictures tell their own story. Indeed, they tell the official story. They tell the story as it is often told in orthodox political science textbooks. Just to focus upon a small section of these images is to highlight that point.

In the framed photograph hung on the left-hand side of Chen's image of the auditorium are Vinegar Joe Stillwell arm in arm with the vivacious, charming and beautiful Song Meiling, who in turn is linked to her husband, the taciturn, all-powerful Generalissimo Jiang Jieshi (Chiang Kei-shek). Just as in this photograph, she was at the centre of all Sino-US relations at this time. Vinegar Joe had spent his entire time with Jiang Jieshi, advising him to reform his corrupt government. Meanwhile, Jiang's urbane and English speaking wife, Song Meiling was busily charming the US Congress into continuing the aid her husband's corrupt and discredited regime so desperately needed to survive. The aid the US gave, however, only prolonged Jiang's government rather than saving it.

Corrupt, inefficient and politically bankrupt, Jiang would later prove no match for the communists. By 1947, he was forced to flee to Taiwan and in October 1949, his Cold War/civil war enemy, Mao Zedong, declared the People's Republic. In East Asia, the Chinese civil war constituted the first shot in the Cold War; the fall of China the first East Asian domino to fall to the communists.

Then, as one's eyes track downward across Chen's image of the auditorium, one notices behind an overturned cabinet on the floor beneath the still hanging photograph of Vinegar Joe, Song and Jiang, a photograph of the author of the domino theory, John Foster Dulles. Beaming but partly obscured by a fallen cabinet, he is shaking hands with a member of the Taiwanese government cabinet, George Yeh. Dulles, in his capacity as US Secretary of State, and Yeh, as the Republic of China's (ROC) Minister of Foreign Affairs, are signing the 1954 Sino-American Mutual Defence Treaty. This treaty guaranteed that the US would defend Taiwan (the ROC) should Mainland China (the PRC) try to press its territorial claim over Taiwan militarily. With this act, the Chinese



a El Generalísimo y Madame Chiang Kai-shek con el general americano Vinegar Joe Stilwell después de el Doolittle Raid en abril de 1942. <http://www.nww2m.com/2012/01/chiang-kai-shek-supreme-allied-commander-in-china>

b Firma de un tratado en Taipeí. <http://info.gio.gov.tw>

c Chen Chieh-jen. Imagen parcial de *Empire's Borders II—Western Enterprises Inc.*

Fría, de la que su hijo lo aleja? Prisionero de sus propios recuerdos, el padre se deja llevar para reflexionar sobre su pasado. La cabeza inclinada, derrotado y exhausto, desplomado sobre el borde de una tarima, rodeado de los testimonios ya deteriorados de su propio pasado político. Los restos de fotografías enmarcadas, esparcidos por doquier, cuentan su propia historia. La oficial, de hecho, la que suelen enseñar los libros de texto de la ortodoxia política. Salta a la vista con solo fijarse en unas cuantas de estas imágenes.

En la fotografía que cuelga en el lado izquierdo de la pared posterior del pequeño auditorio aparecen Joe Stilwell, alias *Vinegar Joe* («Joe Vinagre»), brazo con brazo de la vivaracha, encantadora y hermosa Soong Mei-ling, quien a su vez da el brazo a su marido, el taciturno y todopoderoso generalísimo Chiang Kai-shek. Como en la imagen, Meiling ocupó el centro de todas las relaciones chino-estadounidenses de la época. *Vinegar Joe* había pasado toda una vida junto a Chiang Kai-shek, asesorándolo sobre cómo reformar su corrupto gobierno. Mientras, su esposa, la urbanita y angloparlante Soong Mei-ling, se ocupaba en cautivar al congreso estadounidense para que continuara apoyando económicamente al corrupto y desacreditado régimen de su esposo, que tan desesperadamente necesitaba sobrevivir. La ayuda de los Estados Unidos, sin embargo, no hizo más que prolongar la agonía del gobierno.

Como dirigente corrupto, ineficiente y políticamente arruinado, Chiang demostró ser menos poderoso que los comunistas. En 1947 fue obligado a exiliarse en Taiwán y, en octubre de 1949, su enemigo durante la Guerra Fría y la guerra civil, Mao Tse Tung, declaró la República Popular. La guerra civil china constituyó la primera manifestación de la Guerra Fría en Extremo Oriente y China fue la primera pieza de dominó en caer a favor de los comunistas.

A continuación, el observador baja la mirada y repara en un armario caído sobre la tarima. Tras él, bajo la fotografía de *Vinegar Joe*, Soong y Chiang, una imagen del autor de la teoría del dominó, John Foster Dulles. Sonriendo, pero oscurecido por la sombra del armario caído, estrecha la mano de uno de los miembros del gobierno taiwanés, George Yeh. Dulles, en su calidad de secretario de Estado

a Generalissimo and Madame Chiang Kai-shek with American General Vinegar Joe Stilwell shortly after the Doolittle Raid in April 1942. Source: <http://www.nww2m.com/2012/01/chiang-kai-shek-supreme-allied-commander-in-china>

b Signing of a treaty in Taipei. <http://info.gio.gov.tw>

c Chen Chieh-jen. Partial image from *Empire's Borders II—Western Enterprises Inc.*

civil war officially becomes part of the Cold War. To move from the photograph of *Vinegar Joe* to that of John Foster Dulles is to cross the threshold out of civil war into an era of Cold War and it is there, by the side or beneath these historical photographs, on centre stage that the defeated father figure of Chen Chieh-jen sits with head bowed in defeat.

Carved out of his memory of the Cold War/civil war divide are a set of images and a text that turn the binary of politics into an aesthetics of mourning by telling this tale as a form of filial remembrance. Yet it is remembrance in the face of an empty photo album. The father's army fatigues therefore is the only link back. Here is a personal biography driven back to a civil war/Cold War archive by a lack of personal documentation. Here is an account that takes us back to the father through a plethora of 'official' documents, photographs, and records that now lie scattered around the storeroom and auditorium. This way of remembering, that somehow ties the private and public together such that the story of filiality becomes a Cold War tale is, surprisingly, not that far removed from the monumental depictions of Wang Guofeng.

Wang's monumental built environment is, in the end, a paean to the official national father figure Kim Il Song. Chen's links to the father are of course far more intimate than that but they are, like Wang's images from North Korea, all linked back to a story of Cold War political intensity. Yet it is the intimacy expressed in Chen's poignant images that alerts us to a more profound link between national *Pater* and family patriarch. That kinship, deeper than the Cold War and more intense than depictions of that political intensity, is the story of the filial supplement.

Confucian influenced East Asia discourses of power are traditionally tied to questions of filial devotion. Indeed the principles underpinning the relation between ruler and subject were traditionally drawn from the relation between father and son.<sup>17</sup> This was because, in East Asia, these two responsibilities were never separate aspects of life, but interrelated, with one flowing into the other and then becoming the other. In a region traditionally dominated by Confucian notions of sovereignty, it was the extension of the filial spirit into modes of government that formed the mentality upon which imperial rule was founded. The link between father and sovereign stemmed originally from early concerns about

los Estados Unidos, y Yeh, como ministro de Asuntos Exteriores de la República de China, firmaron en 1954 el tratado de mutua defensa chino-estadounidense. Este garantizaba que los Estados Unidos defenderían a Taiwán en caso de que la República Popular tratase de hacer valer militarmente su reclamo territorial sobre la isla. Con tal acto, la guerra civil china participa oficialmente de la Guerra Fría. Al pasar de la fotografía de *Vinegar Joe* a la de John Foster Dulles atravesamos el umbral de la guerra civil para entrar en la era de la Guerra Fría. Ahí, rodeado de esas imágenes, en el centro del escenario, descansa la derrotada figura paterna de Chen Chieh-jen, sentado, la cabeza vencida.

Labrada a partir de recuerdos que evocan esa frontera entre guerra civil y Guerra Fría, esta serie de imágenes y el texto que la acompaña convierten el binarismo político en una estética del duelo, al contar un cuento de recuerdos filiales. Estos, sin embargo, nacen ante la cubierta de un álbum fotográfico vacío. El uniforme militar del padre es, así pues, el único vínculo con el pasado. Por culpa de la carencia de documentos personales, esta biografía personal nos lleva en busca de los archivos de la guerra civil y de la Guerra Fría. Se trata de un testimonio que nos conduce hasta el padre a través de una pléyade de documentos y fotografías «oficiales», ahora diseminados por el almacén y el auditorio. Esta manera de recordar, que de algún modo liga lo privado y lo público y convierte la historia de la relación paterno-filial en un cuento de la Guerra Fría, no es ajena, por sorprendente que parezca, a las monumentales imágenes de Wang Guofeng.

El entorno arquitectónico monumental de Wang es, a fin de cuentas, un himno a la figura paternal nacional oficial, Kim Il-sung. Los vínculos de Chen con su padre son, por supuesto, mucho más íntimos, pero, como en las imágenes de Wang sobre Corea del Norte, están íntimamente relacionados con una historia de intensidad política situada en la Guerra Fría. En cualquier caso, la intimidad expresada en las dolorosas imágenes de Chen nos alerta sobre un vínculo más profundo entre el pater nacional y el patriarca familiar. Tal parentesco, más hondo que la Guerra Fría y más intenso que las ilustraciones de esa intensidad política, alude a la historia del suplemento filial.

Los discursos de poder en Extremo Oriente, influidos por el confucianismo, están tradicionalmente ligados a cuestiones de devoción filial. En efecto, los principios que sustentan la relación entre gobernador y gobernado se originan, según la tradición, en las relaciones entre padre e hijo.<sup>17</sup> Esto se debe a que en Extremo Oriente estos roles familiares no se diferencian de manera clara, sino que están interrelacionados: el hijo fluye hasta el padre y se convierte en él. En una región históricamente dominada por las ideas confucianistas sobre la soberanía, la extensión del espíritu filial a la esfera gubernamental conformó la mentalidad sobre la que se cimentaría después el poder imperial. El vínculo entre padre y soberanía nace originalmente de la importancia primigenia de los linajes de sangre, pues los linajes «eran la fuente original de devoción (忠诚 zhongcheng)<sup>18</sup>. En efecto, originalmente, «devoción» y «piedad filial» eran una misma palabra que aludía a un único concepto. No fue hasta el periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a. C.) y el declive de los poderosos grupos dinásticos cuando dicha relevancia comenzó a decaer, lo que llevó a la diferenciación entre devoción y piedad filial. Desde ese momento en adelante, a pesar de su cercano parentesco, devoción (忠 zhong) y piedad filial (孝 xiao) se fueron consolidando como caracteres distintos, con su ámbito de aplicación diferenciado.<sup>19</sup>

bloodlines, because it was said, bloodlines "were the original source of devotion (忠诚 zhongcheng)."<sup>18</sup> Indeed originally, devotion and filial piety were one word, because they were one and the same concept. It was only with the Chinese Warring States Period (475-221 BC) and the decline of powerful lineage groups that this concern for bloodlines diminished leading to a differentiation of filiality and devotion. From this time onward, and despite their continuing close kinship, devotion 忠 (zhong) and filiality 孝 (xiao) slowly emerged as discrete and unique character forms with their own differentiated domain of application.<sup>19</sup>

As these concepts grew into separate domains of application, we find filiality or xiao being employed principally in relation to family matters, while devotion or zhong increasingly became tied to matters of state. This separation of zhong and xiao, far from placing limits upon filiality, actually reinforced its transition into a 'political program'.<sup>20</sup> This political program led to, what could be called, following Derrida, the filial supplement. In itself, however, the filial supplement is not the "dangerous supplement" of which Derrida writes. Grounded in the example of masturbation, Derrida's "dangerous supplement" is said to constitute "pure autarchy" in that it is pure projection. Sovereign unto themselves, the masturbating subjects' fantasy desires are fulfilled by a presence that would be prohibited were that presence to be real and present. The paradox of masturbation lies in the fact that the desire that sparks the act relies upon this prohibition to intensify the desire, hence the instability and danger.

The filial supplement follows a quite different path but it, too, would come to touch upon a 'dangerous supplement,' albeit not a sexual one. The 'dangerous supplement' of filial piety is created the moment the question of the filial touches the realm of politics. Taking politics out of the cold hard calculating rationality of markets and money, filiality leads politics into the affective realm, a domain which potentially knows no limit. In East Asia, that moment when the two touched was at the moment that gave birth to the Chinese character zhong.

In itself, the filial supplement offers no danger. Once it arrives at the doorstep of politics, however, it becomes far more volatile. It is in harnessing the filial supplement to legitimate and reinforce their rule that leaders attempt to tap into the affective bonds of kinship. These bonds were ones that created the political community, but as affective linkages, they were emotionally charged and therefore potentially without limit or calculation. When tied to a revolutionary program that only advanced by creating conditions of permanent struggle against 'the enemy', this politicised form of filiality, summed up in the character zhong intensifies belief in the righteous of the cause. In harnessing such devotion and intensifying politics, the revolutions of both Mao and Kim came to rely upon this 'dangerous supplement,' while simultaneously fighting against it as a past tradition. Paradoxically the transfer of filial duty to devotion intensified the feeling and made it political. In doing this, however, it simultaneously required that the past association between devotion and filial piety be suppressed. The revolution became an enemy of xiao because xiao as part of the Confucian tradition was an enemy of revolution. In the end, this dangerous supplement would defeat the revolutionary world of both Mao and Kim. One (Mao) would be denounced for creating mass starvation and chaos, the other for building a Stalinist dynasty. In both cases, a revolution lost.

Has this same 'affective' spirit been lost from our world too? Marcel Mauss, the father of gift theory, believes our modern world is in danger of doing just that when it reduces us all to *Homo Economicus*. "For a

Así pues, *xiao* (piedad filial) se comenzó a aplicar principalmente a cuestiones familiares, mientras que *zhong* (devoción) quedó cada vez más vinculado a cuestiones estatales. La separación de ambos conceptos, lejos de acotar la piedad filial, reforzó su transición a un «programa político».<sup>20</sup> Dicho programa político llevó a lo que según Derrida podría denominarse «suplemento filial». En sí mismo, no obstante, el suplemento filial no es el «suplemento peligroso» sobre el que escribe el filósofo francés. Basándose en el ejemplo de la masturbación, el «suplemento peligroso» constituye según Derrida la «pura autarquía», en el sentido de que es pura proyección. Sobranos de sí mismos, los deseos fantasiosos de los súbditos que se masturban se ven cumplidos por una presencia que sería prohibida si fuera real e inminente. La paradoja de la masturbación reside en el hecho de que el deseo que desencadena el acto depende de dicha prohibición de intensificar el deseo, de ahí la inestabilidad y el peligro. El suplemento filial sigue un rumbo totalmente diferente, pero también rayaría en el «suplemento peligroso», aunque no sexual. El «suplemento peligroso» de la piedad filial se genera en el momento en que la cuestión de lo filial toca el ámbito de la política. Al extraerla de la racionalidad fría, dura y calculadora de los mercados y el dinero, la piedad filial lleva la política al reino de lo afectivo, que potencialmente no posee límites. En Extremo Oriente, el momento en que piedad filial y política entran en contacto es el momento en que nace el carácter chino *zhong*.

En sí mismo, el suplemento filial no supone peligro alguno. Una vez en la antesala de la política, sin embargo, se hace mucho más volátil. Al canalizar tal devoción e intensificar así la política, las revoluciones de Mao y de Kim Il-sung pasaron a depender de ese «suplemento peligroso», si bien a un tiempo luchaban contra él como tradición del pasado. Paradójicamente, la transferencia del deber filial a la devoción intensificó el sentimiento y lo politizó. Con ello, no obstante, se hizo necesario que la antigua asociación entre devoción y piedad filial fuera suprimida. La revolución se convirtió en enemiga del *xiao*, porque este, como parte de la tradición confucianista, era enemigo de la revolución. Al final, el suplemento peligroso derrotaría al mundo revolucionario tanto de Mao como de Kim. Uno de ellos, el de Mao, caería bajo las acusaciones de provocar hambrunas y sembrar el caos; el otro, por levantar una dinastía estalinista. En ambos casos perdió la revolución.

¿Ha perdido nuestro mundo ese mismo espíritu «afectivo»? Marcel Mauss, el padre de la teoría del don o del regalo, cree que el mundo moderno corre ese peligro, al reducirnos a todos a un mismo *Homo Economicus*. «Desde hace mucho tiempo el hombre ha sido algo muy diferente; lleva poco siendo máquina»<sup>21</sup>, escribe. Del *Homo Economicus* al *Homo Bellator* se abre entonces un breve paso político, y las imágenes de *WAR IS A MISERABLE BUSINESS* (*LA GUERRA ES UN NEGOCIO MISERABLE*), tríptico de Daniel Schwartz, tienden un puente entre ambos.

En ellas vemos, literalmente, cómo el mercado de armas ha llegado a reducir a lo largo de los años la existencia a una mera cuestión de vida o muerte. Comprobamos cómo esto nos divide y define en la vida real como en el tríptico. El título aparece en la imagen del centro, que es mero texto: una larga lista de armamentos de todas las épocas. Las dos imágenes que la flanquean ilustran a muertos y a vencedores. A la derecha encontramos una imagen titulada *Multinational Opposition Force* (Fuerza multinacional de oposición), tomada en Tayikistán en 1996, mientras que la imagen de la izquierda, titulada *Islamist Fighters Killed in Action* (Combatientes islamistas muertos



*LA GUERRA ES UN NEGOCIO MISERABLE*, 2000, 2006, 1996. Fotografía en color, serigrafía tipográfica y fotografía en blanco y negro, 100 × 100 cm. Cortesía Helmhaus Zurich. © Daniel Schwartz

*WAR IS A MISERABLE BUSINESS*, 2000, 2006, 1996. Color photograph, silkscreen print word piece and black and white photograph, 100 × 100 cm. Courtesy Helmhaus Zurich. © Daniel Schwartz

very long time”, he writes, “man was something different and he has not been a machine for very long.”<sup>21</sup> From *Homo Economicus* to *Homo Bellator* then becomes a small political step and Daniel Schwartz’s triptych images in ‘War is a miserable business’ provides the footbridge.

In Schwartz’s images we, quite literally, see how the markets in weaponry over the ages have come to reduce existence to the simple question of life or death. We see how this divides and defines us just as it does on the triptych. The title of this triptych appears in the text-based, middle image that offers nothing other than a long list of weaponry from across the ages. The two images that border this centrepiece are of the dead and the victorious. On the right of the triptych is an image entitled ‘multinational opposition force’, taken in Tajikistan 1996 while the image on the left side is titled ‘Islamist Fighters killed in action’, taken in Kashmir/India 2000. Framed around technologies of death, these images suggest bodies created by the weapons that are listed.

AK47 Avtomat Kalashnikov  
Arquebus  
Arro  
Ballista  
Fusil de francotirador Barrett calibre .50  
Arco  
Cañón  
Catapulta....

This could be a list of the fallen. It is however, a list of the means through which they became ‘the fallen.’ There is a classificatory rigor to this list reminiscent of Eugenia Raskopoulos’s ‘Vestiges’ [p. 73] but in sharp contrast to the archive presented by Miki Kratsman. In *Archive 1985-Cur-*

en combate) fue tomada en Cachemira en 2000. Las imágenes son sugerencia de los cadáveres provocados por la siguiente lista de armas y tecnologías letales, a la que flanquean (en el original inglés la lista es alfabética):

AK47 Avtomat Kalashnikov  
Arcabuz  
Flecha  
Ballesta  
Fusil de francotirador Barrett calibre .50  
Arco  
Cañón  
Catapulta...

Esta lista podría enumerar los nombres de caídos. En su lugar, sin embargo, se listan los medios por los que los caídos adquirieron ese título, con un rigor clasificatorio reminiscente de *Vestiges* [p. 73], la obra de Eugenia Raskopoulos. Esto contrasta claramente con *The Archive 1985-Current*, trabajo en el que Kratsman presenta una suma interminable de imágenes que se debaten entre el conflicto, la política, lo doméstico, lo banal, lo absurdo y lo cotidiano. No hay líneas claramente trazadas entre la vida y la muerte en este inventario, solo una cacofonía de objetos y personas: Un manojo de anguilas / 3 objetos que parecen calabacines colocados verticalmente dentro de un vaso de agua / una figura encapuchada y carnavalesca empuñando una bandera / nalgas anónimas / mujer horizontal tocando la guitarra / 2 cangrejos con guarnición en un plato, etcétera, etcétera...

