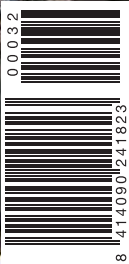




[ARTNOTES]

REVISTA INTERNACIONAL DE ARTE / INTERNATIONAL ART MAGAZINE

n°32_7€



especial_ ferias y bienales

entrevista con... Pablo Juliá

4 editorial	5 entrevista con... Pablo Juliá	10 la mirada de Manuel Allué	12 nacional
41 especial ferias + bienales	58 new york	64 internacional	76 el mercado del Arte
	80 leer+...	84 cultura	86 notas de arte

Portada: Anish Kapoor. Detalle *Tall Tree and the Eye* (2010). Fotografía: Erika Ede © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010

_staff

Edita **ANOTARTE SL**. Cidade do Transporte 1, 1º - local 2 (Pol. do Tambre). 15890 - Santiago de Compostela

Tel. +34 981 575 804 / Tel. +34 981 577 542. Fax. +34 981 577 542

www.artnotes.info

8-10 West 19th Street, 2nd floor. New York. NY. 10011-4206. Tel. 212 8070000

Director: Manuel Nieto

Dirección artística: Marc Quintana [arte@artnotes.info]

Redactora Jefa: Natalia Poncela [redaccion@artnotes.info] +34 981 575 804

Redacción: Natalia Poncela, Paula Nieto **Redacción New York:** Guillermo Creus

Departamento de Publicidad [publicidad@artnotes.info] **Marketing:** Rocio Figueroa [comercial@artnotes.info] Tel. +34 981 577 542

Diseño y maquetación: [MQ+]studio **Colaboradores:** Manuel Allué, Juan-Ramón Barbancho, Guillermo Creus, Vanesa Díaz, Ella Faulkner, Marcos Fernández, Carlota Fraga, Josep-Miquel García, Óscar García García, Pedro García Sánchez, Jonathan Goodman, Gustavo Herbello García, Amable López Meléndez, Ianko López Ortiz de Artiñano, Andrea Neustein, Chus Martínez Domínguez, Román Padín Otero, Marta Rebollo, Rafael Ruiz Dávila, Emanuela Saladini, Carmen del Vando Blanco, Stephanie Young.

Traducción: Olga M^a Moreiro / Osmundo Barros

Suscripciones: Tel. +34 981 577 542 [difusion@artnotes.info] **Suscripción anual:** 30 € (España)/ 50 € (Europa), 60 € (América Latina/resto del mundo)

Imprime LITONOR. Empresa Colaboradora [litonor@litonor.com]

Dep. Legal: C-2423-2004 / ISSN: 1887-3529

Distribuidora: Coedis SL / Avda. Barcelona, 225, 08750 - Molins de Rei (Barcelona).

© de las imágenes sus autores, © de los textos sus autores, © de las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid, 2010.

ART NOTES es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE)

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección del Libro, Archivos y Bibliotecas, para su difusión en bibliotecas, centros culturales y Universidades de España para la totalidad de los números editados en 2010.

ANDRÉ BUTZER_ NICHT FÜRCHTEN! (DON'T BE SCARED!)

Al visitar la última exposición de André Butzer en Metro Pictures (clausurada el 1 de mayo), *Nicht fürchten! (Don't be scared!)* nuestra primera percepción de la obra procede del olor a óleo fresco, que actúa como un complemento perfecto para su inmediato impacto visual. Y a medida que avanzamos por este itinerario de muestras inhóspitas de color a gran escala de energía pictórica y caos contenido, descubriremos lo más chocante de estas pinturas: la forma en que la textura crea su presencia para objetivizarlas como 'pintura pura'.

En comparación con las primeras obras de Butzer está claro que las palpables figuras ilustradas de las obras del pasado han desaparecido. En su lugar encontramos la objetivización de formas esquemáticas ejecutadas expresivamente tomando el primer plano de la pintura, o entrecruzada, interaccionando con otras formas gestuales y campos de color que habitan las obras. Para la mayoría las nuevas figuras del artista son el producto de la señal abstracta fornida y expresamente irregular creando: formas geométricas más o menos reconocibles, campos de color con formas orgánicas y garabatos formando un laberinto. En un caso destacable una forma orgánica negra nos recuerda lo que podría ser la oscura sombra de una araña gigante que se desliza por el campo de color de las pinturas. Incluso podemos decir que la figuración está presente en la obra adecuadamente titulada *Blauer Schlumpf (Blue Smurf)*. Pero de nuevo ahí podemos escoger centrarnos más en su calidad pictórica textural (por ejemplo, en la trayectoria de la brocha a la hora de pintarla), más que en el sujeto ilustrado en sí.

