

O medio é o museo

VESTÍBULO (PRESENTACIÓN)

“Cal é a función do museo na cultura contemporánea? Ata hai pouco tempo, a definición do museo estaba claramente delimitada. Abonda con remontarse aos estatutos do Consello Internacional de Museos de 1974, onde estes son descritos como ‘institucións permanentes, sen finalidade lucrativa, ao servizo da sociedade e o seu desenvolvemento, que adquiren, conservan, investigan e exhiben testemuños materiais do home e a súa contorna para a educación do público que o visita’.

Non obstante, as funcións do museo víronse recentemente alteradas de forma drástica, ata o punto de que ás veces se fala da súa ‘crise’. En efecto, no tránsito á década dos noventa, e influídos por diversos factores como o progresivo afianzamento da economía de servizos ou a espectacular introdución das novas tecnoloxías, os museos, así como outro tipo de institucións artísticas, viron aumentar as súas tarefas. Na actualidade, ademais de coleccionar e exhibir obras de arte, teñen que ser lugares de encontro, restaurantes, librerías e ata pasarelas de moda. Os museos poden servir ademais como recursos para o marketing das cidades a nivel global, para a construción dunha identidade nacional ou para a especulación inmobiliaria.

Sen dúbida todos estes procesos indican que as funcións do museo van, hoxe en día, moito máis aló do meramente artístico. Xa sexa baixo criterios puramente económicos, ou dende unha vinculación máis estreita coa sociedade e coa historia, parece claro que perderon a súa tradicional autonomía e se converteron en institucións centrais das sociedades contemporáneas. Lonxe da interesada neutralidade que lle atribuíu a historia da arte moderna, os museos son agora ferramentas estratéxicas que dan lugar a pugnas inéditas para obter o seu control. Neste contexto, o museo converteríase no edificio emblemático do século XXI, ao igual que o foron as catedrais na Idade Media. Poderíase afirmar, mesmo, que o museo é a sede simbólica da ‘industria cultural’ e un punto de referencia clave no urbanismo contemporáneo. O museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, é con toda seguridade o paradigma dunha tendencia que despois seguiron outras institucións como a Tate Modern de Londres ou o MUSAC de León, por citar só algúns exemplos próximos.

Como non podía ser doutro xeito, os artistas interpretaron e reaccionaron criticamente ante estes procesos, moitas veces anticipándose a eles. Se o cadro de cabaleta foi o obxecto artístico por excelencia da sociedade burguesa, e representaba os seus valores individualistas a través da unicidade, a abstracción e a súa capacidade para o intercambio no mercado, nas actuais democracias capitalistas é a propia institución artística, no seu conxunto, a que en moitas ocasións reproduce — como soporte mesmo da obra de arte— valores alternativos designados pola participación das audiencias, a importancia do colectivo ou a influencia do contexto, dando lugar a obras que incorporan o espazo, tanto física como conceptualmente, como elemento esencial da súa identidade. Quere isto dicir que a suposta ‘crise’ do museo non é senón a renovación da súa dimensión

O medio é o museo

representativa, ao integrar no seu funcionamento os presupostos e antagonismos básicos da vida social contemporánea e mostrarse así como un ‘espazo público’ privilexiado, como un ámbito en continua transformación que, ademais de cumprir coa súa función de arquivo, pode facer de espello do presente e da comunidade que lle dá uso.

Nestas circunstancias, a exposición **O MEDIO É O MUSEO** está dedicada a explorar as diferentes formas a través das que os artistas se relacionaron coas institucións dende principios dos anos noventa, un momento clave na súa historia recente. Tratando de investigar e confrontar procesos complementarios no ámbito artístico e na sociedade —como o rexurdimento das prácticas performativas e contextuais herdeiras da arte conceptual e da crítica institucional dos setenta, xunto ao auxe da arquitectura de museos, a mutación progresiva do espazo urbano, a consolidación dunha economía ‘inmaterial’ ou o optimismo do mercado fronte o malestar do público— a intención deste proxecto é reflexionar sobre o museo entendido como medio e material, pero tamén como un sistema de convencións historicamente establecidas nunha linguaxe concreta, co obxectivo de mostrar como as accións formais e ideolóxicas dos artistas no mesmo interpretan e cuestionan as novas condicións dando lugar a importantes cambios.