Volvemos a Borges, no a su archivo de la memoria sino al laberinto de la vida. Girando en torno a nosotros como la visualización de una de las páginas del famoso *Emporio celestial de conocimientos benévolos* de Borges, las imágenes de Kratsman nos hacen pensar en el artículo de esa enciclopedia que divide al reino animal en: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello.<sup>22</sup>

En este aparentemente aleatorio remolino de imágenes encontramos parecidos y conexiones. Dos de ellas, en particular, destacan por idénticas. Este *doppelgänger* —tradicionalmente heraldo de mala suerte o desgracia— sugiere la existencia de una mano rectora en funcionamiento. El blanco y negro de las imágenes enmarca una escena urbana en el centro de la cual aparece un soldado ataviado con una máscara de gas caminando hacia dos figuras desconocidas que aparecen en el fondo de la escena. En primer plano, perdida en sus pensamientos, vemos a una niña vestida con una curiosa camiseta de rayas, felpa y coleta. A la izquierda de la imagen y casi saliendo del plano aparece un hombre que camina en sentido contrario al del soldado. También en primer plano, a la derecha del soldado, encontramos a la cuarta figura: una mujer que mira al suelo, probablemente mirando o sacando algún objeto fuera del plano.

Esta repetición funciona casi como un *punctum* que, según Barthes, «no es un interés con el que podemos categorizar y enfocar una fotografía, sino un descubrimiento inesperado de nuestro encuentro con él. Nos perfora. Es lo que fractura el *studium* para poder abrirse paso. Es salvaje, lo vuelve “loco” la domesticación del código establecido»<sup>23</sup>. Simultáneamente, sin embargo, surge la sospecha y la posibilidad

rent Kratsman creates the impression of an endless accretion of images pitching and rolling between conflict, politics, the domestic, the banal, the absurd, and the everyday. There is no clear line drawn between life and death in this inventory, only a cacophony of people and things: A handful of eels / 3 courgette-like objects standing in a glass of water / a hooded, carnivalesque figure holding a flag / anonymous buttocks / horizontal guitar-playing female / 2 crabs with garnish on a plate etc, etc...

We are back with Borges, not in his archive of memory but in a maze of life. Spinning around us like a visualisation from a page in Borges famous Chinese Encyclopaedia, Katsman’s images resemble the encyclopaedia’s definition of the animal kingdom: [1] Those belonging to the emperor [2] Those embalmed [3] Those tamed [4] The fabulous [5] Stray dogs [6] The frenzied [7] The innumerable [8] Those drawn with a very fine camelhair brush.<sup>22</sup>

Into this seemingly random collection of swirling images there are resemblances and connections that can be made, but two in particular stand out because they are identical. This *doppelgänger* - traditionally a harbinger of bad luck or misfortune - suggests a more deliberate guiding hand at work. The black and white image frames an urban street scene at the centre of which we are looking at a gasmask-wearing soldier walking towards whatever the two figures in the background are looking at. In the foreground and lost in her own thoughts is a young girl in a striking horizontal-striped shirt/t shirt, headband and ponytail. To the left of the image and just leaving the frame is a man walking in the opposite direction to the soldier. Also in the foreground, to the right of the soldier, is the only other figure: a woman, eyes downward, possibly looking at or carrying something out of shot of the camera. This repetition works almost like a punctum that, Barthes says, “is not an interest with which we categorize and approach a photograph, but an unexpected discovery of our encounter with it. It pierces us. It is that which breaks through and fractures the *studium*. It is wild and ‘mad,’ against the tameness of established code”<sup>23</sup>. Yet it simultaneously raises the suspicion and possibility of ‘error.’ If it is ‘error’ is it revealing of an obsessive, ad hoc, accumulation of things and if it is a deliberate ‘repetition’ does it suggest an agenda? Alternatively, on might ask, does this question even matter?

Deliberately or otherwise this ‘repetition,’ works as a kind of subliminal sign amongst the ad hoc collection of images that directs, albeit subtly, our gaze toward a hierarchy of images and perspectives. This abundance of images of the domestic, the banal, the absurd, the everyday speaks to a kind of normalcy within which this *doppelgänger* emerges as the shock effect. It shocks us into remembering that despite appearances, this is life lived in the state of exception. It is at this point, where from the swirling surface of everyday life captured in Miki Kratsman images brings us face to face with a state of emergency that Kratsman’s work speaks to that of Daniel Schwartz and both of them speak to Lu Nan.

Lu Nan’s work from Yanglongzhai Prison (Myanmar) and Kokang County Labor Camp - where he worked from June to September 2006 - ‘records’ part of the unfolding story of Kokang County ending more than 190 years of poppy plantation by making it illegal in 2002. “More than 80,000 people depended on poppy before then, covering more than 150,000 acres. However, the average income dropped more than 80% after the prohibition. More than 60% residents live under grain shortage. Farmers did try to plant other agricultural products, for example rubbers, fruit trees, coffee, etc, but all failed, except sugarcane”. Lu Nan’s images bring the consequences of this to the fore. The eve-

del «error». Si se trata del «error», ¿nos descubre una acumulación obsesiva y ad hoc de objetos? Y, si es una «repetición» deliberada, ¿hemos de sospechar la existencia de un plan oculto? Alternativamente, podemos preguntarnos si tal cuestión tiene alguna importancia.

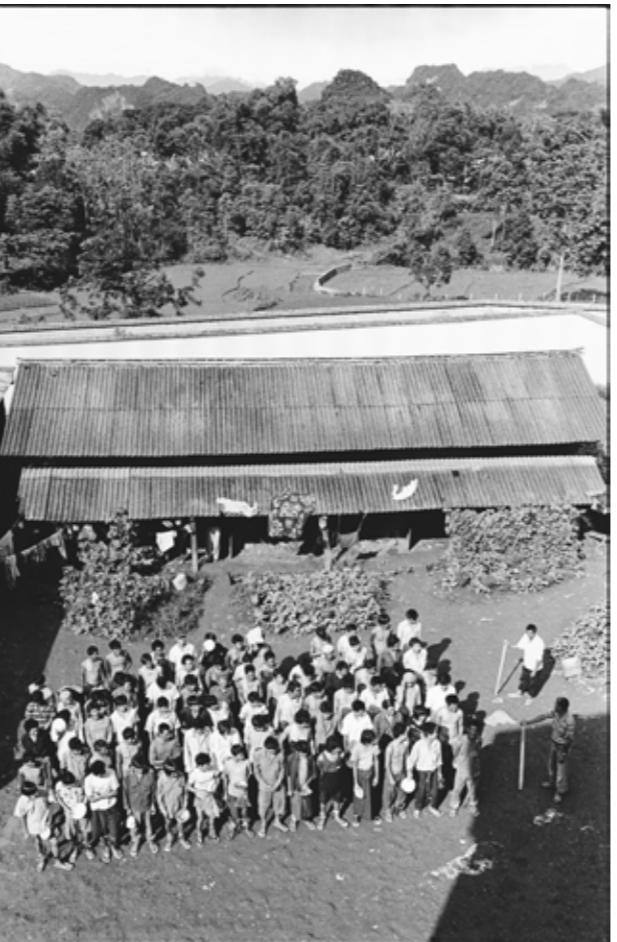
Deliberadamente o no, esta «repetición» actúa como una especie de signo subliminal entre la colección de imágenes ad hoc que dirige —sutilmente, eso sí— nuestra mirada hacia una serie de imágenes y perspectivas jerarquizadas. Esta abundancia de escenas de lo doméstico, lo banal, lo absurdo y lo cotidiano habla de una suerte de normalidad dentro de la cual ese *doppelgänger* emerge provocando un efecto de choque que nos recuerda que, a pesar de las apariencias, esta es la vida vivida en un estado de excepción. Desde este punto de la arremolinada superficie de la vida diaria, las imágenes de Miki Kratsman nos presentan cara a cara un estado de emergencia, en el cual la obra de Kratsman habla a la de Daniel Schwartz, y la de ambos a la de Lu Nan.

El trabajo de Lu Nan se centra en la prisión de Yanglongzhai (Myanmar) y en el campo de trabajo del condado de Kokang —en el que trabajó entre junio y septiembre de 2006— y «registra» parte de la historia en curso de dicho condado, en el que la amapola se ilegalizó en 2002, después de ciento noventa años de cultivo. «Más de 80.000 personas dependían del cultivo de la amapola, que ocupaba unas 61.000 hectáreas. No obstante, los ingresos medios cayeron más de un 80 por ciento tras la prohibición. Más del 60 por ciento de los residentes sufrieron racionamiento de cereales. Los agricultores trataron de plantar otros productos, como caucho, frutales, café, etcétera. Todos se malograron, salvo la caña de azúcar».

Las imágenes de Lu Nan ponen el foco sobre las consecuencias de todo ello. La violencia cotidiana de este lugar sale a la superficie cuando imágenes hasta cierto punto domésticas como *The old jail bird and a newcomer* (El pájaro de la vieja cárcel y un recién llegado), *The quilt and a dog* (El edredón y un perro), *Prisoners having dinner* (Prisioneros cenando), *A prisoner and his puppy* (Un prisionero y su cachorro), *The captain of the prisoners playing piano while a prisoner playing flute with him* (El capitán de los internos toca el piano mientras uno de ellos toca la flauta) aparecen junto a imágenes más violentas, como *Two female drug addicts* (Dos mujeres drogadictas), *Five men arrested for taking and selling drugs* (Cinco hombres arrestados por tomar y vender drogas), *Young woman suffered from mental illness due to drug addiction* (Mujer joven que sufre una enfermedad mental por su adicción a las drogas), *Prisoner's wife and son watching him returning to his cell* (Esposa e hijo observan cómo un prisionero regresa a su celda). De nuevo, estas fotos se leen como una de las páginas de la enciclopedia borgesiana, que en esta ocasión no provocaría sonrisas sino escalofríos. Este trabajo registra la «realidad» de la vida carcelaria, convirtiéndose en un «*j'accuse visual*», reminiscente de la obra de Daniel Schwartz y de ciertos fotógrafos de Magnum como Donovan Wylie, Chien-Chi Chang, Carl de Keyzer, Alex Majoli, Jean Gaumy, etcétera.<sup>24</sup>

Este trabajo registra la «realidad» de la vida carcelaria, convirtiéndose en un «*j'accuse visual*», reminiscente de la obra de Daniel Schwartz y de ciertos fotógrafos de Magnum como Donovan Wylie, Chien-Chi Chang, Carl de Keyzer, Alex Majoli, Jean Gaumy etc.<sup>24</sup> This work, this type of work, bring politics back to earth, back to a ‘reality’, to a reality that is worth fighting for or fighting against.

Este ensayo también se alza como una suerte de *j'accuse* contra la disciplina impuesta por la ciencia política, que reduciría a la humanidad al estatus ontológico de «individuos racionales maximizadores de utilidad»<sup>25</sup>. Hemos intentado demostrar que este punto de vista nos despoja de una carga emocional vital para la constitución de la política y su comprensión. Para regresar a la imagen del pequeño auditorio



Dos capitanes dirigiendo filas de prisioneros, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan

Two captains conducting row call of prisoners, Myanmar, 2006. Black and white photograph, 32 × 48 cm. © Lu Nan

ryday violence of this place is brought to the surface when semi-domestic images such as ‘The old jail bird and a new comer’, ‘The quilt and a dog’, ‘Prisoners having dinner’, ‘A prisoner and his puppy’, ‘The captain of the prisoners playing piano while a prisoner playing flute with him’ are juxtaposed with more violent images such as ‘Two female drug addicts’, ‘Five men arrested for taking and selling drugs’, ‘young woman suffered from mental illness due to drug addiction’, ‘Wife and son watching a prisoner returning to his cell.’ Once again, this reads as though it is from the pages of Borges Encyclopaedia, but this time leads us not to smile, but to shudder. Recording the ‘reality’ of incarceration this work is a “visual *j'accuse*, reminiscent of the work of Daniel Schwartz and a number of Magnum photographers like Donovan Wylie, Chien Chi Chang, Carl de Keyzer, Alex Majoli, Jean Gaumy etc.<sup>24</sup> This work, this type of work, bring politics back to earth, back to a ‘reality’, to a reality that is worth fighting for or fighting against.

This essay also stands as a kind of *j'accuse* against a discipline of political science that would reduce humanity to the ontological status of “individual rational utility maximizers.”<sup>25</sup> We have tried to show that this approach would rob us of the emotional charge that is central to the constitution of politics and an understanding of it. To return to the

en *Empire's Borders* de Chieh-jen, la ciencia política como campo de estudio nos permite entender y aplicar un punto de vista que hablaría de la trayectoria de las fotografías enmarcadas de la pared, mientras que al hacer frente a la emoción debemos centrarnos en lo que expresan las dos figuras. Paradójicamente, al volver a narrar una escena de *Empire's Borders* de Chieh-jen nos convertimos en maximizadores de utilidad. Mientras tratábamos de encontrar entre las colecciones de PHotoEspaña las imágenes que mejor se ajustaban a nuestros argumentos políticos, nos vimos enredados en la misma ontología de la que renegamos. Quizá ese sea nuestro «suplemento peligroso» personal, en el que reconocemos nuestra postura partisana y a la vez nos vemos implicados en todas las cosas que criticamos. ¿Será este quizás el verdadero significado de «violencia blanda»? Después de todo, ¿no es una forma de violencia el que hayamos trabajado con las imágenes de Ansiedad de la imagen, rebuscando entre la obra de los artistas para ponerlas al servicio de nuestras extrañas yuxtaposiciones, de nuestros reveladores «efectos de choque» e interesantes líneas argumentativas? La obra que presenta PHotoEspaña nos ha ayudado a seguir el rastro de las pasiones políticas y sus fluctuaciones, ya sea hasta puntos de intensidad o hasta puntos nodales de su desagregación. De hecho, gracias a los trabajos de los artistas, hemos podido hacer el nuestro. ¿No es así como en cierta medida funciona el arte? ¿No se nutre a menudo el arte de la selección de pensamientos, objetos, temas y elementos aparentemente aleatorios, que de algún modo combinan a ojos del artista en la labor de crear arte? ¿no hemos hecho algo nosotros similares, al entender cosas, temas e ideas que quizás no fueran la intención del artista? ¿No hemos utilizado esas obras como elementos de una composición, como puntos de partida, conexión, ruptura o revelación? ¿No es este un caso de violencia blanda? [...] Menciona la violencia blanda [...], escribe Raskopoulos a Huang Du... Quizás lo hayamos demostrado.

#### NOTAS

1. Nathan Petrelli, <http://leftonnathan.wordpress.com>
2. En el poema «Gifts», de Ralph Waldo Emerson, *Gifts. In The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, edición de Alan D. Schrift. Londres, Routledge, 1997. Pág. 358. La referencia al alma viene de Marcel Mauss, *The Gift*. Londres, Routledge, 1990. Pág. 12
3. Véase, [http://www.tellyads.com/show\\_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot](http://www.tellyads.com/show_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot). Acceso: 15:02 h, 10/10/06.
4. El término, aunque utilizado en relación con un ejemplo muy distinto, fue acuñado por John Reardon en «Architecture and the Scene of Evidence», en *Postcolonial Studies*, vol. 1, n.º 2, 1998. Pág. 205.
5. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 1979. Pág. 311.
6. Para obtener más detalles, véase Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-1979*. Traducción al inglés de Graham Burchell. Londres, Pelgrave, 2010.
7. La imagen de las chicas Tiller mostrada en este artículo se ha obtenido en el siguiente sitio web: HYPERLINK "<http://www.turnipnet.com/crazygang/theatre.htm>"
8. Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Traducción al inglés de Thomas Y. Levin. Cambridge (EE. UU.), Harvard University Press, 1995. Pág. 79.
9. «Estajanovista» es un término acuñado en honor a Alekséi Stajánov, minero de carbón de la cuenca del Donétz que superó todos los objetivos de producción con un margen superlativo y se convirtió en un héroe para las «brigadas de choque» del primer plan quinquenal soviético. La idea de un supertrabajador inspirado por la causa se extendió y desarrolló su propia inercia. El hecho de que el Estado pudiera aumentar los niveles de productividad de manera exponencial aprovechando el entusiasmo de los obreros por la causa política se convertiría en la base del pensamiento socialista chino. En el clí-
1. Nathan Petrelli <http://leftonnathan.wordpress.com>
2. To give part of ‘thyself’ is from Emerson, (1997) “Gifts” in Emerson, Ralph (1997), *Gifts. In The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, (Edited by Alan D. Schrift), Routledge, London, p. 358. The reference to the soul comes from Marcel Mauss, (1990) *The Gift*, Routledge, London, p. 12
3. See [http://www.tellyads.com/show\\_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot](http://www.tellyads.com/show_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot) accessed 15.02pm. 10/10/06
4. The term although employed in relation to a very different example was coined by John Reardon (1998), “Architecture and the Scene of Evidence” *Postcolonial Studies*, Volume 1, Number 2, p. 205.



El capitán de los prisioneros toca el piano mientras un prisionero toca la flauta, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan

The captain of the prisoners plays the piano while a prisoner plays the flute with him, Myanmar, 2006. Black and white photograph, 32 × 48 cm. © Lu Nan

image of the auditorium in Chieh-jen’s *Empire’s Borders*, Political Science as a field, offers an understanding and an approach that would speak of the trajectory of the framed photographs on the wall whereas to engage with emotion requires refocusing on the feeling emoted by the two figures on the ground. Yet paradoxically, even in retelling a scene from Chieh-jen’s *Empire’s Borders* in this way, we too have become utility maximizers. As we rummaged through the PhotoEspaña collection to find those images which worked best with our argument about politics, we become embroiled in the very ontology we seek to repudiate. Perhaps this is our very own ‘dangerous supplement,’ one in which we recognise our own partisan position and are implicated in the very thing we critique. Perhaps this is the real meaning of soft violence? After all, is it not a form of violence that we have wrought upon the images of Visual Anxiety as we rifled through the artists’ work to press their images into the service of our strange juxtapositions, revelatory ‘shock effects,’ or interesting lines of argument? The work in PhotoEspaña has helped us trace the flow of political passions, either to points of intensity or to the nodal points of their disaggregation. We have, in fact, made work of our own out of theirs and, isn’t this how art, in part, works? Doesn’t art often draw on a seeming random selection of thoughts, items, themes and things that combined somehow work for the artist in the task of making art? Have we not, in a sense done something similar by, drawing out things, themes and ideas that may or may not have been the artist’s intention? Have we not used that work like elements in a composition, as points of departure, connection, rupture or revelation? Is that not a case of soft violence? “... You mention soft violence...” writes Raskopoulos to Huang Du..... maybe we have demonstrated it.

#### ENDNOTES

1. Nathan Petrelli <http://leftonnathan.wordpress.com>
2. To give part of ‘thyself’ is from Emerson, (1997) “Gifts” in Emerson, Ralph (1997), *Gifts. In The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, (Edited by Alan D. Schrift), Routledge, London, p. 358. The reference to the soul comes from Marcel Mauss, (1990) *The Gift*, Routledge, London, p. 12
3. See [http://www.tellyads.com/show\\_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot](http://www.tellyads.com/show_movie.php?filename=TA0064&advertiser=Peugeot) accessed 15.02pm. 10/10/06
4. The term although employed in relation to a very different example was coined by John Reardon (1998), “Architecture and the Scene of Evidence” *Postcolonial Studies*, Volume 1, Number 2, p. 205.