Por tanto, los nuevos personajes de viñetas de diferentes tipos que Butzer nos muestra en estas nuevas pinturas son pinturas por sí mismos. Bajo mi punto de vista su éxito radica en el denso peso que llevan y en la audacia en la forma en que el óleo se aplicó al lienzo: grueso, pringoso, colorido, alegremente apagado y de lo más tranquilo al mismo tiempo. Estos lienzos son, en el buen sentido, extravagantes caricaturas de pinturas serias. Y, por tanto, deberían ser tomados en serio.

La instalación de estas piezas en el espacio de la galería y el itinerario que el espectador seguirá, de un lienzo a otro, es lo que finalmente nos aportará una narrativa más fascinante, haciendo que seamos conscientes de las relaciones visuales entre esos personajes. Estas obras nos relatan una historia más completa e interesante en conjunto: se comentarán entre ellas, se repetirán y añadirán y finalmente se negarán las unas a las otras.

Con el tranquilo y elegante pesimismo y patetismo de una pintura titulada *Entombment of Winnie de Pooh*, el artista nos introduce en su discurso. Los siguientes lienzos más coloridos nos muestran el eje de la historia. En este vibrante carnaval las pinturas aparecen de una forma entre gruesas y pastosas, con textura, versiones a cámara lenta de abstracciones que nos recuerdan las pinturas de Basquiat. Además a su derecha podemos percibir sus comentarios sobre las obras de los maestros impresionistas y 'fauve'. Butzer parece concluir su historia sobre el placer de la materialidad de la pintura con la pintura con textura monocromática en negro que cierra esta serie, instalada en su propio espacio pequeño dentro de la galería, titulada *Don't be scared!* (No tengas miedo). Y realmente no deberíamos. La colección de gruesas manchas de pintura que conforman cada pintura, debería no sólo no asustarnos, sino redimirnos.

Upon entering André Butzer's latest exhibition at Metro Pictures, *Nicht fürchten! (Don't be scared!)*, your first experience of the work comes from the smell of fresh oil paint in the air, which serves as a perfect complement to its - also immediate - visual impact. And so as you walk through this group of mostly color-blasted large scale samples of painterly energy and contained chaos, you will find what is arguably more striking about these paintings: the way texture builds their presence to objectify them as pure painting. If you chose to compare these with earlier Butzer works it will be pretty clear that the palpable cartoonish figures of past works are by and large gone. In their place we find the objecthood of schematic expressively executed shapes taking the foreground of the painting or intertwined and interacting with other gestural shapes and color fields that inhabit the works. For the most part, the artist's new figures are the product of abstract, heavily built and somehow purposely erratic mark making: more or less recognizable geometric shapes, organic-like shaped color fields and labyrinth-like doodles. In one remarkable case, a black organic shape is reminiscent of what could be the dark shadow of a giant spider that creeps onto the colorful field of the paintings. We can even say that figuration holds its presence in the appropriately titled *Blauer Schlumpf (Blue Smurf)*. But there again we can choose to focus more on its textural painterly quality (for instance on the path that the brush took to paint it), than on the cartoon subject *per se*. Therefore, the new cartoon characters of sorts that Butzer offers us in these new paintings are the paintings themselves. For me, their success lays on the over-dense weight they carry and in the boldness of the manner oil paint was applied to the canvas: thick, sticky, colorful, playfully dull and screamingly quiet at the same time. These canvases are, in a good sense funky caricatures of serious paintings. And they should be taken seriously because of that. The way these works are installed in the gallery and the path that a viewer will execute, from one canvas to the next, is what ultimately will bring us the more compelling narrative, by making us aware of the visual relations between these painting-characters. These works tell a more interesting and complete story as a group: they will comment on each other, repeat and add to each other and ultimately deny each other. With the quiet, elegant somberness and pathos of a painting titled *Entombment of Winnie the Pooh*, the artist introduces us to this storytelling. The following few more colorful canvases present us the core of the story. The paintings in this colorful carnival appear in a way like thick and pasty, textured, slow-motion versions of basquiat-esque abstractions -related to impressionist and fauve masters works as well. Finally, Butzer seems to rest his case about the pleasure of the materiality of painting on the monochrome deep, black textured painting that closes the series in its own small room within the gallery space, again entitled *Don't be scared!* We should not. The collection of thick paint blotches that each painting is built from, should not only not scare us, but instead, redeem us.

Guillermo Creus

ANDY PIEDILATO

Cuando el artista abstracto de Brooklyn Andy Piedilato comenzó a usar los ladrillos, creyó que sería una buena idea construir un fondo sin tener que pintar realmente algo en él. Quería tener una imagen además de de un lienzo en blanco que podía ser representado rápidamente permitiéndole tener un lugar para su pintura. En su segunda exposición individual en la galería English Kills de Bushwick, es evidente que los ladrillos se han convertido en algo más que un simple telón de fondo, en el punto central de su trabajo. De caprichosa calidad, aparente en la mayor parte de sus obras nuevas, los ladrillos se transforman en personajes característicos de las narrativas excéntricas que se sitúan en la frontera entre lo imaginado y lo vivido.

Ocupando dos amplios espacios de la sede de Bushwick, existe una clara separación entre el tiempo y la transición. En el primer espacio las pinturas revelan la idea original de Piedilato en relación al uso de los ladrillos para crear un fondo sólido. El telón de fondo de las inestables paredes muestran las flácidas impresiones de serpientes, caballos y utensilios de granja. En estos retratos la orientación está a nuestro alcance pero no es completa. Más perceptiblemente, podemos ver a un artista que pelea por contar con las restricciones previas. Creando estas figuras distorsionadas podemos ser testigos de la presencia de una especie de purgatorio, lugar donde los pintores van y descubren lo nuevo.

A la entrada del segundo salón tiene lugar un cambio importante. Las flácidas impresiones desaparecen y aparecen nuevas y llamativas imágenes. Una luz satura la habitación, especialmente en una pintura titulada *Orange Cube*. La obra de 8x8 incluye nociones tanto del arte como del minimalismo aunque manteniendo la integridad de la abstracción. Con la ayuda de un esmalte brillante y un único método de pegado, Piedilato crea un icono no-figurativo, vivo y con matices orgánicos. Literalmente, el ojo ve un gran cubo suspendido en el aire sobre una fuente. Figurativamente se produce una ilusión y la imagen se vuelve conductiva poniendo un cebo para que el ojo vea más desde el mundo natural.

Otras composiciones parecen mostrar un cierto progreso a la vez que se toman ciertas libertades con respecto a la historia del arte. Inesperadamente, *Glory Hole* absorbe los paisajes del colegio Hudson River de forma distorsionada. Su historieta reta al espectador a que acepte lo absurdo e impone una apreciación del radiante sentido del color de Andy Piedilato. Sólo hay imaginación en la obra. Y aquí, la idea de que lo conocido se puede derrumbar y renacer anima el lienzo. Las estructuras de ladrillo no sólo narran una historia de renovación, sino también de redención. Permiten a la mente mirar y pensar en lo que está a nuestro alrededor, procesar la experiencia con el intelecto. Un indicio de modernidad o afectividad nunca ensombrece el trabajo, sólo un legado que podría haber sido sacado de contexto.

A lo largo de su trayectoria Piedilato ha sido comparado con los expresionistas. Su ágil método de trabajo y sus pinturas antiguas más envegadas le convierten en un blanco fácil para tal asociación. Todavía quedan remanentes de su estilo pero ha ralentizado el proceso y saborea la historia un poco más. El detallismo de las estructuras de ladrillo poco tienen que ver con sus pinturas de hace cuatro o cinco años en las que la obra se podría perder en la traducción. El humor nunca desapareció incluso en sus piezas más antiguas que podrían haber sido consideradas un poco con-



Vista de la exposición

fusas por algunos, provocarían alguna risa que otra. Es este humor fuera de ritmo el que añade cierta frescura a la vieja tradición. La vieja generación no era conocida por su atractivo cómico, por tanto añadir esta característica podría darnos derecho a una oportunidad.