- max de la Revolución Cultural, China produjo su particular Stajánov, un trabajador de los desolados campos petrolíferos de Dazhai llamado Wang Tieren. El «Hombre de Hierro», como se le conocía, quedó imbuido del espíritu socialista por inspiración de Mao y sus palabras. En efecto, Wang trabajaba y se sacrificaba más que los demás en el interés del socialismo. Sobre Alexéi Stajánov y el movimiento obrero estajanovista véase, Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*. Cambridge, (EE. UU.), MIT Press, 2000. Pág. 183.
10. Citado por Norbert Lynton, *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*, New Haven (EE. UU.), Yale University Press, 2009. Pág. 112.
  11. Para conocer las opiniones de Jiang Qing (江青) sobre esta cuestión, véase: Jiang Qing, «Comrade Jiang Qing Speaks on the Question of Film» (江青, 《江青同志谈关于电影问题》), 1968 [publicación interna inédita reproducida por el ROC International Relations Research Centre (中华民国国际关系研究所)]. Taipéi, 1976. Pág. 82.
  12. Samuel Beckett, *Proust*. Nueva York, Grove Press, 1994. Pág. 19.
  13. Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996
  14. Martin Heidegger. Ibíd.
  15. Wang Zhi'an, *Hongtian juechang* [Los cielos truenan en la cúspide de la perfección poética]. Tiandi Chubanshe, Chengdu, 2001. Pág. 174. (王治安, 《轰天绝唱》, 天地出版社, 四川)
  16. Gu Zheng, «One Day, I saw Loneliness» ([http://limnartgallery.com/section/21365\\_Wang\\_Ningde.html](http://limnartgallery.com/section/21365_Wang_Ningde.html), citado el 21 de enero de 2012).
  17. El *Xiao Jing* dice: «La relación y los deberes entre padre e hijo, (que por tanto participan) de una naturaleza divina, (contienen en sí el principio de) rectitud entre dirigente y dirigido. (父子之道, 天性也, 君臣之義也) Extraído de <http://ctext.org/xiao-jing> citado el 17 de enero de 2010.
  18. Fu Zhongxing, Yang Gan, Yan Jinyan, *Zhongcheng xue* [Estudios sobre la devoción], Zhongguo dang'an Chubanshe, Pekín, 2000. (傅中星, 杨淦, 杨金焱 (2000), 《忠诚学》, 中国档案出版社, 北京)
  19. Zhang y Xiao describen la relación de la siguiente manera: «La lealtad o *zhong* es paralela a la piedad filial o *xiao*, que a su vez puede guiar el significado de *zhong* como nación o de *guo* como apelativo más amplio para el concepto de familia (*jia*). Zhang Fentian y Xiao Yanzhong, *Zhonghua wenhua tongzhi diliudian zhengzhi xuezhi* [Una colección de interpretaciones del Shuowenjie, volumen 6, Estudios Políticos] Shanghai, Renmin Chubanshe, 1996. Pág. 256. (张分田, 萧延中, 《中华文化通志第六典政治学志》上海人民出版社, 259).
  20. Citando el *Xiao Jing*, Zhang y Xiao señalan: «La piedad filial con la que el hombre superior sirve a sus padres puede transformarse en lealtad al líder. El deber fraternal con el que sirve a su hermano mayor puede transformarse en respetuoso sometimiento a sus mayores. Las reglas que rigen su familia pueden transformarse en el buen gobierno que debe ejercerse desde cualquier cargo oficial». Zhang y Xiao. Ibid. Pág. 258.
  21. Marcel Mauss, *The Gift*. Londres, Routledge, 1990. Pág. 76.
  22. Es célebre la cita que aparece al principio de Michel Foucault, *The Order of Things*. Nueva, York, Vintage Books, 1970. Pág. xv.
  23. *Camera Lucida*. Pág. 119
  24. «The Chain, The Maze, The Dirty, The Incarcerated», [http://blog.magnumphotos.com/2007/03/the\\_chain\\_the\\_maze\\_and\\_the\\_incarcerated.html](http://blog.magnumphotos.com/2007/03/the_chain_the_maze_and_the_incarcerated.html)
  25. Joseph V. Brogan, «A Mirror of Enlightenment: The Rational Choice Debates», en *The Review of Politics*, n.o 4. Otoño de 1996. Pág. 795.
  5. Michel Foucault (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, [trans Alan Sheriden] Penguin, London, 304
  6. For further details see Michel Foucault (2010), *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France 1978-1979*, [trans Graham Burchell], Palgrave, London.
  7. The image of the Tiller Girls shown here is drawn from the webpage: <http://www.turnipnet.com/crazygang/theatre.htm> cited on 16 January 2012.
  8. Siegfried Kracauer (1995), *The Mass Ornament: Weimar Essays*, [trans Thomas Y. Levin], Harvard University Press, 79.
  9. Stakhanovite is a term coined in honour of Aleksi Stakhanov, a Donbass coal miner who exceeded all production targets by a massive degree and became a hero of the shock brigades of the Soviet First Five year Plan. The idea of the super worker inspired by the cause would spread and develop a momentum of its own. That the state could raise productivity levels massively by harnessing the workers' enthusiasm for a political cause became the bedrock of socialist thinking in China and at its height during the Cultural Revolution, China produced its own Stakhanovite worker on the desolate oilfields of Dazhai. Wang Tieren, or Iron Man, as he became known was imbued with the socialist spirit and inspired by the words of Mao. As a result Wang would work harder and sacrifice more than others in the interests of socialism. On Aleksi Stakhanov and the Stakhanovite worker movement see Susan Buck-Morss (2000), *Dreamworld and Catastrophe*, MIT Press, Massachusetts, 183.
  10. Quoted by Norbert Lynton (2009), *Tatlin's Tower: Monument to Revolution*, Yale University Press, New Haven, 112.
  11. For Jiang Qing (江青) views on this question see: Jiang Qing, (1968), Comrade Jiang Qing Speaks on the Question of Film, 江青, 《江青同志谈关于电影问题》 (internal unpublished publication reproduced by the ROC International Relations Research Centre (中华民国国际关系研究所), Taipei, Taiwan, 1976, 82.
  12. Samuel Beckett (1994) *Proust*, Grove Press, New York, 19.
  13. Martin Heidegger (1993), "Origin of Art" in Martin Heidegger, *Basic Writings* [edited by David Farrell Krell], HarperCollins, New York, 167.
  14. Martin Heidegger, Ibíd., 170.
  15. Wang Zhi'an (2001), *Hongtian juechang*, (The heavens thundered at the peak of poetic perfection) Tiandi Publishing House, Chengdu Sichuan, 174. 王治安, 《轰天绝唱》, 天地出版社, 四川。
  16. Gu Zheng, "One Day, I saw Loneliness" [http://limnartgallery.com/section/21365\\_Wang\\_Ningde.html](http://limnartgallery.com/section/21365_Wang_Ningde.html) cited on 21 January 2012.
  17. The Xiaojing states: "The relation and duties between father and son, (thus belonging to) the Heaven-conferred nature, (contain in them the principle of) righteousness between ruler and subject. 父子之道, 天性也, 君臣之義也 Drawn from <http://ctext.org/xiao-jing> cited on 17 January, 2010.
  18. Fu Zhongxing, Yang Gan, Yan Jinyan, (2000), Devotion Studies, (*Zhongcheng xue*), China Dossier Press, (Zhongguo dang'an Chubanshe), Beijing. 傅中星, 杨淦, 杨金焱 (2000), 《忠诚学》, 中国档案出版社, 北京)
  19. Zhang and Xiao describe the relationship in the following manner: "Loyalty or *zhong* is parallel to filiality or *xiao* and *xiao*, in turn, can guide *zhong* for nation or *guo* is simply family (*jia*) writ large" (Zhang Fentian and Xiao Yanzhong (1996), *Zhonghua wenhua tongzhi diliudian zhengzhi xuezhi*, (A collection of interpretations on the Shuowenjie Volume 6. Political studies) Shanghai, Renmin chubanshe, 199. Pág. 256. (张分田, 萧延中, 《中华文化通志第六典政治学志》上海人民出版社, 1996).
  20. Quoting the Xiaojing Zhang and Xiao note: "Filial piety with which the superior man serves his parents may be transferred as loyalty to the ruler. The fraternal duty with which he serves his elder brother may be transferred as submissive deference to his elders. The regulation of his family may be transferred as good government to any official position." Zhang and Xiao, *Ibid.* 258.
  21. Marcel Mauss, (1990) *The Gift*, Routledge, London, 76.
  22. Famously quoted at the beginning of Michel Foucault (1970), *The Order of Things*, Vintage Books, New York p.xv.
  23. *Camera Lucida*, p. 119
  24. The Chain, The Maze, The Dirty, The Incarcerated [http://blog.magnumphotos.com/2007/03/the\\_chain\\_the\\_maze\\_and\\_the\\_incarcerated.html](http://blog.magnumphotos.com/2007/03/the_chain_the_maze_and_the_incarcerated.html)
  25. Joseph V. Brogan, "A Mirror of Enlightenment: The Rational Choice Debates" *The Review of Politics*, Fall 1996, No. 4, pp. 795.

## NI HAIFENG

Desde que hace dos décadas comenzaran las reformas económicas en China, el país asiático ha testimoniado muchos cambios violentos, a una escala sin precedentes en la historia humana. El liberalismo de mercado ha terminado pasando factura a China mientras el país emerge como superpotencia global: su economía sigue expandiéndose, pero la brecha entre ricos y pobres es cada vez mayor. Las discrepancias sociales son particularmente manifiestas en los inacabados proyectos de elitización urbana de las grandes ciudades. Pekín es a la vez un lugar físico y una fantasía de poder y capitalidad. Aquí las cosas no se deterioran sin más: son laboriosamente eliminadas, reducidas a pilas de escombros con el fin de allanar camino para la ciudad. La demolición y los solares son cicatrices psicológicas y físicas en la piel de la capital.

*Between Twilight and Dawn* es una serie de 130 fotografías tomadas en Pekín durante el invierno de 2005, cuando se inició en la ciudad la enorme cirugía estética que la prepararía para los Juegos Olímpicos de 2008. La serie se interesa por ese territorio que es el centro empobrecido y marcado de «cicatrices» de Pekín y arroja luz sobre la «vida subexpuesta», oculta por la rápida elitización y el crecimiento urbanos. Las imágenes se ven dominadas por la oscuridad: a diferencia de lo que ocurre en el documental tradicional, la mirada es psicológicamente condicionada para encuadrar la realidad social en momentos fílmicos subjetivos, historias que subyacen listas para florecer pero temporalmente paralizadas.

Estas fotografías capturan espacios apenas atendidos por el hombre que ocupan siempre un lugar intermedio entre dos contextos definidos. Más exactamente, bordean espacios y áreas ambivalentes de la ciudad: el límite entre ricos y pobres, entre luz y oscuridad, entre lo visible y lo invisible, entre la utópica promesa y la sombría realidad, entre el orden y el caos subterráneo.

**NI HAIFENG nació en Zhoushan (China), en 1964. Se graduó en Bellas Artes por la Academia Zhejiang (hoy Academia de Arte de China). Entre las exposiciones en solitario destacan *The Return of The Shreds* (en colaboración con Kitty Zijlmans), en el Stedelijk Museum de Lakenhal en Scheltema (Leiden), en 2007; *Of the Departure and the Arrival*, en el Museum Het Prinsenhof de Delft (Países Bajos), en 2005; *Ni Haifeng. Xeno-Writings*, en el Museum Het Domein de Sittard (Países Bajos); y *Multiplelies*, en el Museum of Contemporary Art de Hague (Países Bajos), en 2003.**

# NI HAIFENG

Since the market reforms began some two decades ago life in China has seen many violent changes, on a scale unprecedented in human history. Market liberalism has finally taken its toll on China with the country emerging as a major global player; as its economy continues to boom, the gap between the rich and the poor widens. Social discrepancies are most acutely reflected in the unfinished gentrification projects of major cities. Beijing is both a physical site and a fantasy of power and capital. Here things don't just decay: they are laboriously erased, reduced to piles of rubble in order to pave the way for capital. Demolition and construction sites are thus both physical and psychological scars manifested by capital.

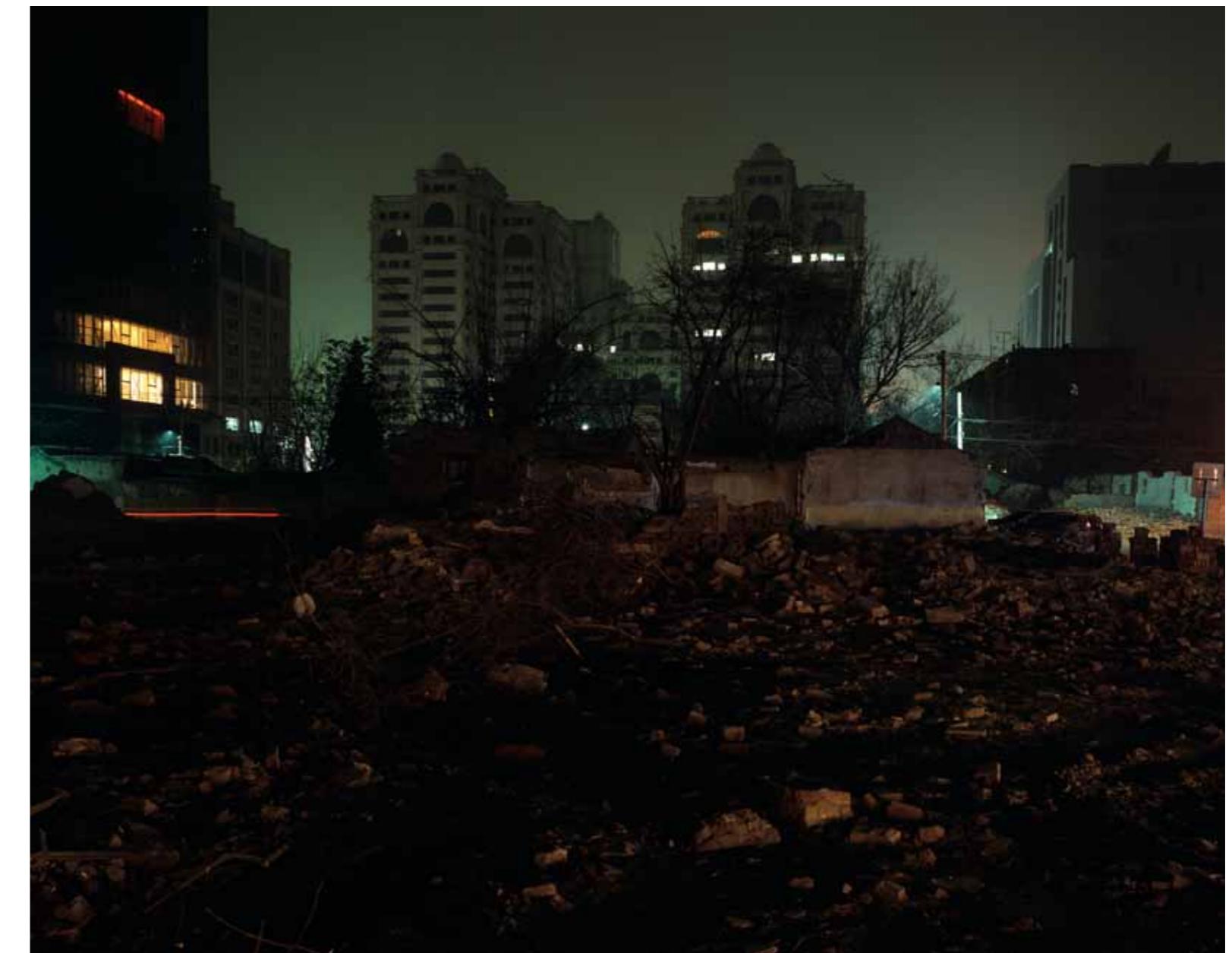
*Between Twilight and Dawn* is a series of 30 photographs taken in Beijing during the winter of 2005, when the city just began to undergo a massive 'cosmetic surgery' for the 2008 Beijing Olympics. By focusing upon this 'scarred' terrain of inner city Beijing, the series reveals the 'underexposed life' hidden by rapid gentrification and urban development. The images are dominated by darkness: unlike in traditional documentary practice, the gaze is psychologically primed so as to frame the social reality within subjective *filmic moments* - underlying narratives are poised about to unfold but temporarily held in stasis.

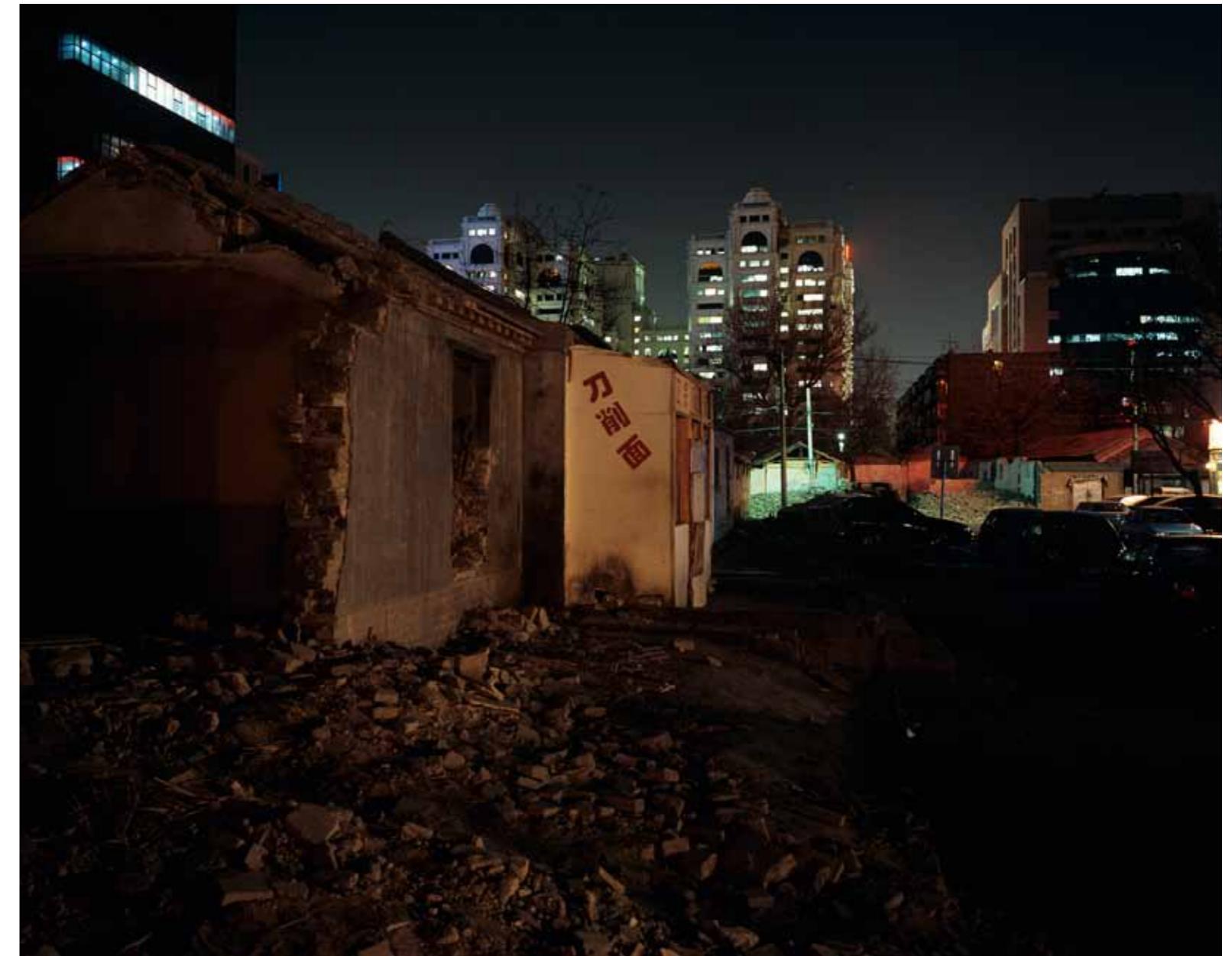
These photographs capture sparsely manned places that are always in between two discrete spaces; more precisely they are bordering spaces, ambivalent areas within the city; the borders between the rich and the poor, between the light and the dark, between the visible and the invisible, between utopian promises and grim reality, between order and subterranean chaos.

**NI HAIFENG** was born in Zhoushan (China) in 1964. He graduated in Fine Arts at the Zhejiang Academy (today the Academy of Art of China). Of special note among his solo exhibitions are *The Return of The Shreds* (in collaboration with Kitty Zijlmans) at the Stedelijk Museum De Lakenhal in Scheveningen (Leiden), in 2007; *Of the Departure and the Arrival*, at the Prinsenhof Museum in Delft, in 2005; *Ni Haifeng. Xeno-Writings*, at the Domein De Sittard Museum (the Netherlands); and *Multiple lies*, at the The Hague Museum of Contemporary Art (the Netherlands), in 2003.









## CHEN CHIEH-JEN

Las videoinstalaciones de Chen Chieh-jen son un retrato a la vez documental y ficticio de las herméticas fronteras y las historias silenciadas de nuestro mundo globalizado. *En Empire's Borders II-Western Enterprises, Inc.* (Fronteras del imperio II-Empresas Occidentales, Inc.), Chen Chieh-jen evoca la experiencia de su padre como militar de incógnito en el comando Western Enterprises, creado por la CIA en Taiwán con el objetivo de invadir China en los años cincuenta, durante la Guerra Fría. Chieh-jen nos presenta en esta obra uno de los muchos dramas anónimos que se vivieron a la sombra de la constelación geopolítica Estados Unidos-Taiwán-China.

**CHEN CHIEH-JEN** nació en Taoyuan (Taiwán), en 1960. Actualmente vive en Taipei (Taiwán). Chen combina el vídeo y la fotografía estableciendo diálogos y conexiones con público de todo el mundo. Enfatiza el uso del arte visual para reproducir percepciones y estados de ánimo difíciles de alcanzar. Su trabajo no es solo un acto para combatir la amnesia histórica que nos rodea, sino que también es producido para imaginar nuevas formas a través de las cuales la «historia de la gente» pueda ser escrita. Algunos de sus trabajos han sido expuestos en el Taipei Fine Arts Museum, en el REDCAT Art Center de Los Ángeles, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París, en la São Paulo Art Biennial o en la Asia Pacific Triennial of Contemporary Art de Brisbane (Australia).