El clamoroso discurso de la exposición es realmente positivo si tenemos en cuenta que English Kills en ante todo una sede subterránea que ofrece sus servicios a jóvenes artistas del barrio industrial al este de Williamsburg. Para Piedilato ha sido una forma de mantenerse genuino y se podría decir que ajeno. Sus figuras de ladrillo animadas trascienden las limitaciones de la abstracción y continúan extendiendo el género.

Stephanie Young

Exposición celebrada el pasado mes de febrero en la English Kills Gallery (Nueva York)

When Brooklyn Abstractionist Andy Piedilato first started using bricks, he thought it would be a good way to put up a background without actually having to paint something. He wanted an image besides a blank canvas

which could be rendered quickly and enable him to have a place for his painting. In his second solo show, at English Kills Gallery in Bushwick, it's evident that bricks have become more than just a backdrop, but the focal point in his work.

With a capricious quality, apparent in most of the new canvases, bricks transform into featured characters of off-beat narratives bordering somewhere between the imagined and the living. Easily occupying two ample spaces in the Bushwick venue, there is a distinct separation of time and passage. In the first gallery, paintings disclose Piedilato's original idea for using bricks to create a solid background. Shaky walls backdrop wobbly impressions of snakes, horses and farm apparatus. In these depictions, a direction is within earshot but not complete. Most noticeably, we see an artist struggling to sever free of previous constraints. By generating these distorted figures we witness a certain purgatory, a place where painters go and discover the new.

Upon walking into the second salon, an important change takes place. The wobbly impressions disappear and bold new images emerge. A light saturates the room particularly in a painting called Orange Cube. The 8x8 work notions both op art and minimalism while maintaining abstraction's integrity. With the help of glossy enamel and a unique taping method, Piedilato creates a non-figurative icon, alive with organic nuances. Literally, the eye sees a large cube resting in mid air, atop a water well. Figuratively, an illusion takes over and the image becomes conducive to baiting the eye into seeing more from the natural world. Other compositions resonate progress while taking liberties with art history. Unexpectedly, *Glory Hole* absorbs from the Hudson River School's romanticized landscapes with a wrested spin. It's cartoony account challenges

the viewer to accept the non-sensical and imposes an appreciation of AP's radiant color sense. There is no assertion in a swirling brick dervish trying to stay a float or a blue brick mass climbing a wall. There is only imagination at work. And here, the idea that well acquainted things can be broken down and reborn animate the fabric. The brick structures not only tell a story of renewal but redemption.

They empower the mind to look and think of what's around you, to process the living with the intellect. Never does a hint of trendiness or affectiveness shadow the labor, only a legacy that might be taken out of context.

Throughout his career, Piedilato has been compared to the expressionists. His quick way of working and older messier paintings made him an easy target for such associations. There are remnants of this action style but he's slowed down the process and is savoring a bit more of the story. The detailing of the brick structures are a far cry from his paintings of four or five years ago where the work could get lost in translation. The humor never went away and even in older pieces that might've been deemed too muddy by some, a chuckle would emerge. It is this off beat humor that adds fresh blood to the old action tradition. The older generation of abex splatterers were not known for their comic appeal and therefore adding this characteristic might give you a shot at entitlement. The resounding discourse of the show is certainly positive when taking into account that English Kills is primarily an underground venue catering to young artists in the industrial neighborhood east of Williamsburg. For Piedilato, it has been a way to remain genuine and arguably out of touch. His animated brick forms transcend abstraction's limitations and continue to expand the genre.

SMOKE + MIRRORS / SHADOWS + FOG

La mayor parte de la exposición *Smoke + Mirrors / Shadows + Fog*, comisariada por Tracy Adler y Mara Hoberman, en la cavernosa Hunter College Art Gallery, parece lo que podrías esperar de una exposición que explora la sombra y la luz (principalmente la primera). La obra es variable y ocasionalmente sobrecogedora; la sombra sólo ocasionalmente evita su inclinación sobrenatural. La abandonada silueta de un paisaje suburbano de Claudia Bueno muestra algo del engaño visual tradicional de los títeres de sombras tailandeses. En la misma línea Fred Eerdeken dirige la luz hacia garabatos de alambre, aparentemente abstractos, para proyectar sombras espectrales de palabras en cursiva; los cuadrados de papel delicadamente doblados de Kumi Yamashita son rostros perfilados en la sombra. Bohyun Yoon lleva la espeluznante sombra a un extremo cinematográfico en *Structure of Shadow*: diminutas extremidades y cabezas de muñecas están instaladas alrededor de un marco cúbico con una bombilla en el centro que gira, en círculos, cuando es accionado por un sensor de movimiento. Genial!

En conjunto, sin embargo, la obra más fascinante en *S+M* evita la prestidigitación visual alejándose del tema para acoplar los medios de luz y sombra indirectamente. En la obra *We Know that Knowing is no tour Way* de Charles Matson Lume, las sencillas esculturas de acetato instaladas en el suelo están enmarcadas por brillantes halos que sutilmente se reflejan en las paredes que las rodean. Lume realmente permite que la luz ocupe su espacio de un modo definido, subvertido y subacuático. En *Flatout* Suzanne Song ha pintado sombras en una esquina de la galería creando la ilusión de una instalación geométrica y minimalista. Sin embargo, una vez descubierta la ilusión, la obra evoluciona desde un trampantojo hacia una identidad más llamativa como un mural monocromático post-minimalista. En la obra de Hanna von Goeler *Shadows Cast By Ordinary Objects*, una mesa con todo el servicio de cena dispuesto en el centro de la galería proyecta las sombras de los objetos de cristal y pequeños recortes de imágenes en las paredes, volviéndose cinéticas con la ayuda de un set de tren eléctrico. Los propios objetos, el cristal reluciente iluminado desde el fondo y ese tren de juguete encantadoroban finalmente el éxito desde sus propias sombras.

Tal vez se debería pedir a los críticos que se desintoxicasen de Marina Abramovic. El hecho de que haya visto la reveladora exposición de la artista serbia en el MoMA el día anterior, y que la última exposición que se me ocurrió ver en el Hunter fueron unos vídeos de Robert Morris, hicieron que mi experiencia de *Smoke+Mirrors* ocupase en desafortunado estado psicológico entre dos célebres de la performance, ambas dominando los 'engaños deliberados' y las 'ilusiones que se suceden naturalmente' para citar la citar la nota de prensa de *Smoke+Mirrors*. Abramovic y Morris son partidarios de lo simple y lo robusto: espejos rectangulares dirigidos hacia un paisaje nevado (Morris) o hacia un cuerpo desnudo (Abramovic). En comparación, el uso del reflejo y la luz en *S+M* parecía diseñado y, ocasionalmente, selectivo. Los artistas de *S+M*, alterando y colocando sus soportes drásticamente, corrían el riesgo de creerse

la ilusiones que ellos mismos habían creado. Por casualidad la pieza mural de Song está instalada en el mismo espacio donde pude ver *Neo Classic* de Robert Morris, una pieza en la que unas mujeres desnudas y el propio artista hacen rodar esferas y cilindros blancos por el suelo de la galería. El trabajo de Song muestra una inquietud similar por el espacio blanco vacío, pero en vez de medir, o rellenar, el vacío como hace Morris, Song lo simula. Más que en la mímica, el éxito de Song radica en el uso del espejo para reflejar el arte del arte.

Andrea Neustein

Exposición clausurada en el Hunter College/Times Square Gallery (New York) el pasado 18 de abril.



Hanna von Goeler. *The Shadows Cast. Ordinary Objects* (2009)



Fred Eerdekens. *Endlessly* (2006)

Much of *Smoke + Mirrors / Shadows + Fog*, curated by Tracy Adler and Mara Hoberman, at the cavernous Hunter College Art Gallery, looks like what you might expect from a show that explores shadows and light (mostly the former). The work is moody and occasionally eerie; the shadow only occasionally escapes its supernatural inclination. Claudia Bueno's deserted silhouette of a suburban landscape is a cool little bit of visual trickery in the tradition of Thai shadow puppets. In the same vein, Fred Eerdekens aims light at seemingly abstract wire squiggles to cast ghostly shadows of cursive words; Kumi Yamashita delicately folded paper squares are profiled faces in shadow. Bohyun Yoon takes the spooky shadow to a cinematic extreme in *Structure of Shadow*: the minute limbs and heads of dolls are installed around a cubic frame with a bare bulb hanging in its center, which swings around in circles when set off by a motion sensor. Eek!