## CHEN CHIEH-JEN

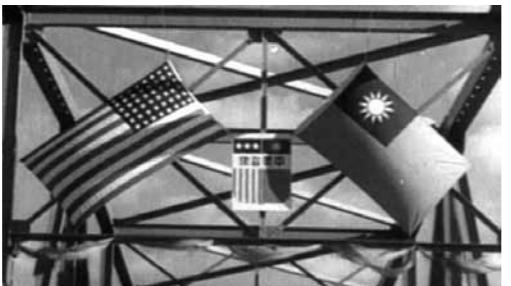
Chen Chieh-jen's film installations are both documentary and fictive portrayals of the closed borders and silenced stories of our globalised world. In *Empire's Borders II—Western Enterprises, Inc.*, Chen Chieh-jen returns to his father's life as a secret soldier in the commando group Western Enterprises, which was created by the American CIA in Taiwan with the purpose of invading China during the Cold War in the 1950s. This is one of the many anonymous dramas that took place in the shadow of the geopolitical constellation of Taiwan–China–USA.

**CHEN CHIEH-JEN** was born in Taoyuan (Taiwan) in 1960. He currently lives in Taipei (Taiwan). Chen combines video and photography, establishing dialogues and connections with the public throughout the world. He emphasises the use of visual art to reproduce perceptions and states of mind that are difficult to achieve. His work is not just an act to combat the historical amnesia that surrounds us, but is also produced in order to imagine new forms through which the "history of people" can be written. Some of his works have been exhibited at the Taipei Fine Arts Museum, at the REDCAT Art Center in Los Angeles, at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, at the Galerie Nationale du Jeu de Paume in París, at the São Paulo Art Biennial and at the Asia Pacific Triennial of Contemporary Art in Brisbane (Australia).









## DANIEL SCHWARTZ

La guerra está indisolublemente asociada al nacimiento de las primeras culturas y desde entonces ha sido la causa de su declive y caída. El tríptico se compone de dos fotografías, *Islamist Fighters Killed in Action, Kashmir, India 2000* (Combatientes islamistas muertos en combate, Cachemira, India, 2000), (izquierda) y *Multinational Opposition Force, Badakhshan, Tajikistan 1996* (Fuerza multinacional de oposición, Badajshán, Tayikistán, 1996), (derecha), con un texto en el centro. Este enumera en orden alfabético algunas de las armas utilizadas en Asia Central durante los últimos 2 500 años por los imperios y potencias globales vecinos en su carrera por la conquista y dominio de estas tierras; armas empleadas contra la población local o contra otros imperios y potencias. El tríptico se creó como parte del proyecto *Travelling through the Eye of History* (Viaje a través del ojo de la Historia; Thames & Hudson, 2009).

**DANIEL SCHWARTZ** nació en Suiza, en 1955. Estudió fotografía en la Escuela de Arte y Diseño de Zúrich y fue colaborador de la revista cultural *Du* durante más de quince años. Entre 1991 y 1995 retrató los problemas del cambio climático en los territorios del sur y del sudoeste de Asia. Con el proyecto *Delta: The perils, Profits and Politics of Water in South and Southeast Asia*, fue nombrado dos veces finalista para el premio W. Eugene Smith Grant for Humanistic Photography. Ha realizado importantes exposiciones en The Photographers' Gallery de Londres (1990) o en el Imperial Palace Museum de Beijing (1993), entre otros. Recientemente, ha sido incluido en una exposición colectiva en el San Francisco Museum of Modern Art.

*Las fronteras de imperio II—Empresas Occidentales, Inc.*, 2010.  
Instalación de video de tres canales con sonido (70:12 min. de video monocanal y 5:45 min. de video doble canal) y seis fotografías. © Chen Chieh-jen

*Empire's Borders II—Western Enterprises, Inc.*, 2010.  
Three channel video installation with sound (70:12 min. single\_channel video and 5:45 min. double\_channel video) and six photographs. © Chen Chieh-jen

# DANIEL SCHWARTZ

War was inseparably tied to the emergence of the first cultures; war has since been the cause of their decline and fall. The triptych is composed of two photographs – *Islamist Fighters Killed in Action, Kashmir, India 2000* (left), and *Multinational Opposition Force, Badakhshan, Tajikistan 1996* (right) – with a textwork in the center. The textwork lists, in alphabetical order, some of the weapons and armaments deployed in Central Asia over the past 2500 years by both neighbouring empires and global powers competing for access to and domination of these lands, against the local peoples and against each other. The triptych was created in connection with the project *Travelling through the Eye of History* (Thames & Hudson, 2009).

**DANIEL SCHWARTZ** nació en Suiza, en 1955. Estudió fotografía en la Escuela de Arte y Diseño de Zúrich y fue colaborador de la revista cultural *Du* durante más de quince años. Entre 1991 y 1995 retrató los problemas del cambio climático en los territorios del sur y del sudeste de Asia. Con el proyecto Delta: *The perils, Profits and Politics of Water in South and Southeast Asia*, fue nombrado dos veces finalista para el premio W. Eugene Smith Grant for Humanistic Photography. Ha realizado importantes exposiciones en The Photographers' Gallery de Londres (1990) o en el Imperial Palace Museum de Beijing (1993), entre otros. Recientemente, ha sido incluido en una exposición colectiva en el San Francisco Museum of Modern Art.









## EUGENIA RASKOPOULOS

Según Roland Barthes, «La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (el que a veces pueda afirmarse de ella que es dulce no contradice su violencia; muchos dicen que el azúcar es dulce, pero yo encuentro el azúcar violento)»<sup>1</sup>.

La traducción es un hilo de continuidad dentro de los parámetros conceptuales de mi obra. Me sirvo de ella como proceso para causar cambios físicos en las palabras y las imágenes. Estas traducciones, ya sean culturales, estéticas o lingüísticas, dan pie a conflictos, intercambios complicados y relaciones desiguales. Cuando se traduce entre palabras e imágenes, entre lugares y culturas, nace cierto sentimiento de violencia y ansiedad.

1. Roland Barthes, *Camera Lucida Reflections on Photography*. Toronto, McGraw Hill-Ryerson Ltd, 1981.

**EUGENIA RASKOPOULOS** nació en la República Checa, en 1959. Se graduó en Bellas Artes por la Universidad de Arte y Diseño de New South Wales. Es una artista visual cuyo trabajo explora los márgenes de la fotografía y del vídeo, transformándolos en una zona interdisciplinar entre la *performance*, la instalación y la pintura de estudio. Enfoca su obra en la historia, el lenguaje, la pintura, la escritura y el espacio abstracto, y está influenciada por la historia y el arte japonés. En particular le interesa el periodo en el que el arte Zen & Zen fue introducido en Europa y la influencia que ese hecho tuvo en el arte y la cultura. Sus trabajos han sido expuestos en la National Art Gallery of Australia, la Art Gallery of New South Wales, la Art Gallery of Queensland y la Art Gallery of Western Australia.

*LA GUERRA ES UN NEGOCIO MISERABLE*, 2000, 2006, 1996.  
Fotografía en color, serigrafía tipográfica y fotografía en blanco y negro,  
100 × 100 cm. Cortesía Helmhaus Zurich. © Daniel Schwartz

*WAR IS A MISERABLE BUSINESS*, 2000, 2006, 1996.  
Color photograph, silkscreen print word piece and black and white photograph,  
100 × 100 cm. Courtesy Helmhaus Zurich. © Daniel Schwartz

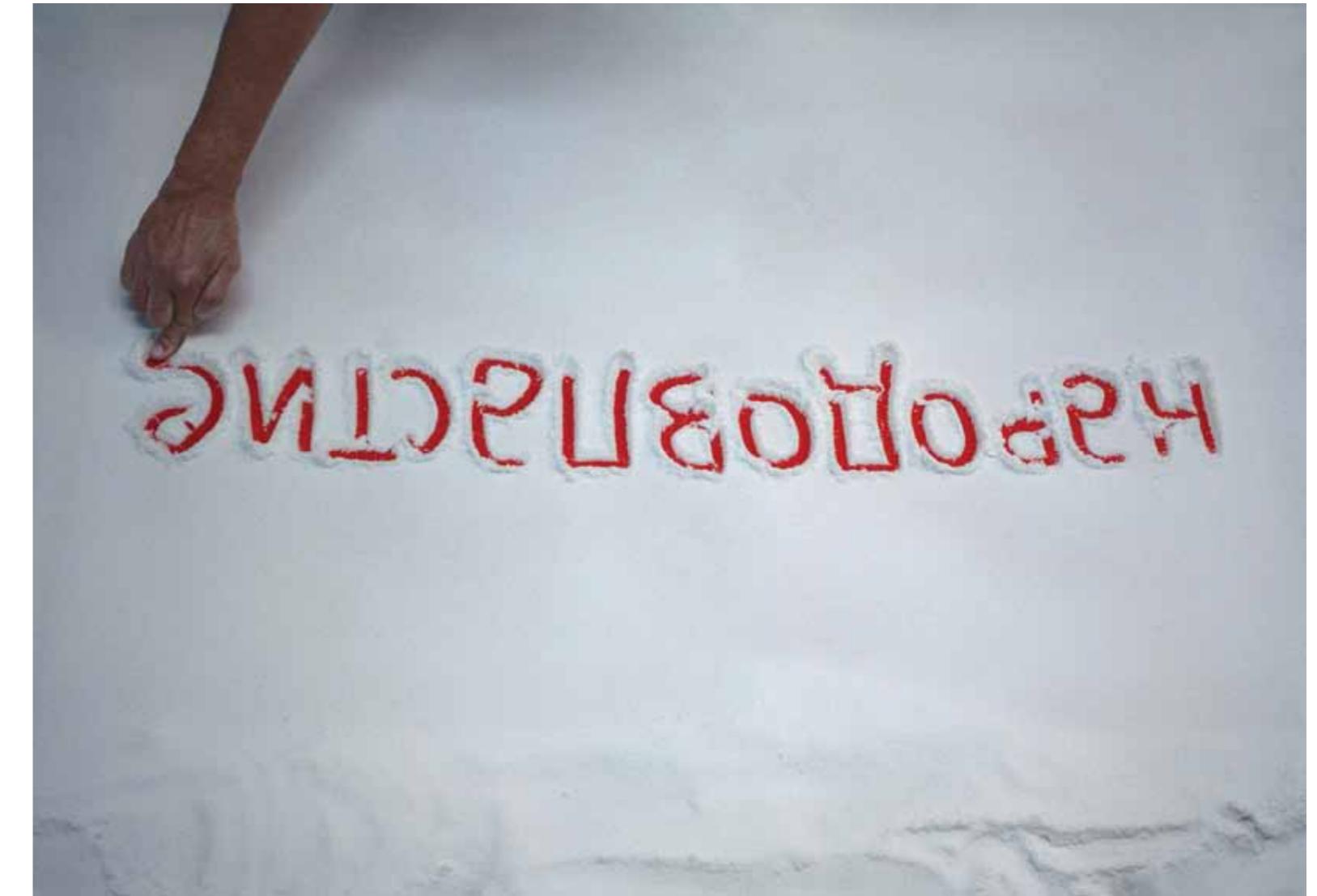
# EUGENIA RASKOPOULOS

Roland Barthes states: "The photograph is violent not because it shows violent things, but because on each occasion it fills the sight by force, and because in it nothing can be refused or transformed (that we can sometimes call it mild does not contradict its violence: many say that sugar is mild, but to me sugar is violent, and I call it so)."<sup>1</sup>

Translation is a thread that is continuous within the conceptual parameters of my work. I use translation as a process to cause a physical change in words and images. Through these translations, whether cultural, aesthetic or linguistic, there are conflicts, difficult exchanges and unequal relationships. There is a sense of violence and anxiety when one translates between words and images, and between places and cultures.

1. Roland Barthes, *Camera Lucida Reflections on Photography*.  
Toronto, McGraw Hill-Ryerson Ltd, 1981.

**EUGENIA RASKOPOULOS** graduated in Fine Arts at the University of Art and Design of New South Wales. She is a visual artist whose work explores the edges of photography and of video, transforming them into an inter-disciplinary area between performance, installation and studio painting. She focuses her work on history, language, painting/writing and on the abstract space, and they are influenced by Japanese history and art. She is particularly interested in the period in which the Zen & Zen art was introduced into Europe and in the influence that this fact had on art and culture. His works have been exhibited at the National Art Gallery of Australia, the Art Gallery of New South Wales, the Queensland Art Gallery and the Art Gallery of Western Australia.





2



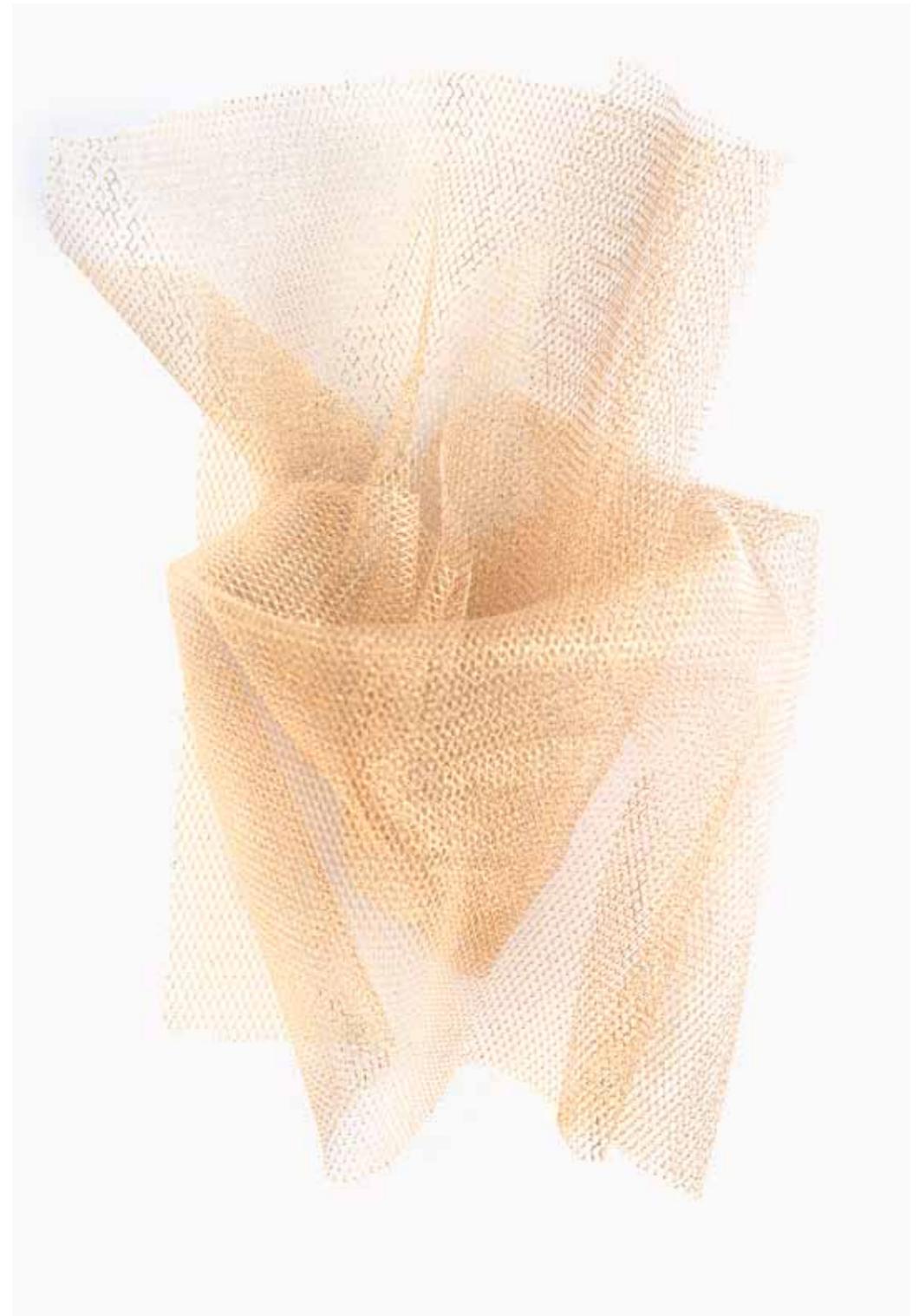
3



4



5



6



7

## WANG GUOFENG

El objetivo de la cámara carece de emoción y puede registrar y recuperar escenas de la realidad truncando la imagen. Creo que, hasta cierto punto, el objetivo puede presentar la realidad de manera impersonal y a la vez real. Lo que yo intento es reinterpretar esa realidad según la presenta el objetivo. La reinterpretación que hago y mis objetivos acercan mi obra a la pintura.

**WANG GUOFENG** nació en Liaoning (China), en 1967. Se graduó en Bellas Artes por la Universidad Inner Magnolia Normal y en Pintura China por la Academia Central de Bellas Artes de Pekín. Actualmente vive en Pekín y es artista independiente. Algunas de sus exposiciones colectivas más importantes son *Negotiations*, *The Second Today's Documents 2010*, en el Today Art Museum de Pekín; *Contemporary Art of China and Japan*, en el Busan Museum of Art de Corea; *The 5nd Seoul International Media Art Biennale* en el Seoul Museum de Corea; y *Interactions of Dragon*, en el China Square Art Center de Nueva York.

- 1 *Sin título #7*. De la serie: en una palabra, 2006  
Impresión digital con pigmentos puros en papel perdurable, 70×100 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 2 *Sin título #9*. De la serie: en una palabra, 2006  
Impresión digital con pigmentos puros en papel perdurable, 70×100 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 3 *Sin título #3*. De la serie: en una palabra, 2006  
Impresión digital con pigmentos puros en papel perdurable, 70×100 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 4 *Vestigio #1*, 2010  
Impresión con pigmentos digitales en un papel perdurable, 80×115 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects.  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 5 *Vestigio #2*, 2010  
Impresión con pigmentos digitales en un papel perdurable, 80×115 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 6 *Vestigio #4*, 2010  
Impresión con pigmentos digitales en un papel perdurable, 80×115 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 7 *Vestigio #5*, 2010  
Impresión con pigmentos digitales en un papel perdurable, 80×115 cm.  
Cortesía: Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
- 1 *Untitled #7*. From the series: in a word, 2006  
Pure pigment digital print on archival paper, 70×100 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 2 *Untitled #9*. From the series: in a word, 2006  
Pure pigment digital print on archival paper, 70×100 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  - 3 *Untitled #3*. From the series: in a word, 2006  
Pure pigment digital print on archival paper, 70×100 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos, William Wright Artists Projects, Sydney & Arc One Gallery, Melbourne. © Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  4. *Vestiges #1*, 2010  
Digital pigment print on archival paper, 80×115 cm.  
Courtesy Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects.  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  5. *Vestiges #2*, 2010  
Digital pigment print on archival paper, 80×115 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  6. *Vestiges #4*, 2010  
Digital pigment print on archival paper, 80×115 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects.  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012
  7. *Vestiges #5*, 2010  
Digital pigment print on archival paper, 80×115 cm. Courtesy Eugenia Raskopoulos & William Wright Artists Projects.  
© Eugenia Raskopoulos. VEGAP, Madrid, 2012

# WANG GUOFENG

The camera lenses are emotionless, and they can restore or record the scenes of reality by truncating the pictures. I think that to some extent lenses-presentations can be impersonal and real. What I am trying to do is to reinterpret the lenses-presented realities. My camera lenses and my reinterpreting have brought my artworks closer to paintings.

**GUOFENG WANG** was born in Liaoning (China) in 1967. He graduated in Fine Arts from the University Inner Magnolia Normal and in Chinese Painting from the Central Academy of Fine Arts. He currently lives in Beijing and is an independent artist. Some of his most important group exhibitions are *Negotiations*, *The Second Today's Documents 2010*, at the Today Art Museum of Beijing; Contemporary Art of China and Japan, at the Busan Museum of Art in Korea; *The 5nd Seoul International Media Art Biennale* at the Seoul Museum in Korea; and *Interactions of Dragon*, at the China Square Art Center in New York.







2



3



## LU NAN

La cámara se caracteriza por obtener imágenes en diminutas fracciones de tiempo, lo que no quiere decir que el fotógrafo deba siempre capturar los momentos más volátiles y fugaces. Yo en la realidad espero encontrar cosas básicas y eternas.

**LU NAN** nació en Pekín, en 1962. Ha escrito *The State of Chinese Psychiatric Wards* (1990), *The Catholic Church in China* (1996), *The Everyday life of Tibet Peasants* (2004) y *The Prison in North Burma* (2006). Sus exposiciones más recientes son *Underground Chinese Catholic Community: Photography*, en el Loyola University Museum of Art de Chicago; *The hidden spiritual world: 15-years Photographs by Lu Nan*, en el Tianjin Academy of Fine Arts Museum.