Overall, however, the most compelling work in *S+M* avoids visual slight-of-hand, instead wandering off-theme to engage the media of light and shadow indirectly. In Charles Matson Lume's "We know that knowing is not our way", simple acetate sculptures installed on the floor are framed in bright halos that subtly reflect onto the walls around them. Lume truly allows the light to occupy his space, in a distinct, subverted, subaquatic mode. In "Flatout", Suzanne Song has painted shadows in a gallery corner, which creates the illusion of a minimal, geometric installation. Once the illusion is discovered, however, the piece evolves from *tromp l'oeil* to its more arresting identity as a post-minimal monochromatic wall drawing. In Hanna von Goeler's "Shadows Cast By Ordinary Objects", a table with full dinner service in the center of the gallery casts shadows of glassware and small cutout images on the walls, made kinetic with the help of an electric train set. The objects themselves – bottom-lit, glistening crystal, and that haunted toy train – ultimately steal the thunder from their shadow counterparts.

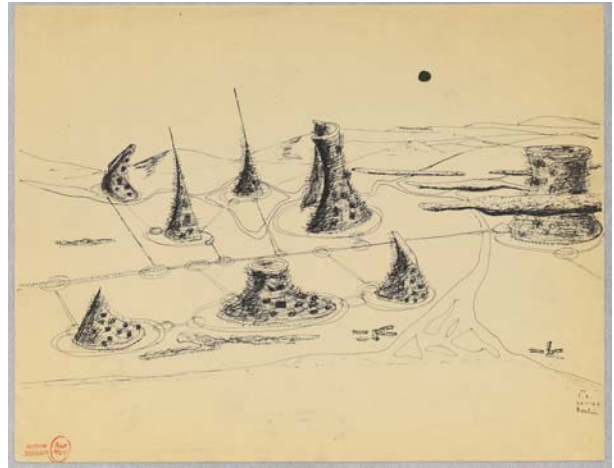
Perhaps critics should be required to take a Marina Abramovic detox. The fact that I had seen the Serbian's artist's revelatory show at MoMA the previous day, and that the last exhibition I happened to see in the Hunter space was one of Robert Morris' videos, forced my experience of *Smoke + Mirrors* to occupy unfortunate psychological real estate between two luminaries of performance – both of whom mastered, to quote the *Smoke + Mirrors* press release, "deliberate deceptions" and "naturally occurring illusions". Abramovic and Morris favor the simple and robust: rectangular mirrors aimed at a snowy landscape (Morris) or at a naked body (Abramovic). In comparison, the use of mirroring and light in *S+M* seemed designed and occasionally fussy. By allowing themselves to drastically alter and arrange their media, the artists in *S+M* take the risk of believing in the illusions they create. Coincidentally, Song's wall piece is installed in the same room where I saw Robert Morris' *Neo Classic*, in which nude women and the artist himself roll white spheres and cylinders across a gallery floor. Song's work has a similar concern with white, empty space, but rather than measure or fill the emptiness as Morris does, Song pretends it away. More than mimicry, Song's success lies in her use of the mirror to reflect the art of art.

IANNIS XENAKIS

Iannis Xenakis hizo grandes contribuciones a la arquitectura y la música; ahora se ha expuesto su éxito como dibujante en esta maravillosa exposición de bocetos y dibujos, que documentan su talento como arquitecto y compositor. Xenakis, que luchó como comunista en Grecia durante la Segunda Guerra Mundial, primero contra los nazis y más tarde contra los británicos (que trataban de restablecer la monarquía), era un hombre polifacético: se formó como ingeniero en Atenas, estudió con el gran compositor francés Olivier Messaien, y trabajó diseñando edificios para Le Corbusier en París. Mientras que las pinturas de la exposición no son conscientemente artísticas, sus obras sobre papel nos muestran a un Xenakis tan experimentado en las bellas artes como en los procesos de construcción y de composición musical. Sus imágenes tienden a delinear estructuras, musicales o arquitectónicas; asimismo también desarrolló un tipo de música visionaria que trazó como secuencias de color sobre papel. De hecho, la palabra 'visionario' parece encajar bien con una descripción exacta del artista.