1 *Sin título*, 2011 N°. 1. C-print, 220×426 cm. © Wang Guofeng

2 *Sin título*, 2011 N°. 1 (detalle). C-print, 220×142 cm. © Wang Guofeng

3 *Sin título*, 2011 N°. 2 (detalle). C-print, 220×155,3 cm. © Wang Guofeng

4 *Sin título*, N°. 2. C-print, 220×466 cm. © Wang Guofeng

1 *Untitled*, 2011 N°. 1, 2011. C-print, 220×426 cm. © Wang Guofeng

2 *Untitled*, 2011 N°. 1 (detail), 2011. C-print, 220×142 cm. © Wang Guofeng

3 *Untitled*, 2011 N°. 2 (detail), 2011. C-print, 220×155,3 cm. © Wang Guofeng

4 *Untitled*, N°. 2, 2011. C-print, 220×466 cm. © Wang Guofeng

1 *Untitled*, 2011 N°. 1, 2011. C-print, 220×426 cm. © Wang Guofeng

2 *Untitled*, 2011 N°. 1 (detail), 2011. C-print, 220×142 cm. © Wang Guofeng

3 *Untitled*, 2011 N°. 2 (detail), 2011. C-print, 220×155,3 cm. © Wang Guofeng

4 *Untitled*, N°. 2, 2011. C-print, 220×466 cm. © Wang Guofeng

# LU NAN

The characteristic of the camera determines that the images are achieved in a split second, but it doesn't mean that photographers should always capture the fleeting and transient moments. I hope to find some basic and everlasting things in reality.

**LU NAN** was born in Beijing in 1962. He wrote *The State of Chinese Psychiatric Wards* (1990), *The Catholic Church in China* (1996), *The Everyday Life of Tibet Peasants* (2004) and *The Prison in North Burma* (2006). His most recent exhibitions are *Underground Chinese Catholic Community: Photography*, at the Chicago Loyola University Museum of Art; *The Hidden Spiritual World: 15-Years of Photographs by Lu Nan*, at the Art Museum of Tianjin Academy of Fine Arts Museum.



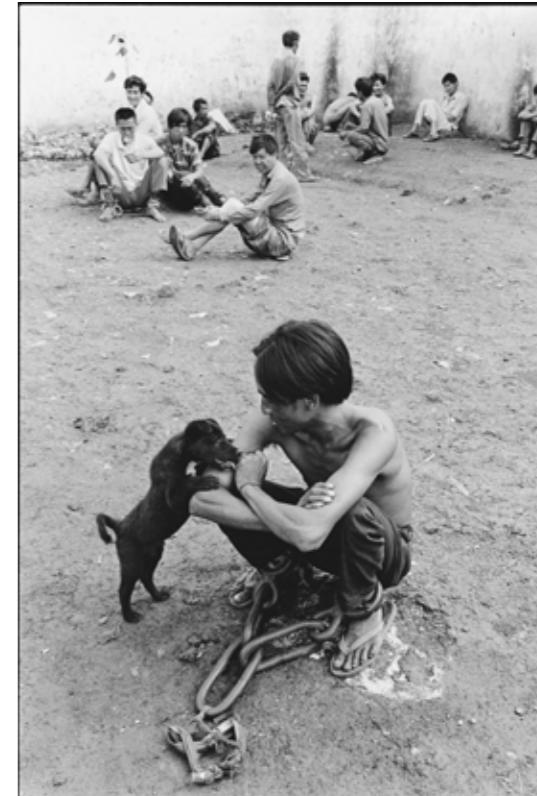
1



2



3



4



5



6



9



10



7



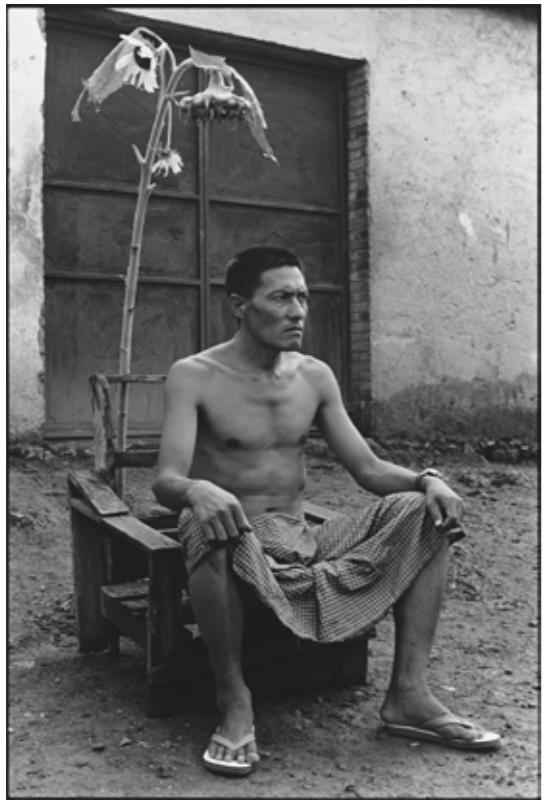
8



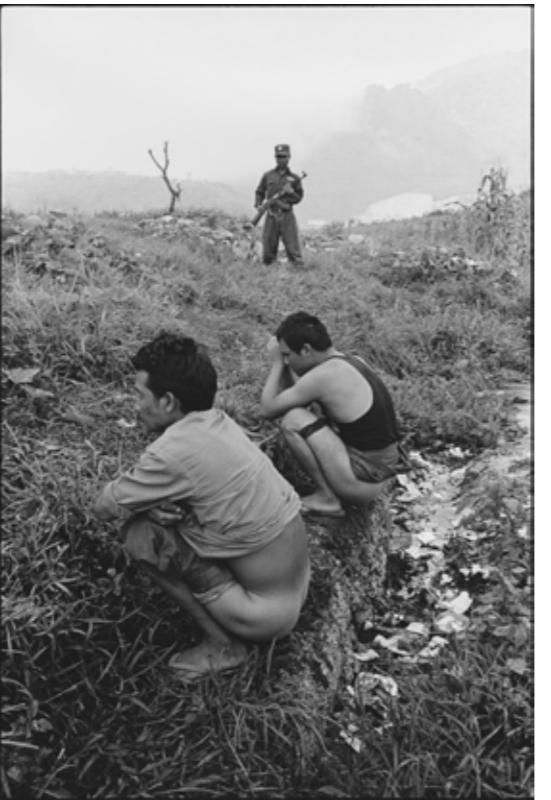
11



12



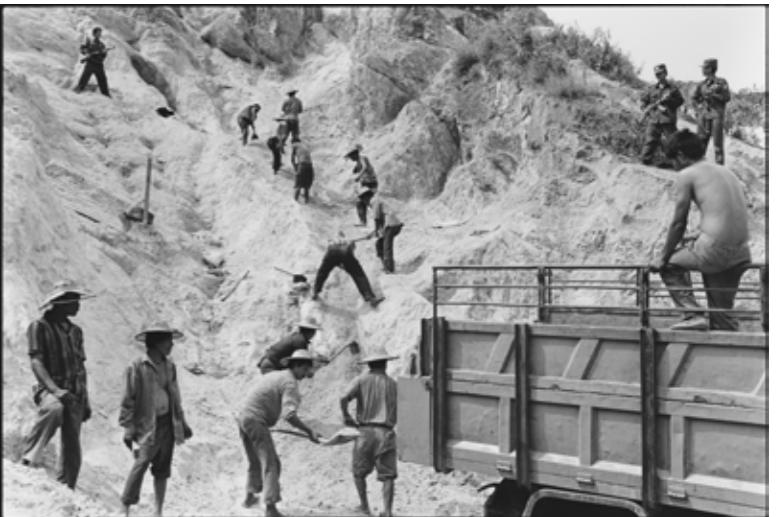
13



14



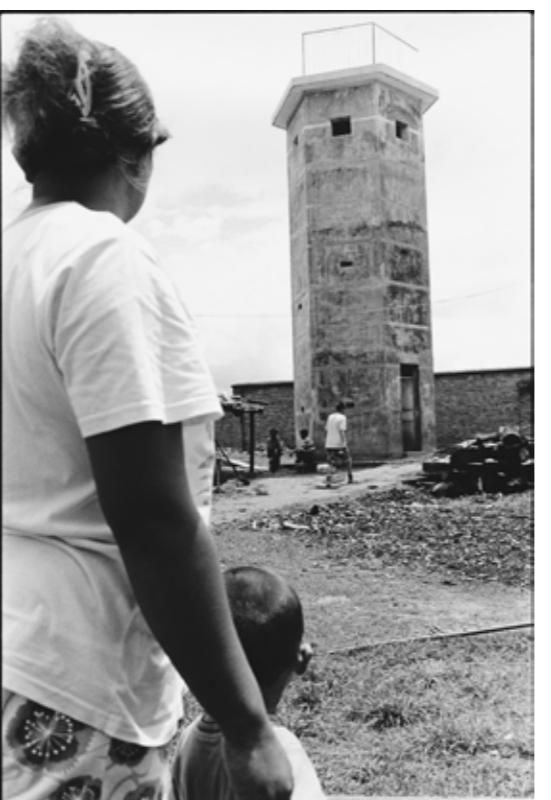
17



18



15



16



19



20



21



22



23



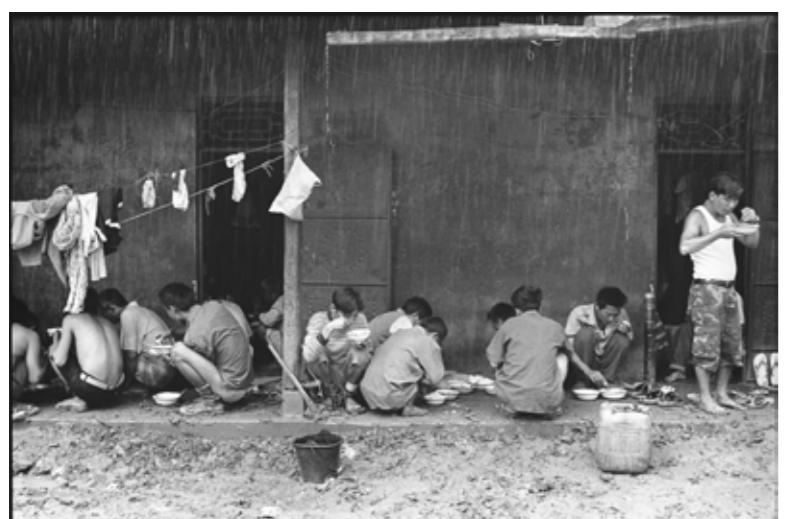
24



29



30



25



26



31



32



27



28



33



34

## LEE YONGBAEK

*Broken Mirror* (El espejo roto) presenta la imagen hipotética de un «espejo que se rompe» reflejado en otro espejo; un espejo que se rompe y un ruido de cristales que sobrepasan ese punto «en el que el límite entre el espacio real y el virtual es ambiguo». A diferencia del «espejo clásico» que encontramos en el famoso análisis que Michel Foucault hace de *Las Meninas* de Velázquez, y contrariamente a la «fase espejo» del narcisismo que Rosalind Krauss vio en el mecanismo de retroalimentación del primer videoarte (en el que se ve implicado el espectador), se descubre en este caso un nuevo papel para el monitor-espejo, que interactúa pero a la vez interrumpe.

Un monitor CRT se transforma en un espejo y se rompe con estruendo en su interacción con el público, lo que perturba y desvirtúa el clásico espacio de ilusión, que en todos los casos vuelve a aparecer, como en un bucle infinito.

**LEE YONGBAEK** nació en Corea, en 1966. Se graduó en Bellas Artes por la Universidad Hongik de Seúl. En 2011 representó a Corea en la Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia. Es conocido por combinar en sus piezas una amplia variedad de medios y tecnologías diferentes, tal y como sucede en la obra que presentó en la bienal: *The Love Is Gone but the Scar Will Heal*. Ha expuesto, entre otros lugares, en la Arario Gallery y en el Sungkok Museum de Corea, en el Kuandu Museum of Fine Arts de Taipei, en Taiwán, y en la Galerie Zehntscheuer de Münsingen, en Alemania. Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas desde China a Argentina, pasando por Chile, Francia, España o Estados Unidos.

- 1 *Los prisioneros salen a hacer ejercicio*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 2 *Prisionero llevando agua a la cocina*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 3 *Recluso junto al recién llegado*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 4 *Un prisionero y su cachorro*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 5 *Dos prisioneros echan un vistazo a través de un portón de hierro*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 6 *Prisionera bañándose*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 7 *Dos capitanes dirigiendo filas de prisioneros*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 8 *Celda de un hombre*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 9 *Dado que faltan cadenas para los tobillos, los prisioneros tienen que compartir*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 10 *Mujer joven que sufre una enfermedad mental por su adicción a las drogas*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 11 *El edredón y un perro*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 12 *Tres prisioneros en el patio*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 13 *El capitán de los prisioneros*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 14 *Dos prisioneros yendo al baño mientras un soldado les vigila*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 15 *Prisioneros bañándose*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 16 *Madre e hijo observan cómo un prisionero regresa a su celda*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 17 *Prisioneros bañándose y recolectando agua de lluvia*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 18 *Soldados y prisioneros excavando arena*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 19 *El capitán de los prisioneros toca el piano mientras un prisionero toca la flauta*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 20 *Prisioneros bailando*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 21 *Xiaohuai Gao, 46 años, está lactando a su hijo. Su marido está en la cárcel por drogadicción. Xiaor Duan, 40 años, sostiene a su hijo en brazos. Su esposo drogadicto desapareció hace cuatro años. Ambas fueron arrestadas por tráfico de drogas y sus hijos tuvieron que acompañarlas porque no tienen familia que se haga cargo de ellos*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 22 *Cinco prisioneros son castigados con una vara por violar las reglas de la prisión*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 23 *Seis prisioneros en una celda*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 24 *Dos mujeres drogadictas*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 25 *Prisioneros cenando*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 26 *Una madre y sus cuatro hijos bajo interrogatorio*, Myanmar. Xiaoyu Gao, 31 años y madre de cuatro hijos, se divorció de su marido drogadicto hace siete meses y fue obligada a seguir vendiendo narcóticos. La arrestaron por tráfico de drogas y como nadie podía hacerse cargo de sus hijos, estos tuvieron que ir con ella a la prisión, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 27 *Interrogatorio*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 28 *Prisioneros en la lluvia*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 29 *Hombre y mujer preparándose para tomar drogas*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 30 *Interrogatorio*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 31 *Familia de tres y drogadicta*, Myanmar. Weimin Huang, esposo, 45 años. Fujuan Zhang, esposa, 40 años. Mingjie Huang, hija, 3 años y medio. La familia se mudó de China a Myanmar ya que la heroína era más barata. El esposo es adicto a la heroína desde hace más de 8 años y su hija nació con adicción. Desde que ella nació, sus padres mezclan su comida con heroína, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 32 *Guardia le quita las cadenas a un prisionero para que lleve a su hija a la guardería*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 33 *Soldados y prisioneros descansando*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan
- 34 *Soldado junto a dos hombres arrestados por su adicción a la heroína*, Myanmar, 2006. Fotografía en blanco y negro, 32 × 48 cm. © Lu Nan

## LEE YONGBAEK

Broken Mirror presents the hypothetical image of a 'breaking mirror' reflected in a mirror; a breaking mirror and a crashing sound pass over the point 'where the boundary between a real and virtual space is ambiguous'. Unlike the 'classical mirror' found in Michel Foucault's famous analysis of Velasquez's Las Meninas, or even the 'mirror phase' of the narcissism that Rosalind Krauss found in the feedback apparatus of early video art (which involves the Viewer), the mirror-monitor here discovers a new role which is interactive yet interruptive.

A CRT monitor is transformed into a mirror, cracking loudly in interaction with the audience, thus disrupting or disorienting the classical illusionist space, in each case restored again, as if in an endless loop.

**YONGBAEK LEE** was born in Korea in 1966. He graduated in Fine Arts from the Hongik University of Seoul. In 2011 he represented Korea at the International Exhibition of Art at the Venice Biennial. He is known for combining a wide variety of different mediums and technologies in his work, as is the case with the work he presented at the biennial: The Love Is Gone but the Scar Will Heal. Among other places, he has exhibited at the Arario Gallery and at the Sungkok Museum in Korea, at the Kuandu Museum of Fine Arts of Taipei, in Taiwan, and at the Gallerie Zehentscheuer in Munsingen, Germany. He has also participated in group exhibitions ranging from China to Argentina, including Chile, France, Spain and the USA.









## MATTEO BASILÉ

LA INFINITA COEXISTENCIA DE LOS CONTRARIOS  
(SOÑAR DE NUEVO LA RAZÓN)

Dominique Lora

Matteo Basilé posee la fenomenal facultad de reconciliar ideas opuestas: lo hermoso y lo grotesco, la integración y la alienación, lo natural y lo artificial. En su exploración de la naturaleza no finita y transitoria de la diferencia, el artista desarrolla un hilo argumental que se fundamenta en «capítulos móviles»: *The Saints are Coming* (Vienen los santos, 2007), *Thisoriented V2* (Estaorientado V2), *Thishumanity* (Estahumanidad) y *Abduction* (Abducción, 2011): una serie de pasajes independientes en los que el artista se enfrenta a su percepción de la existencia. La investigación de Basilé constituye una interfaz entre Oriente y Occidente, una dialéctica interpuesta que opera como metamorfosis-colisión a medio camino entre la tradición y la modernidad, lo sagrado y lo profano.

El vocabulario de Basilé no se apoya únicamente en signos y valores intemporales y multiculturales, sino que abarca visualmente un lenguaje totalizador en el que el sueño ya no es tema pictórico sino que personifica, *ad infinitum*, una visión de las cosas que es reconocible como un todo. Sus retratos, meticulosos y perfectamente equilibrados (antiheroicos), aluden constantemente a la historia de la producción artística clásica, transmitiendo a la vez el espíritu de nuestro tiempo. Formalmente, Basilé anula el antagonismo entre lo imaginario y lo real, poniendo en marcha un complejo sistema de puertas correderas emocionales. Contrariamente al sueño de la razón que produce monstruos de Goya, en la obra de Basilé lo onírico y lo racional convergen en una epifanía en la que unicidad y multiplicidad son binomio, comunión entre los sentidos y la razón. La poética de Matteo Basilé conforma un universo iconográfico, fruto de la combinación entre el manierismo tecnológico y el surrealismo pictórico. La irrepetible confluencia entre esos dos momentos de la Historia del Arte señala el inusual uso de la cita, encaminado a sintetizar y reafirmar el arte como metalenguaje<sup>1</sup>.

Lo espiritual es a menudo inalcanzable, pero el sueño, por el contrario, es accesible para todo el mundo. Los oníricos viajes del artista nos terminan conduciendo a distintos estados de comprensión tanto sensorial como intelectual, en los que de pronto ganamos conciencia de aspectos de la realidad habitualmente ocultos en nuestro yo más interior. La profunda investigación del Yo, el Otro y el Resto del mundo que realiza Basilé se corresponde al final con su experiencia vital personal, más allá de su entorno original. Dicha investigación, al tiempo, le sirve para preguntarse por el sentido de la existencia en el contexto de las confusas dinámicas inherentes al proceso globalizador.

**MATTEO BASILÉ** nació en Roma, en 1974. Trabaja el arte a partir de la pintura, el graffiti, la fotografía y el videoarte. Usa tecnología de vanguardia como herramienta de investigación, por esta razón siempre rechaza un vocabulario estático y confronta memoria con presente mezclando su herencia cultural con la búsqueda de un nuevo sistema de producción. Recientemente ha expuesto en el Art Museum de Wuhan (China) y en el Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, en Italia.

*El espejo roto (clásico)*, 2011. Instalación con sonido compuesta por tres espejos de distintas dimensiones, 117 × 80,5 cm. Cortesía Pin Gallery, Beijing.  
© Lee Yongbaek

*Broken Mirror (Classic)*, 2011. Audiovisual installation with sound mounted in three framed mirrors, various dimensions, 117 × 80,5 cm. Courtesy Pin Gallery, Beijing.  
© Lee Yongbaek

<sup>1</sup>Achille Bonito Oliva, Matteo Basilé: *The Dream within The Dream*, BIASA, ArtSpace, Bali, 2009.