En sus dibujos Xenakis no se puede equiparar con los manuscritos altamente visuales de artistas como el compositor norteamericano John Cage; Xenakis considera su obra sobre papel como guías conceptuales que se forman incluso cuando sus dibujos alcanzan la belleza intemporal. Su esquema mental es, por supuesto, bastante diferente de la disposición de Cage, a pesar de que sugiere alguna obra gráficamente llamativa de su propia cosecha. La originalidad de Xenakis fue tempranamente reconocida con las obras que hizo en colaboración con Le Corbusier: el convento de La Tourette (1955) y el pabellón Philips de la Brussels World's Fair (1958), se trata de un edificio con muros extremadamente curvados relacionado con la obra orquestal *Metastaseis*, escrita en 1953-54. De la misma manera que Xenakis creaba estructuras arquitectónicas con sonido, también creó arquitectura siguiendo los principios musicales. Además, Xenakis incluso encontró tiempo para escribir; su libro *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition, Music and Architecture* muestra el sentido de su complejo pensamiento. De hecho, las múltiples caras de Xenakis permiten que se describa como un artista del Renacimiento, capaz de crear obras extraordinarias en diferentes ámbitos. Los dibujos que abarcan la exposición básicamente muestran que Xenakis vio sus obras sobre papel como si fueran piezas que clarificasen el diseño de sus construcciones y su música.

La música de Xenakis no es caprichosa ni recatada. Tampoco sus dibujos son preciosos. En el estudio de *Polytope de Montreal* (c. 1967), podemos ver el dibujo de tinta sobre papel de Xenakis del emplazamiento de los cables de acero que se colocaron en el interior del edificio diseñado por Jean Fauteron, parte de la Expo de Montreal de 1967. El diseño de Xenakis la palabra *polytope* significa 'muchos lugares'- resultó ser "una arquitectura virtual de ejes dinámicos cruzados de formas conoides e hiperboloides". A pesar de su pequeño tamaño (9,5 por 12,5 pulgadas) el dibujo muestra un estado épico de la mente: los ejes están orientados diagonalmente hacia arriba, cruzándose entre ellos, y Xenakis incluye pequeñas interpretaciones de los visitantes que miran la estructura o caminan sobre ella. Otro estudio,



Cosmic City (aerial perspective) (1963) Cortesía Iannis Xenakis Archives, Bibliothèque nationale de France, París

también titulado *Polytope de Montreal* (1966), describe el marcador de luz del edificio, que implicaba un período de seis minutos en los que 1.200 luces blancas y de colores se conectaban a los cables que funcionando con "determinados patrones que cambiaban veinticinco veces por segundo". Junto con el espectáculo de luces se podía escuchar una sinfonía emitida por altavoces situados en las cuatro esquinas del edificio. Los visitantes podían observar la performance desde diferentes niveles del edificio.

En un dibujo de Xenakis de 1954, un estudio para *Metastaseis*, la famosa obra musical experimental que compuso, pudimos ver parábolas alineadas, en las cuales las líneas dibujadas a intervalos iguales daban como resultado una curva elíptica. Observando el pequeño dibujo, uno se siente un poco confuso, pues la imagen parece más una estructura arquitectónica más que un puente sostenido por cables. En este momento podríamos recordar la cita de Xenakis en relación con el papel que la arquitectura juega en *Metastaseis*: "El papel de la arquitectura es directo y fundamental".

Asignando un instrumento de cuerda separado a cada línea del dibujo, Xenakis necesitaba tonos en curso para que se tocasen como glisandos en *Metastaseis*.

La audiencia encontró la pieza resultante de siete minutos de duración como una música inolvidable y etérea. Para poder ver la gran regularización del sonido en el dibujo de 1954, y en otro dibujo realizado un año antes, habría que preguntarse la extraordinaria correspondencia entre las matemáticas y la música. Esto es lo que mejor se le da a Xenakis: encontrar similitudes y conexiones entre la arquitectura, la música, la ingeniería y el arte. Su concepto de arte total que captaría la atención de su audiencia a muchos niveles, se anticipó a su época.

Jonathan Goodman

Exposición celebrada durante el mes de abril en The Drawing Center (New York).