# MATTEO BASILÉ

THE INFINITE COEXISTENCE OF CONTRARIES  
(THE RE-DREAMING OF REASON)

Dominique Lora

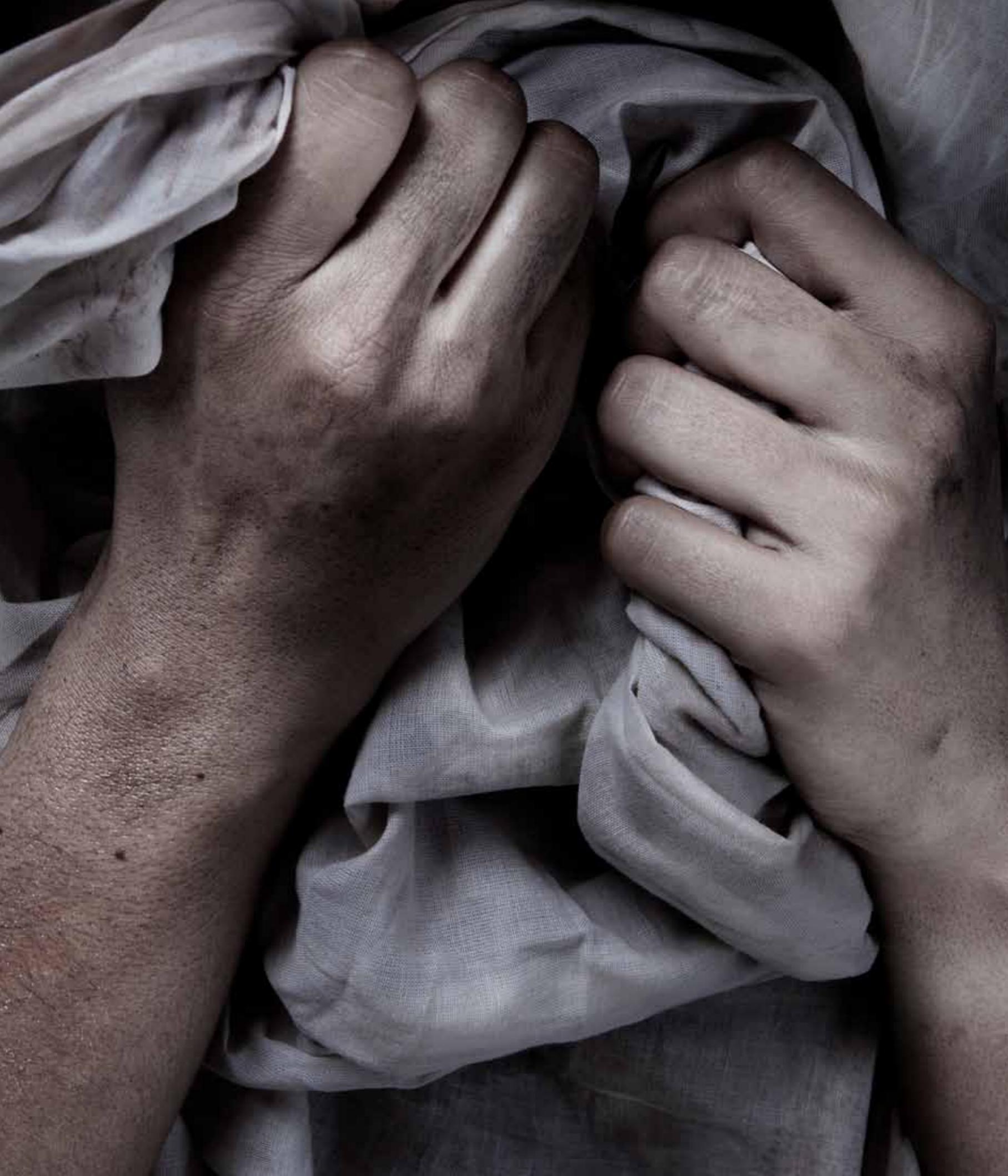
Matteo Basilé possesses the uncanny ability to reconcile opposite ideas such as the beautiful and the grotesque, integration and alienation, and the natural and artificial. By exploring the un-finite and transient nature of difference the artist develops his narrative according to motions-chapters: *The Saints are Coming* (2007), *Thisoriented* (2009), *Thishumanity* (2010) and the upcoming *Abduction* (2011): a number of independent passages in which the artist negotiates his perception of existence. Basilé's research is an interface between Orient and Occident, an interposed dialectic that operates as a collision-metamorphosis situated between tradition and modernity, sacred and profane.

Basilé's glossary not only relies on timeless and multicultural signs and values but visually encompasses a totalitarian language in which the dream is no longer the subject of the picture but embodies an altogether recognizable narrative, boundlessly. His meticulous and perfectly balanced (anti-heroic) portraits constantly refer to the history of classical art-making while simultaneously conveying the spirit of our time. Formally, Basilé obliterates the antagonism between the imaginary and the real, triggering a complex system of emotional sliding doors. Conversely to Goya's "Dream of Reason producing Monsters", here dream and reason converge into an epiphany, where the unique and the multiple are binomial components to the communion of the sensorial and the rational —Matteo Basilé's poetics is an iconographic universe, it is the fruit of the combination between technological Mannerism and pictorial Surrealism. The unique confluence of those two moments from the history of art signals the unusual use of quotation, aimed at synthetizing and asserting art as meta-language—<sup>1</sup>.

If the spiritual is often unreachable, the dream, on the contrary, is accessible to everyone. The artist's dream-like journeys eventually drive us towards different levels of comprehension, both sensorial and intellectual, where we find ourselves suddenly aware of these aspects of reality, that are usually concealed within our inner selves; Therefore, his profound investigation of the Self, the Other and the Elsewhere eventually corresponds to his personal experience of life outside his original environment, simultaneously addressing the meaning of existence and the in the context of the confusing dynamics inherent to the process of globalization.

**MATTEO BASILÉ** was born in Rome in 1974. His art consists of painting, graffiti, photography and video art. He uses cutting edge technology as a research tool and so he always rejects a static vocabulary, confronting memory with the present and mixing his cultural inheritance with the search for a new system of production. He recently exhibited at the Wu Han Art Museum (China) and at the Trento and Rovereto Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, in Italy.

<sup>1</sup>. Achille Bonito Oliva, Matteo Basilé: *The Dream within The Dream*, Biasa Artspace, Bali, 2009.

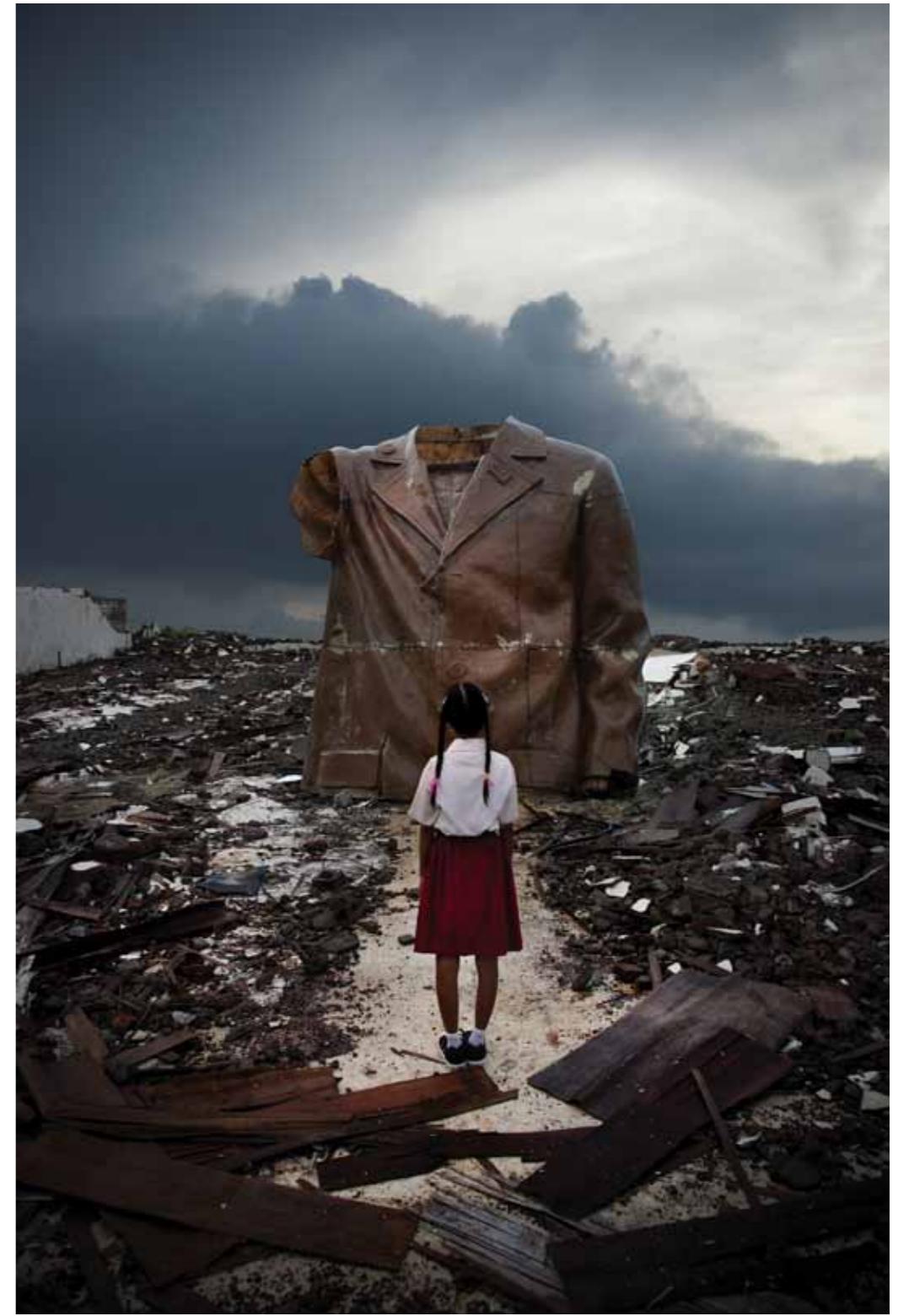








3



4

## MIAO XIAOCHUN

De principio a fin de la animación 3D *Disillusion* aparecen por doquier imágenes hechas de pompas de jabón: los hombres y mujeres hechos de pompas de jabón flotarían por el aire y estallarían al menor toque; sus vidas serían tan cortas y frágiles como las nuestras. Incluso así, el hombre sigue dando pie a sucesos absolutamente destructivos que convuelven la Tierra. Quizá no exista en el planeta, y aun en el universo, otro ser vivo merecedor de tanto respeto, compasión y odio.

**MIAO XIAOCHUN** nació en 1964. Se graduó por la Academia Central de Bellas Artes de Pekín, en 1989, y por la Escuela de Arte de Kassel, en Alemania, en 1999. En la década de los noventa empezó a interesarse por la relación entre lo real y lo virtual. Su trayectoria profesional incluye trabajos de fotografía, pinturas y animación 3D. Trabaja un tipo de fotografía contemporánea basada en múltiples «puntos de vista», con la que consigue establecer puntos de comunicación entre la historia y el mundo moderno. Ha dado una nueva interpretación y significado a la obra de arte. Algunas de sus recientes exposiciones son *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*, en el Center for Art and Media de Karlsruhe (Alemania), en 2011; y *Thirty Years of Contemporary Chinese Art – Moving Image in China 1988-2011*, en el Minsheng Art Museum de Shanghai, en 2011.

- 1 *Estahumanidad 19*, 2010  
Impresión lambda sobre aluminio, 125 × 165 cm  
Cortesía Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

- 2 *Estahumanidad 1*, 2010  
Impresión lambda sobre aluminio, 125 × 165 cm  
Cortesía Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

- 3 *Estaorientado. Personas V5*, 2009  
C-print en plexiglás, 266 × 180 cm  
Cortesía Biasa Artpace, Bali. © Matteo Basilé

- 4 *Estaorientado V2*, 2009  
C-print en plexiglás, 266 × 180 cm  
Cortesía Fabio Sbianchi Collection. © Matteo Basilé

- 1 *Thishumanity 19*, 2010  
Lambda print on aluminum, 125 × 165 cm  
Courtesy Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

- 2 *Thishumanity 1*, 2010  
Lambda print on aluminum, 125 × 165 cm  
Courtesy Galleria Pack, Milano. © Matteo Basilé

- 3 *Thisoriented. People V5*, 2009  
C-Print on plexiglass, 266 × 180 cm  
Courtesy Biasa Artpace, Bali. © Matteo Basilé

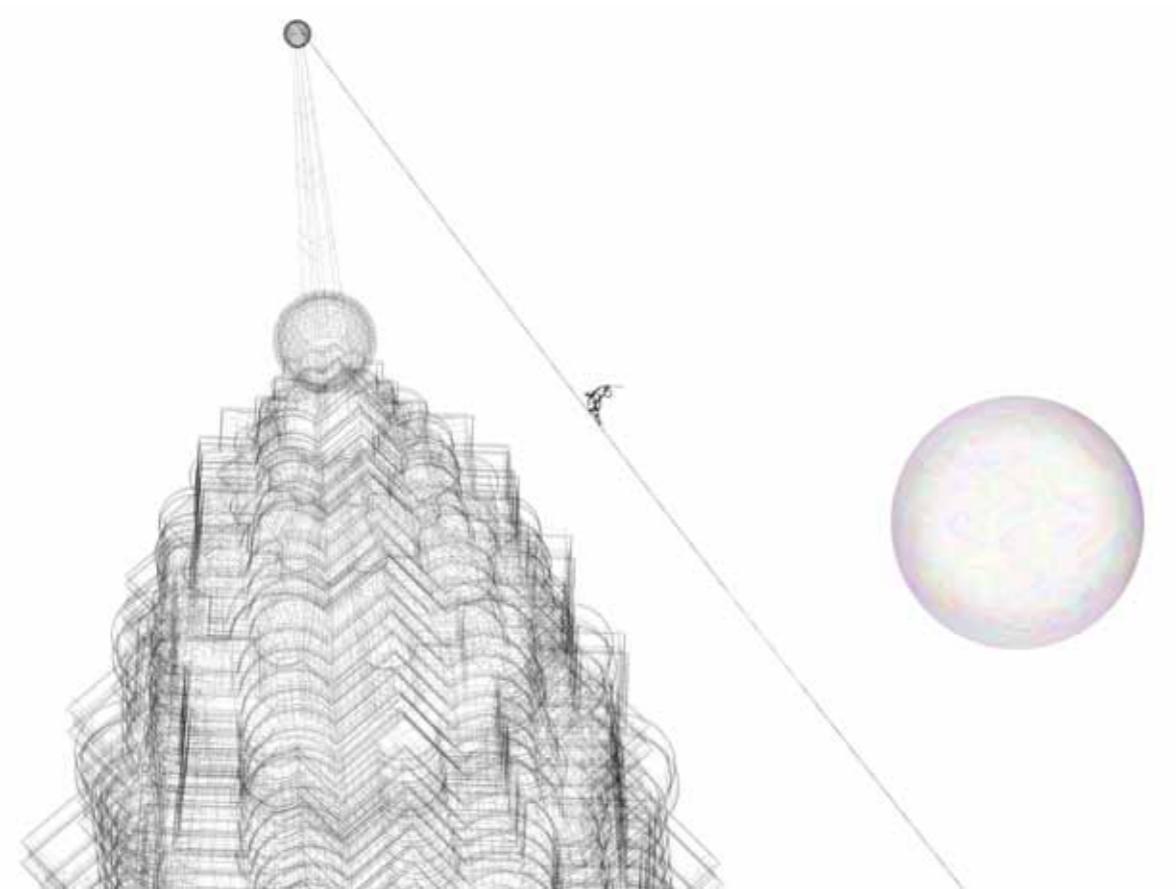
- 4 *Thisoriented V2*, 2009  
C-Print on plexiglass, 266 × 180 cm  
Courtesy Fabio Sbianchi Collection. © Matteo Basilé

# MIAO XIAOCHUN

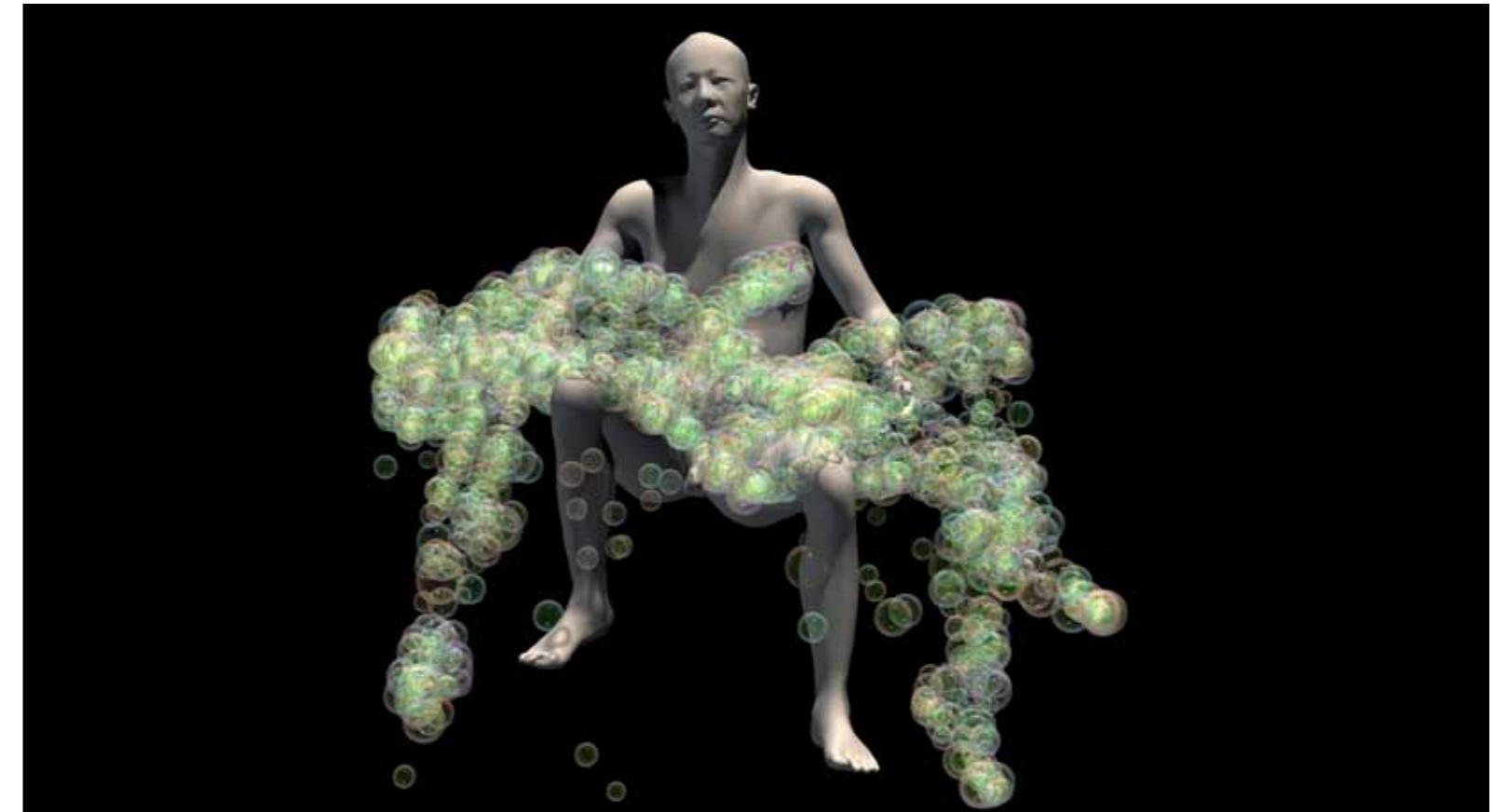
Images made of soap bubbles are seen everywhere from the beginning to the end in the 3D animation *Disillusion*: people made of soap bubbles would be fleeting and burst with a single touch; as short and fragile as our lives. However, even with such short and fragile lives, men are still creating earth-shaking or totally destructive events. On earth or in the universe, maybe there are no other kinds of beings worth such respect, such pity or such hatred.

**MIAO XIAOCHUN** was born in 1964. He graduated at the Central Academy of Fine Arts of Beijing in 1989, and at the Kassel School of Art in Germany in 1999. In the nineties he began to be interested in the relationship between the real and the virtual. His professional career includes works in photography, paintings and 3D animation. He produces a type of contemporary photography based on multiple "viewpoints", managing to establish points of communication between history and the modern world. He has given a new interpretation and meaning to the work of art. Some of his recent exhibitions are *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, at the Karlsruhe Center for Art and Media (Germany), en 2011; and *Thirty Years of Contemporary Chinese Art – Moving Image in China 1988-2011*, at the Minsheng Art Museum of Shanghai, in 2011. *Years of Contemporary Chinese Art – Moving Image in China 1988-2011*, at the Minsheng Art Museum of Shanghai, in 2011.









## MIKI KRATSMAN

*The Archive* es una colección en continua expansión de fotografías que tomé durante mis años como periodista de varios diarios, como Hadashot, *Ha'ir o Haaretz*, desde 1985 y hasta la actualidad.

The Archive abarca un campo extenso, quizá interminable. Es una recopilación de registros históricos así como el lugar en que se almacenan; contiene documentos de primera mano acumulados durante mi carrera fotográfica, que ha ocupado los últimos veinticinco años.

Las fotografías están pensadas para imprimirse en papel que imita al de los rotativos. Las dimensiones de las obras quedan definidas por el periódico en el que fueron originalmente publicadas; las fotos que se publicaron en *Hadashot* tendrán formato tabloide, las que aparecieron en *Ha'ir o Haaretz*, formato sábana, dependiendo así mismo del tamaño y la ubicación en la página del periódico.

Las imágenes que constituyen *The Archive* son independientes de su indicativo contexto periodístico original y conceden al espectador cierto margen para la interpretación. Tratan deporte, delincuencia, actualidad o recetas de cocina, y en su mayoría giran en torno a mi obstinado trabajo en los Territorios Ocupados.

Inmigré a Israel en 1971, a los 12 años de edad. Cuando cumplí 18, me uní a las Fuerzas de Defensa de Israel y milité como soldado en unidades de combate destacadas en lugares a los que una década más tarde he regresado como fotógrafo. Llevo desde 1985 explorando esos sitios. En 2005, junto con un grupo de jóvenes soldados, puse en marcha la organización Breaking the Silence («Rompiendo el silencio», [www.shovrimshatika.org/index\\_e.asp](http://www.shovrimshatika.org/index_e.asp)), que se lleva una parte bastante grande y coherente de mi labor. Desde 1989 enseño en diversas instituciones académicas. Unos pocos de mis antiguos alumnos crearon mientras estudiaban el grupo Active Stills ([www.activestills.org](http://www.activestills.org)). Hoy día soy director del departamento de fotografía de la Academia de Artes y Diseño Bezalel de Jerusalén.

**MIKI KRATSMAN** nació en Argentina, en 1959, donde vivió hasta que emigró a Israel, en 1971. Estudió fotografía en el Colegio de Fotografía Kiryat Ono y ha sido profesor de arte y fotografía durante más de ocho años. Su trabajo ha sido expuesto en la Bienal de Venecia y en exposiciones solitarias desde Tel Aviv a Seúl, Madrid y Nueva York. Desde 1986, Kratsman ha cubierto los territorios ocupados como fotógrafo para diferentes periódicos, en su mayoría para el periódico israelí *Haaretz* (Schocken Group). A lo largo de los años, se ha dedicado a fotografiar a los palestinos en distintas manifestaciones, así como en actividades cotidianas tales como celebraciones o funerales.

# MIKI KRATSMAN

*The Archive* is a continuous accumulating collection from photographs I shot during my journalistic career at various newspapers, such as 'Hadashot', 'Ha'ir' and 'Ha'aretz', from 1985 until today.

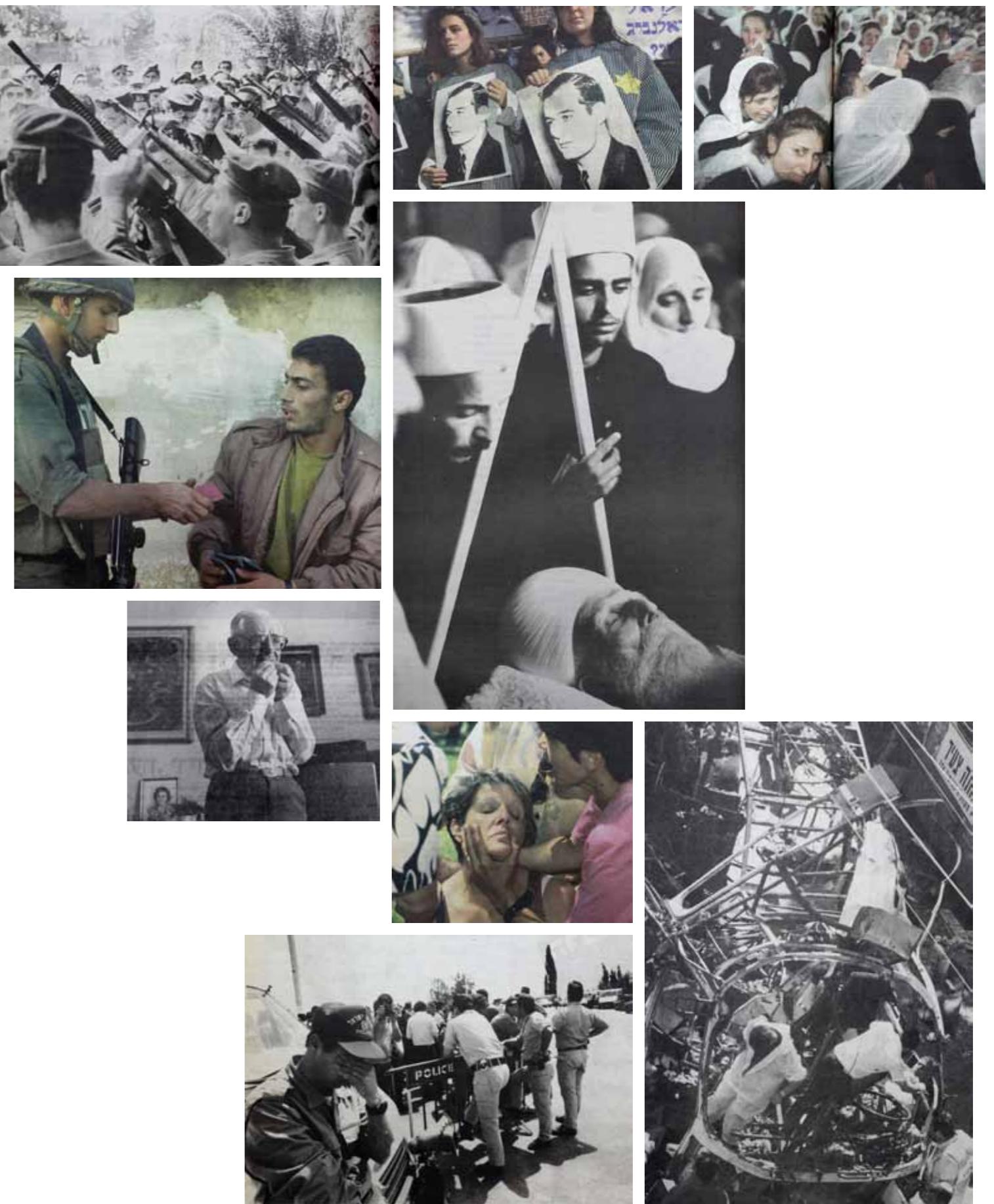
The scope of '*The Archive*' is vast and might even be endless; '*The Archive*' is a collection of historical records, as well as the place they are located. It contains primary source documentations that have been accumulated over the course of my photographic career for the last 25 years.

The photographs are intended to be printed on paper that would simulate newsprint. The dimensions of the works are determined by the newspaper in which they were originally published; photos that were published in 'Hadashot' would be printed out in a tabloid format; photographs that were published in 'Ha'ir' and 'Ha'aretz' would be printed out on a broadsheet format according to the size and location on the newspaper page.

The images that constitute '*The Archive*' are detached and disconnected from their original indexical journalistic context. They allow a certain range of interpretation for the viewer. The origin of the photographs shifts from sports, crime, social affairs, and recipes, and for the most part evolves around my consistent work in the Occupied Territories.

I immigrated to Israel in 1971, at the age of 12. When I turned 18 I joined the IDF and served as a soldier in combat units in those places to which I have returned 10 years later as a photographer. As from 1985 I have continued to explore these places. In 2005, with a group of young soldiers, I started the organization "Breaking the Silence" ([www.shovrimshnika.org/index\\_e.asp](http://www.shovrimshnika.org/index_e.asp)), which constitutes a major and coherent part of my work. Since 1989 I have been teaching in various academic institutions. A few of my former students have established "Active Stills" group ([www.activestills.org](http://www.activestills.org)) during their studying. Today I preside as head of the photography department at Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem.

**MIKI KRATSMAN** was born in 1959 in Argentina, where he lived until he emigrated to Israel, in 1971. He studied photography at the Kiryat Ono School of Photography, and was a teacher of art and photography for over eight years. His work has been exhibited at the Venice Art Biennale and in solo exhibitions ranging from Tel Aviv to Seoul, Madrid and New York. Since 1986 Kratsman has covered the occupied territories as a photographer for several different newspapers, mainly for the newspaper Haaretz (Schocken Group). Over the years he has devoted himself to photographing Palestinians in different demonstrations, as well as in everyday activities like celebrations and funerals.









## NIR EVRON

FABRIC. UNA PELÍCULA DE NIR EVRON

Fabric (título que juega con el doble sentido de esta palabra en inglés, que puede significar «tejido» pero también «estructura, edificio») se desarrolla en una fábrica textil de Jordania. En la película se entreveran primeros planos de los gorros y las cabezas de los trabajadores con otros de los telares y las máquinas de coser. Evron nos comina, en formato 16 mm, a que reflexionemos sobre la relación existente entre el rollo de tela de algodón, la bobina de película y el movimiento giratorio de ambos. Esta obra, creada por un artista israelí y en la que aparecen trabajadores jordanos, nos pide que examinemos de cerca al otro y exige que, en lugar de servirnos de generalizaciones como la del término «globalización» para pensar en los cambios que hoy viven producción y consumo, dediquemos una mirada minuciosa a estas fuerzas, poderosas y a veces abstractas, y al impacto que producen en la gente y el mundo que nos rodea.

**NIR EVRON** nació en Herzliya (Israel), en 1974. Estudió en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, Fotografía y Media Art en la Academia de Arte y Diseño Bezalel de Jerusalén y Bellas Artes y Media Art en la Escuela Slade de Bellas Artes de Londres. Actualmente es videoartista y fotógrafo en Tel Aviv. Sus últimos trabajos se han enfocado en reexaminar eventos históricos. Trabaja con documentación histórica en forma de vídeo, documento, sonido, fotografía y texto. Ha expuesto dentro y fuera de Israel. Recientemente, en la sexta edición de la Berlin Biennale o en el Haifa Museum of Art. En 2007 recibió el premio Joven Artista del Ministerio de Cultura de Israel y fue galardonado con el premio Samuel Givon por el Tel Aviv Museum of Art y la Givon Art Gallery.

# NIR EVRON

FABRIC. A FILM BY NIR EVRON

*Fabric* is set in a clothing factory in Jordan. It cuts together close up shots of the workers' hats and heads with close ups of the looms and sewing machines. Using 16 mm film, Evron asks us to think about the relationship between the unwinding rolls of cotton and the unwinding spool of his film. The film, made by an Israeli artist and showing workers in Jordan, demands that we look closely at other people and requires us, instead of thinking about current shifts of production and consumption through generalizing terms such as "globalization", to closely face up to how these large and sometimes abstract forces impact on people and on the world around us.

**NIR EVRON** was born in Herzliya (Israel) in 1974. He studied at the Paris National Higher School of Fine Arts, Photography and Media Art at the Bezalel Academy of Art in Jerusalem and Fine Arts and Media Art at the Slade School of Fine Arts in London. Currently he is a video artist and photographer in Tel Aviv. His latest works have focused on re-examining historical events. He works with historical documentation in the form of video, documents, sound, photography and text. He has exhibited in and outside Israel, recently at the sixth edition of the Berlin Biennale and at the Haifa Museum of Art. In 2007 he received the Young Artist Prize from the Israeli Ministry of Culture and was awarded the Samuel Givon Prize by the Tel Aviv Museum and the Givon Art Gallery.









## WANG NINGDE

Se diría que los ojos cerrados y las espaldas se han convertido en iconos del lenguaje empleado en la obra *Some Days* (Algunos días). Este camino no imaginativo y antirrealista no constituye un rechazo vehemente ni una respuesta entregada. Quizá la existencia en sí es una realidad no sin cierto recorrido por consiguiente, la única opción que nos queda es una expresión equivalente al «silencio»: ojos cerrados y espaldas.

Sin embargo, el «silencio» no proviene de los «ojos cerrados» ni de la «vista trasera». El público, de hecho, es guiado hacia el silencio con ayuda de la oscuridad que traen los ojos cerrados y las espaldas. Mientras, ambas obras se autocomplacen con el público y mantienen el silencio. Se trata de un silencio diferente y especial, un «silencio» que nace de un silencio dual y distintivo.

**WANG NINGDE** nació en Kuandian (China), en 1972. Se graduó en Fotografía en la Academia Luxun de Bellas Artes. Ha realizado varias exposiciones en solitario como *Let There be Light*, en el Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, en Pekín en 2010; *The photographs of Wang Ningde* en el SF Camerawork de San Francisco, en 2007; o la exposición *Somedays* en el Goedhuis Contemporary de Nueva York, en 2006. Asimismo, ha participado en multitud de exposiciones colectivas en espacios como el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, el Seoul Museum of Art (Corea del Sur) o el Musée du Quai Branly de París.

*Fabric*, 2011  
Proyección en formato Super 16 mm (muda), 05:12 min  
Cortesía Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Nir Eron

*Fabric*, 2011  
Super 16 mm film projection (silent), 05:12 min.  
Courtesy Chelouche Gallery, Tel Aviv. © Nir Eron

# WANG NINGDE

It seems the closed eyes and the back view has become an icon of the linguistic activity in the work 'Some Days'. This non-envisioning and anti-realistic way is neither a sharp rejection nor a devoted answer. Perhaps, maybe, existence itself is a reality not without any certain way; therefore, the only choice left is an equivalent expression of 'silence'—closed eyes and back side.

Yet the 'silence' doesn't come from 'closed eyes' or 'back side'; the audience is actually guided into the silence with the assistance of the darkness brought by 'closed eyes' or 'back side'. Meanwhile, 'closed eyes' and 'back side' get self-satisfaction in the audience and stay silent. This is a different and special silence—a 'silence' coming out of a distinctive, dual silence.

**WANG NINGDE** was born in Kuandian (China) in 1972. He graduated in Photography at the Luxun Academy of Fine Arts. He has held several solo exhibitions, such as Let There be Light at the Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, in Beijing in 2010; The Photographs of Wang Ningde at the SF Camerawork in San Francisco, California, in 2007; and the exhibition Some days at the New York Goedhuis Contemporary in 2006. He has likewise participated in group exhibitions in spaces such as the Cuba National Museum of Fine Arts, the Seoul Museum of Art (South Korea) and the Musée du Quai Branly in Paris.







2



3



## WU DAXIN

Hice estas fotografías en la Academia de Danza de Pekín, la cuna del baile en China y la mejor escuela del país. Muchos estudiantes entran con apenas seis o siete años de edad. La política del hijo único obliga a armarse de determinación y coraje tanto a los niños y niñas que acuden a aprender como a los padres que los envían. Está en juego no solo un sueño infantil, sino las esperanzas de futuro de toda una familia. Aquí, todos los niños se toman el baile con una seriedad sobrecedora. Es mucho lo invertido en cada uno de sus pasos y la danza representa algo más que la diversión e inocencia que normalmente se asocia a estos jóvenes bailarines.

**WU DAXIN** nació en Quanzhou, provincia de Fujian (China), en 1969. Se graduó en Idiomas Extranjeros por la Universidad de Huaqiao. En 2001 emigró a Estados Unidos y en 2007 se graduó en Videoarte por la Universidad de Nueva York. Ha realizado distintas exposiciones colectivas y tres individuales entre los años 2007 y 2010: *Conspiracy Theory en el Space Station de Beijing* (China), *Courrency Portraits* en el Real Art Ways Art Foundation de Hartford y *Daxin Wu / Portraits* en la Edward Bennett Gallery de Nueva York.

1 *Algunos días, nº 19*, 2002-2011  
Impresión en gelatina de plata, 120,5 × 162 cm  
Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

2 *Algunos días, nº 25*, 2002-2011  
Impresión en gelatina de plata, 122 × 158 cm  
Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

3 *Algunos días, nº 33*, 2002-2011  
Impresión en gelatina de plata, 120,5 × 154 cm  
Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

4 *Algunos días, nº 30*, 2002-2011  
Impresión en gelatina de plata, 156 × 120,5 cm  
Cortesía Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

1 *Some Days, No. 19*, 2002-2011. Gelatin silver print, 120,5 × 162 cm  
Courtesy Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

2 *Some Days, No. 25*, 2002-2011. Gelatin silver print, 122 × 158 cm  
Courtesy Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

3 *Some Days, No. 33*, 2002-2011. Gelatin silver print, 120,5 × 154 cm  
Courtesy Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

4 *Some Days, No. 30*, 2002-2011. Gelatin silver print, 156 × 120,5 cm  
Courtesy Xin Dong Cheng Gallery, Beijing. © Wang Ningde

144  
WANG NINGDE\_ANSIEDAD DE LA IMAGEN

## WU DAXIN

I shot these photos at the Beijing Dance Academy—the best dance school in China. The Beijing Dance Academy is known as the cradle of dance in China. Many students are sent here to learn to dance when they are only six or seven years old. Under the one-child policy in China, both the children who come here to learn to dance and the parents who send them here need a lot of determination and courage. What is at stake is not only a child's dream but also a whole family's future and hope. Here, every child is painstakingly serious about dancing. With so much invested in their every action, dancing represents something more than just the fun and innocence that one would normally associate with these young dancers.

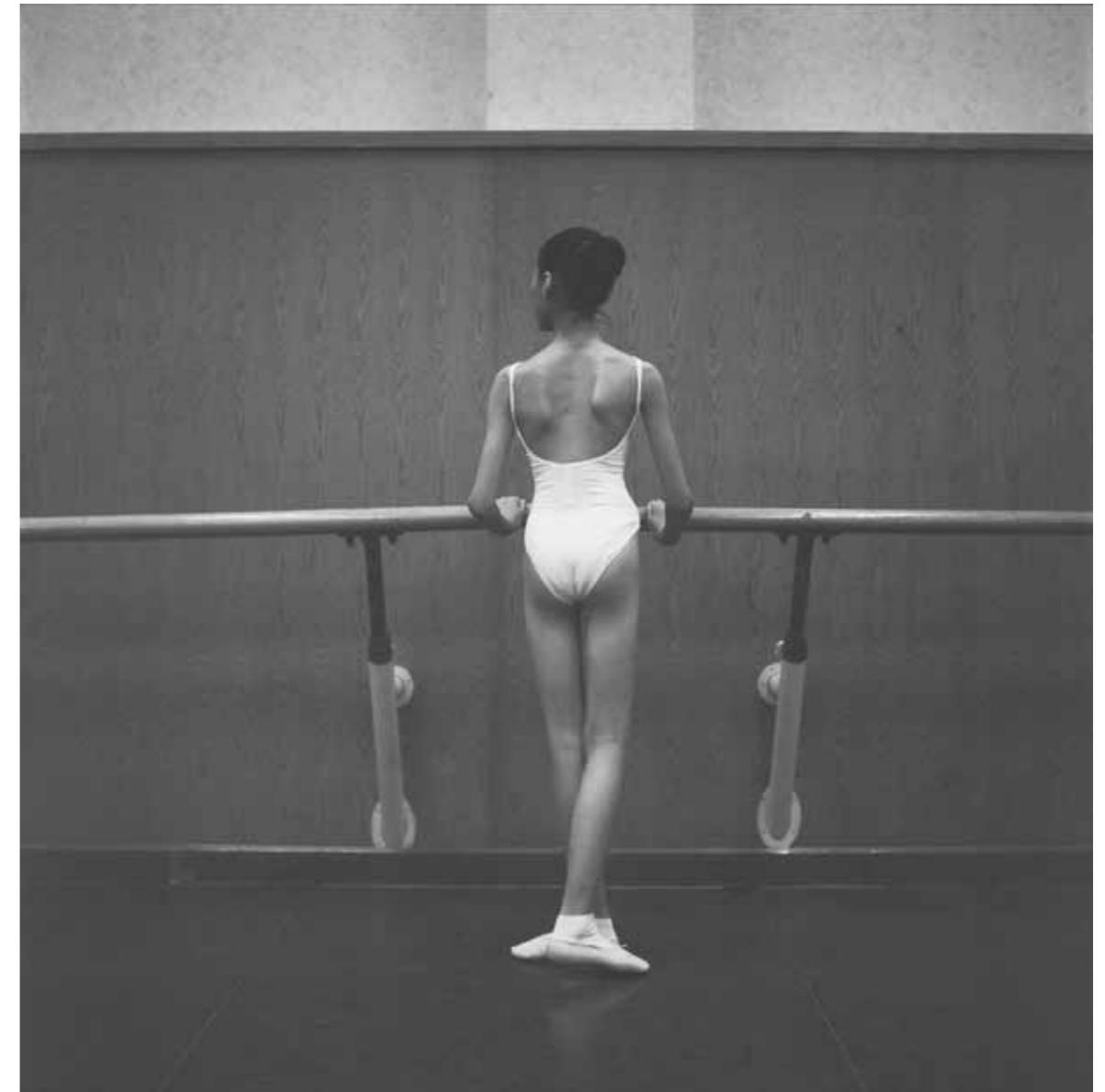
**WU DAXIN** was born in Quanzhou, Fujian province (China), in 1969. He graduated in Foreign Languages at the University of Huaqiao. In 2001 he emigrated to the United States and in 2007 he graduated in Video Art at the University of New York. He has held several different group exhibitions and three solo exhibitions between 2007 and 2010: Conspiracy Theory at the Space Station in Beijing (China), Courney Portraits at the Real Art Ways Art Foundation in Hartford and Dixin Wu/ Portraits at the Edward Bennett Gallery in New York.







2



3



## WINFRIED BULLINGER

La serie *Nomads* retrata a los miembros de varias tribus que habitan en la sabana de África oriental, entre el lago Turkana y el Nilo Azul.