Iannis Xenakis made major contributions to architecture and music; now the case has been made for his achievement as a draughtsman in this wonderful show of sketches and drawings, which document his accomplishments as an architect and composer. Xenakis, who fought during the Second World War as a communist in Greece, first against the Nazis and then against the British (who were attempting to reestablish the monarchy), was a man for all seasons: he was trained as an engineer in Athens, studied with the great French composer Olivier Messaien, and worked designing buildings for Le Corbusier in Paris. While the drawings in the show are not consciously artistic, Xenakis's works on papers show him to be as thoughtful in fine art as he is in the processes of building and writing musical compositions. His images tend to delineate structures, either in music or in architecture; he also developed a visionary music that he plotted as color sequences on paper. Indeed, the word "visionary" looks like it fits an accurate description of him.

In his drawings, Xenakis doesn't match the highly visual manuscripts of someone like the American composer John Cage; Xenakis looked at his works on paper as conceptual guides to form, even when his drawings attain a certain beauty. His thinking process is of course quite different from Cage's mindset, although he does come up with some graphically striking work of his own. Xenakis's originality is first recognized in the works he did in collaboration with Le Corbusier: the Convent de La Tourette (1955) and the Philips Pavilion at the Brussels World's Fair (1958), the latter a building with sharply curved walls that related formally to the orchestral work, *Metastaseis*, written in 1953-54. Just as Xenakis created structures in sound that related to architecture, so did he construct architecture according to musical principles. Additionally, Xenakis even found time to write; his book, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition, Music and Architecture*, gives a sense of his complex thinking. In fact, Xenakis's many-sidedness allows him to be described as a Renaissance artist, capable of making outstanding works in several fields. The drawings that comprise the exhibition basically show that Xenakis saw his works on paper as thought pieces clarifying the design of his buildings and music. Xenakis's music is neither whimsical nor coy. Nor are his drawings precious in any way. In the study of *Polytope de Montreal* (c. 1967), we see Xenakis's ink-on-paper drawing of the placement of steel cables that were put into the interior of the Jean Faugeron-designed building, part of the 1967 Montreal Expo. Xenakis's design –the word 'polytope' means 'many sites' – resulted in "a virtual architecture of intersecting dynamic shafts of conoids and hyperboloids" (1). Despite its small size (9.5 by 12.5 inches), the drawing gives evidence of an epic state of mind: the shafts angle diagonally upward, crossing each other, and Xenakis includes small renderings of visitors looking at the structure or walking up to it. Another study, also called *Polytope de Montreal* (c. 1966), describes the light score for the building, which entailed a six-minute performance in which 1200 white and colored lights lying on the cables operated in "patterns that changed every twenty-fifth of a second" (2). Accompanying the light show was a symphony emitted from loudspeakers from the four corners of the building. Visitors could experience the performance from the many different levels of the building.

In a 1954 drawing by Xenakis, a study for *Metastaseis*, the famous experimental musical work he composed, we see ruled parabolas, in which lines drawn at equal inter-

vals result in an elliptical curve. Looking at the small drawing, one is slightly bemused, for the image looks like an architectural structure much like a bridge supported by cables. At this point, we recall the Xenakis quote regarding the place architecture has in *Metastaseis*: "The role of architecture is direct and fundamental" (3). Assigning a separate string instrument to every line in the drawing, Xenakis called for ongoing tones to be played as glissandi in *Metastaseis*. Listeners found the resulting seven-minute piece haunting, ethereal music. To see the high regularization of sound in the 1954 drawing, and in another drawing done the year before, is to wonder at the remarkable correspondences between math and music. This is what Xenakis does best: find similarities and affiliations between architecture, music, engineering and art. His concept of a total art that would engage his audience on many levels was ahead of its time.

¹ Carey Lovelace, "How Do You Draw A Sound," p. 63, in Iannis Xenakis: Composer, Architect, Visionary (New York: The Drawing Center, 2010)

² Lovelace, p. 63.

³ Quoted in Lovelace, p. 40.

PREMIOS DEPUTACIÓN DA CORUÑA 2010

IX PREMIO de CREACIÓN FOTOGRAFICA "Luis Ksado"



Premio:
6.500 euros
Prazo de presentación:
30 de agosto
Consulta as bases en:
www.dicoruna.es

 **DEPUTACIÓN
DA CORUÑA**