Los retratos son individuales. Quienes aparecen en ellos determinan su propia imagen durante el intenso cara a cara con el artista. Winfried Bullinger memoriza el aura de la persona en ese tranquilo primer contacto y trata de reconstruir e interpretar su condición. Los retratados se muestran sensibles al ritual de instalación de la cámara de gran formato, así como a la sesión y la toma de fotografías. En el proceso, se dan la mano la imagen del fotógrafo y la autoimagen del retratado. Con su obra Bullinger busca una calma escultórica que revele el estado emocional de la persona retratada.

*Nomads* se inició en 2006 y es un proyecto a largo plazo en progreso.

**WINFRIED BULLINGER** nació en Múnich, en 1965. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Cape Town, en Sudáfrica, y en la Universidad de Arte de Berlín. Escribió su tesis sobre arte y falsificación. También practica la abogacía. Tanto sus fotografías artísticas como su trabajo como abogado se han centrado siempre en la condición humana. En 2008 expuso en el Goethe-Institut con la colaboración del Herakleidon Museum de Atenas. Recientemente ha participado en exposiciones colectivas en el Museum of Contemporary Art de Skopje o en la galería Sassa Trülzsch de Berlín.

1 *Bailarina joven*, 2011. C-print, 60 × 40 cm. © Wu Dixin

2 *Bailarina joven*, 2011. C-print, 100 × 60 cm. © Wu Dixin

3 *Bailarina joven*, 2011. C-print, 50 × 50 cm. © Wu Dixin

4 *Bailarina joven*, 2011. C-print, 60 × 40 cm. © Wu Dixin

1 *Young Dancer*, 2011. C-print, 60 × 40 cm. © Wu Dixin

2 *Young Dancer*, 2011. C-print, 100 × 60 cm. © Wu Dixin

3 *Young Dancer*, 2011. C-print, 50 × 50 cm. © Wu Dixin

4 *Young Dancer*, 2011. C-print, 60 × 40 cm. © Wu Dixin

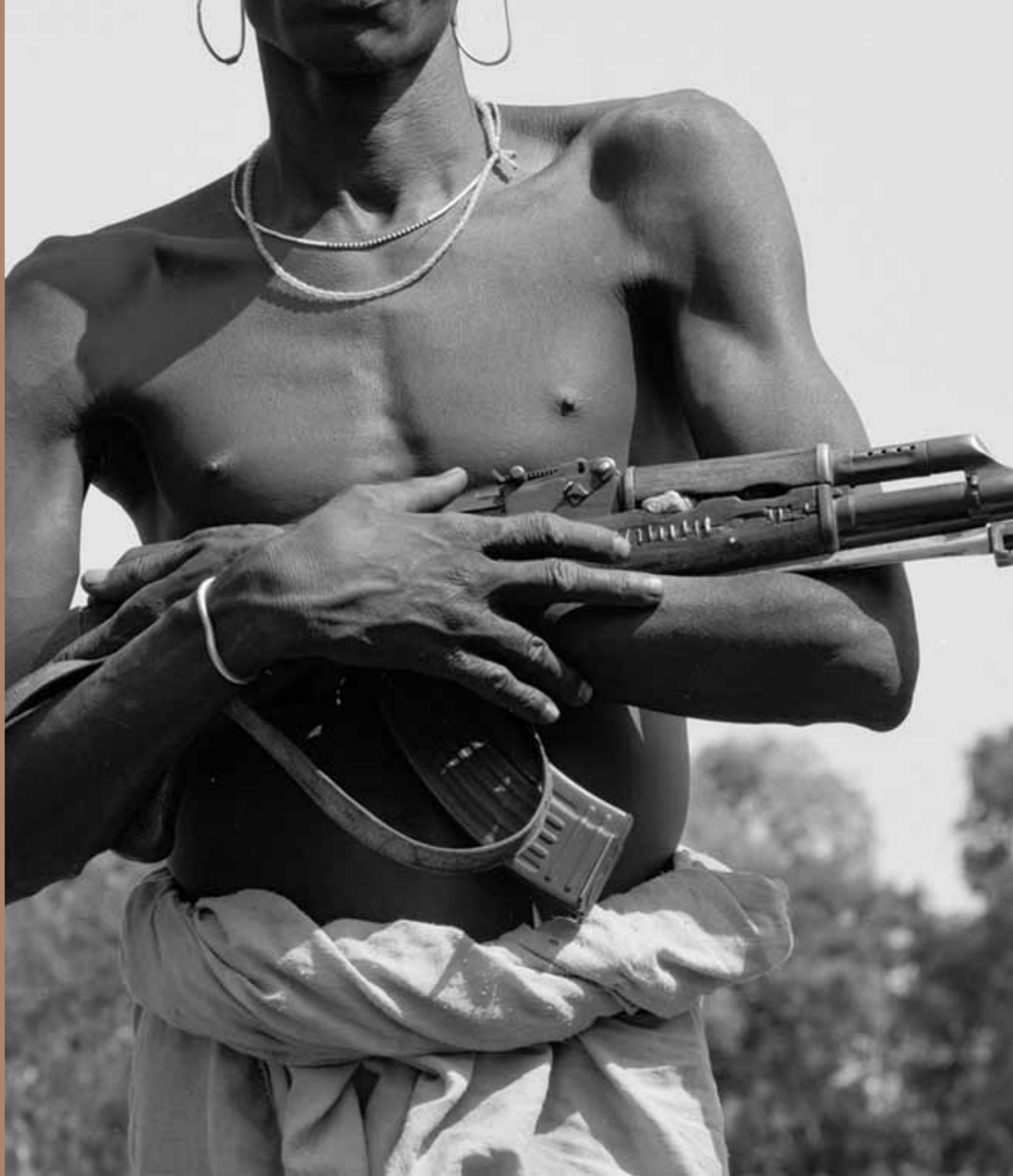
# WINFRIED BULLINGER

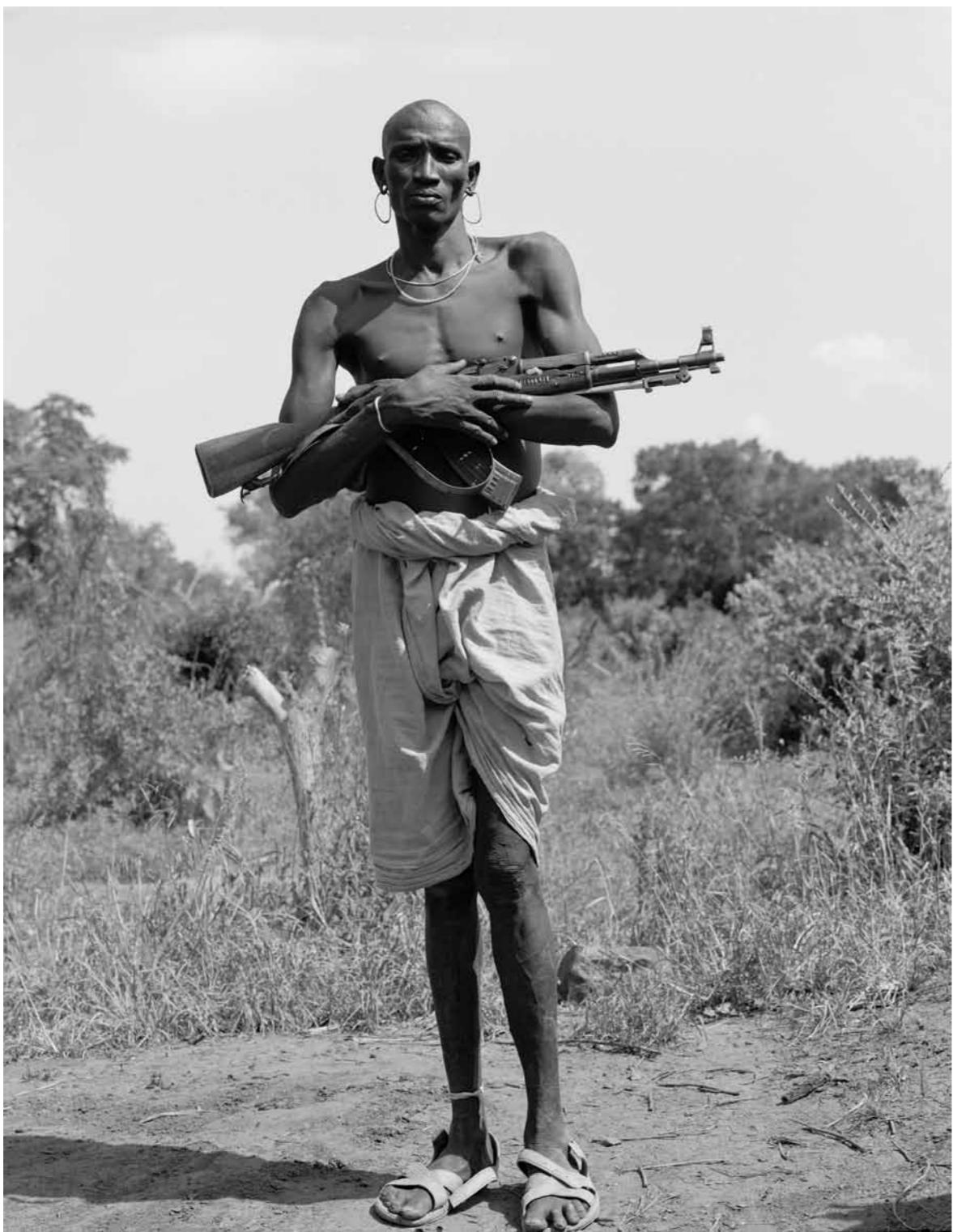
The Nomads Series shows portraits of members of tribes which live in the East African savannah in the area between Turkana Lake and the Blue Nile.

The portraits show individuals. The people portrayed determine their own image during the intensive process of the face-to-face encounter with the artist. Winfried Bullinger memorizes the aura of the person during the undisturbed first contact and tries to reconstruct and interpret this condition. The portrayed persons are sensitive to the ritual-like installation of the large format camera as well as to the process of shooting the portrait. During this process, the image of the photographer and the self-image of the portrayed person meet. Bullinger's photographs aim for a statue-like calm, which reveals the emotional state of the portrayed person.

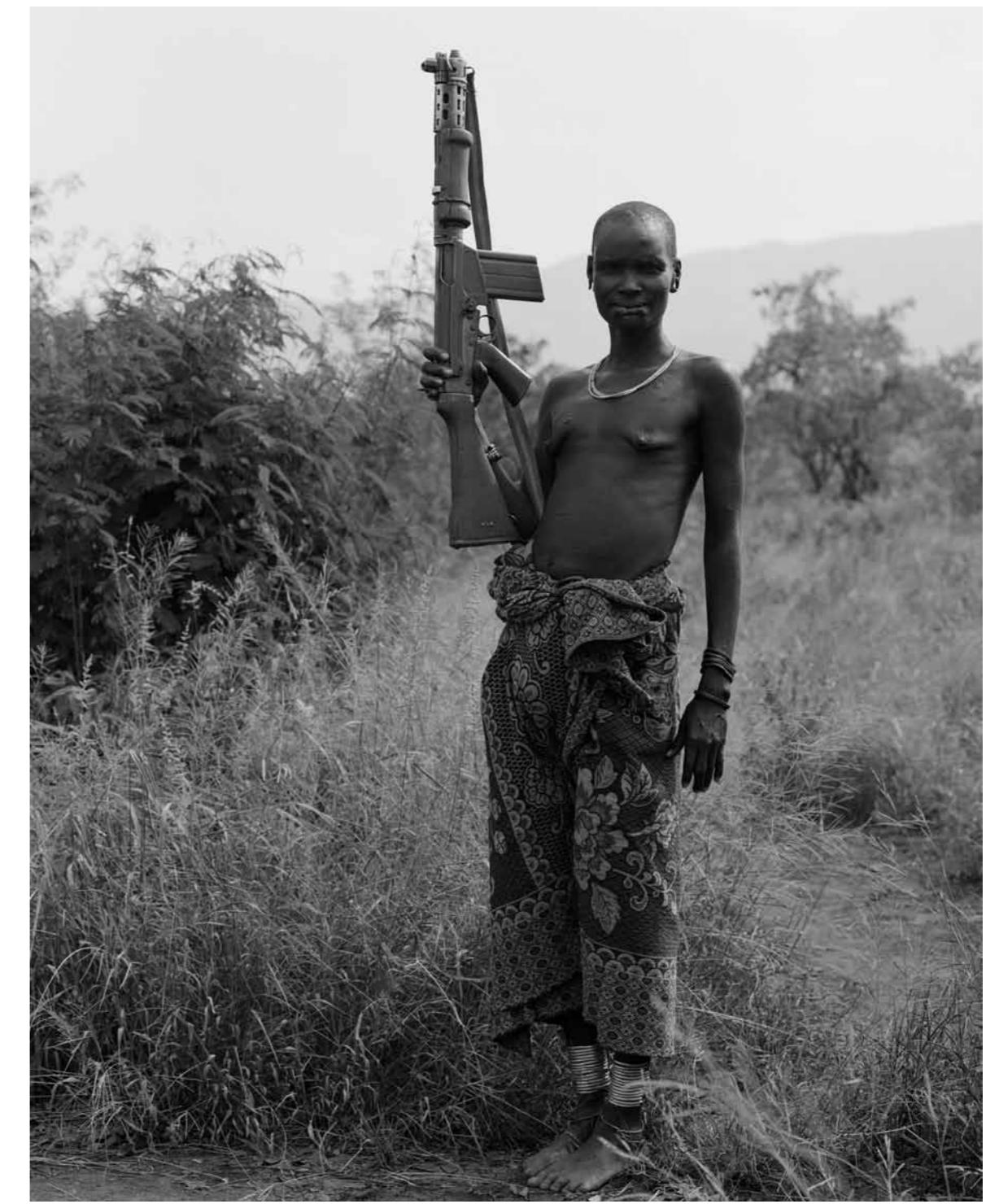
The *Nomads* Project began in 2006 and is a long-term project still in progress.

**WINFRIED BULLINGER** was born in Munich in 1965. He studied Fine Arts at the University of Cape Town, in South Africa, and at the Berlin University of Art. He wrote his PhD thesis on art and falsification. He is also a practising lawyer. Both his artistic photographs and his work as a lawyer have always centred on the human condition. In 2008 he exhibited at the Goethe-Institut with the collaboration of the Athens Herakleidon Museum. He has recently participated in group exhibitions at the Skopje Museum of Contemporary Art and at the Berlin Sassa Trülzsch Gallery





1



2

1 *Nómadas*, 2009  
Impresión análoga en blanco y negro en papel baryta, 180 × 140 cm.  
Cortesía Galerie Bob van Orsouw, Zurich. © Winfried Bullinger

2 *Nómadas*, 2009  
Impresión análoga en blanco y negro en papel baryta, 180 × 140 cm.  
Cortesía Galerie Sassa Trülzsch, Berlin. © Winfried Bullinger

1 *Nomades*, 2009  
Analog b/w print on baryta paper, 180 × 140 cm  
Courtesy Galerie Bob van Orsouw, Zurich. © Winfried Bullinger

2 *Nomades*, 2009  
Analog b/w print on baryta paper, 180 × 140 cm  
Courtesy Galerie Sassa Trülzsch, Berlin. © Winfried Bullinger

## AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Arc One Gallery, Melbourne  
 Chelouche Gallery, Tel Aviv  
 Galerie Bob van Orsouw, Zurich  
 Galleria Pack, Milano  
 Galerie SassaTrülzsch, Berlin  
 Alexandra Grimmer  
 Fiona He  
 Helmhaus Zurich, Switzerland  
 Jin Hua  
 Meg Maggio  
 Pin Gallery, Beijing  
 William Wright Artists Projects, Sydney  
 Xin Dong Cheng Gallery, Beijing  
 Elmar Zorn

FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
TELEFÓNICA FOUNDATION

PRESIDENTE | CHAIRMAN  
 Alberto Anaut  
 DIRECTORA | DIRECTOR  
 Claude Bussac  
 COMISARIO GENERAL | GENERAL CURATOR  
 Gerardo Mosquera  
 SUBDIRECTOR | DEPUTY DIRECTOR  
 Luis Posada  
 RESPONSABLE DE EXPOSICIONES | EXHIBITION MANAGER  
 Emily Adams

PRESIDENTE | CHAIRMAN  
 Cesar Alierta Izuel  
 VICEPRESIDENTE | VICE-CHAIR  
 Javier Nadal Ariño  
 PATRONOS | TRUSTEES  
 Luis Abril Pérez  
 José María Álvarez-Pallete  
 Julio Linares López  
 Matthew Key  
 Guillermo Ansaldi Lutz  
 Santiago Fernández Valbuena  
 Antonio Barrera de Irimo  
 Salvador Sánchez-Terán  
 Luis Solana Madariaga  
 Cándido Velázquez-Gaztelu Ruiz  
 Juan Villalonga Navarro  
 Ángel Vilá Boix

SECRETARIO | VICE-SECRETARY  
 Ramiro Sánchez de Lerín García-Ovies  
 VICESECRERATIA | VICE-SECRETARY  
 María Luz Medrano Aranguren  
 COORDINACIÓN FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
 TELEFÓNICA FOUNDATION COORDINATORS  
 Alicia Gómez Gómez  
 Jone Alaitz Uriarte Iriarte  
 DIRECTOR GENERAL | GENERAL DIRECTOR  
 Francisco Serrano Martínez

Este libro se ha editado en  
 colaboración con PHotoEspaña  
 This book has been published  
 in collaboration with PHotoEspaña

## PHOTOESPAÑA

PRESIDENTE | CHAIRMAN  
 Alberto Anaut  
 DIRECTORA | DIRECTOR  
 Claude Bussac  
 COMISARIO GENERAL | GENERAL CURATOR  
 Gerardo Mosquera  
 SUBDIRECTOR | DEPUTY DIRECTOR  
 Luis Posada  
 RESPONSABLE DE EXPOSICIONES | EXHIBITION MANAGER  
 Emily Adams

## EXPOSICIÓN

COMISARIO | CURATOR  
 Huang Du  
 DIRECCIÓN DE PROYECTOS DE ARTE EN FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
 ART PROJECTS DIRECTOR TELEFÓNICA FOUNDATION  
 Laura Fernández Orgaz  
 COORDINACIÓN FUNDACIÓN TELEFÓNICA  
 COORDINATOR TELEFÓNICA FOUNDATION  
 María Brancós Barti  
 PRODUCIDA POR | PRODUCED BY  
 Fundación Telefónica  
 ORGANIZADA POR | ORGANIZED BY  
 Fundación Telefónica  
 PHotoEspaña  
 EN COLABORACIÓN CON | IN COLLABORATION WITH  
 Comunidad de Madrid Alcalá, 31  
 DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN | EXHIBITION DESIGN  
 Nuria Julbew  
 DISEÑO GRÁFICO DE LA EXPOSICIÓN | EXHIBITION GRAPHIC DESIGN  
 Rafael García

## LIBRO

COORDINACIÓN | COORDINATOR  
 Cristina Leyva  
 DISEÑO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN  
 Estudio Joaquín Gallego  
 EDICIÓN DE TEXTOS | PROOF READING  
 Jonathan Blitzer  
 Julia Fanjul  
 Meg Maggio  
 David Alan Prescott  
 TRADUCCIÓN | TRANSLATIONS  
 Miguel Marqués  
 Jin Hua  
 Fiona He  
 FOTOMECÁNICA | REPRODUCTIONS  
 XXXXXXX  
 IMPRESIÓN | PRINTING  
 XXXXXXX  
 © de esta edición | this edition: La Fábrica, 2012  
 © de los textos | the texts: sus autores | the authors  
 © de las imágenes | images: XXXXXXXXXXXXXXXXX

ISBN: 978-84-15303-71-8  
 DEPÓSITO LEGAL | LEGAL DEPOSIT  
 M-6708-2012 (versión inglesa)

## LA FÁBRICA EDITORIAL

EDITOR | PUBLISHER  
 Alberto Anaut  
 DIRECTORA EDITORIAL | EDITORIAL DIRECTOR  
 Camino Brasa  
 DIRECTOR DE DESARROLLO | DEVELOPMENT DIRECTOR  
 Fernando Paz  
 PRODUCCIÓN | PRODUCER  
 Paloma Castellanos  
 ORGANIZACIÓN | ORGANISER  
 Rosa Ureta  
 LA FÁBRICA EDITORIAL  
 Verónica, 13  
 28014 Madrid  
 Tel + 34 91 360 13 20  
 Fax + 34 91 360 13 22  
 e-mail: edicion@lafabrica.com  
 www.lafabricaeditorial.com

Las tipografías utilizadas en este libro son: Próxima Nova y Penumbra Sans y ha sido impreso en papel Gmund die Natürlichen, 110 g/m<sup>2</sup> y estucado blanco triple capa Magno Satin, 150 g/m<sup>2</sup>

The typeface used in this book is Próxima Nova and Penumbra Sans and it has been printed on Gmund die Natürlichen, 110 gsm and glossy coated Magno Satin 150 gsm paper.