A exposición concibiuse necesariamente a partir dun número de obras específicas realizadas para cada unha das sedes —o MARCO de Vigo e o Koldo Mitxelena de San Sebastián— e unha serie de pezas comúns adaptadas aos espazos de ambos os dous museos. En cada lugar e momento, o espazo arquitectónico, o funcionamento cotián da institución ou o contexto social no que se insire, actúan como os elementos significativos do contido da exposición. É dicir, espiuse ao máximo o museo, de maneira que é este, como ‘soporte’, o que se exhibe: o espazo resulta así dimensionado, especificado e interpretado na súa totalidade a través das accións dos artistas e da participación do público. Deste modo, o museo percíbese non só como un lugar de instrución ou educativo, segundo a definición decimonónica, senón tamén como un ámbito destinado a estimular a actitude ‘performativa’ dos espectadores a través do cuestionamento do amplo catálogo de rutinas sociais que teñen lugar entre os seus muros.

Entre os novos proxectos realizados para esta primeira sede da exposición atópanse obras de Arabella Campbell, Maria Eichhorn, Loreto Martínez Troncoso, Roman Ondák, Sergio Prego, Mainer López e Sancho Silva, que se relacionan con cuestións como a historia da antiga prisión na que se sitúa o MARCO, o carácter da sociedade viguesa, a arquitectura do museo e o seu exterior, ou os protocolos de comportamento do espectador-usuario dentro do mesmo. Xunto a estas intervencións, a exposición complétase con traballos que funcionaron antes noutros contextos e foron readaptados aos espazos de Vigo e San Sebastián, como os de Lara Almarcegui, Monica Bonvicini, Annika Eriksson, Ceal Floyer, Andrea Fraser, Luca Frei, Mario García-Torres, Felix Gonzalez-Torres, Jeppe Hein, Louise Lawler, Karin Sander, Tino Sehgal e Thomas Struth. Na súa gran maioría, trátase de artistas que se formaron ou iniciaron a súa práctica artística entre os anos noventa e a presente década, pero

O medio é o museo

quíxose incluír así mesmo a algúns autores (Fraser, Gonzalez-Torres, Lawler, Struth) que, pola súa actitude fronte ás mencionadas transformacións, foron unha importante influencia en desenvolvementos artísticos posteriores.

Alén do estreito criterio numérico e dos 'fins' extra-artísticos aos que moitas veces se lles reduce, o que nos indica este tipo de traballos especialmente atentos ao marco no que teñen lugar é que os museos poden ser 'medios' que desborden o ámbito do artístico para abrírense a debates culturais e históricos moito máis amplos. Neste sentido, podería dicirse que os artistas xa non perciben o museo como un 'inimigo', como sucedía en certos momentos das vangardas, senón como un espazo singular que condensa e reflicte os hábitos e modos de produción vixentes de xeito simbólico, e dende o que é posible intervir activamente para formular visións distintas da sociedade. Visións, por suposto, que se inspiran no pasado co fin de comprender o noso presente a través da memoria. Trataríase, noutras palabras, do tránsito dunha actitude de oposición a outra de dialéctica co museo, na que a crítica interna —ou 'deconstrutiva'— é esencial para evitar tanto a falsa conciencia como o populismo. É así, polo tanto, como o museo devén en medio. Un medio que, como sucedeu historicamente con outros soportes, non deixa de ser un instrumento continxente e con data de caducidade a través do que representar e cuestionar a realidade segundo as condicións do presente”.

Pablo Fanego e Pedro de Llano
Comisarios da exposición

O medio é o museo

VESTÍBULO / GARDARROUPA

Loreto Martínez Troncoso (Vigo, Pontevedra, 1978; vive e traballa en París, Francia)

Intervención durante a rolda de prensa da exposición o día 20 de xuño de 2008

O traballo de Loreto Martínez Troncoso adopta diferentes aparencias segundo o contexto no que acontece, pero case sempre mantén un elemento común: o cuestionamento permanente da linguaxe e das súas formas establecidas. Nesta ocasión, a artista seleccionou dous momentos da exposición —a conferencia de prensa e a inauguración— para elaborar un relato que alude á súa relación co museo e coa cidade de Vigo. O vídeo que se mostra na zona de entrada ao museo foi gravado na mañá da xornada inaugural, durante a quenda de preguntas posterior á presentación da exposición aos xornalistas. Nese momento, a artista tomou a palabra por sorpresa e interpretou un guión que arrncaba coa evocación dun dito popular na cidade ('felices en Vigo', de Antonio Nieto Figueroa, 'Leri') e que se deslizaba cara a unha investigación sobre a desaparición e a morte; dúas ideas intimamente ligadas á linguaxe, por un lado, e ao funcionamento de calquera museo, por outro. Ademais, mentres isto sucedía, uns altofalantes emitían na rúa o son do discurso en directo. Este material converteuse posteriormente nunha peza sonora que se activa todos os días no mesmo lugar e á mesma hora que a artista o levou a cabo na presentación da exposición o día 20 de xuño.

Roman Ondák (Zilina, Eslovaquia, 1966; vive e traballa en Bratislava, Eslovaquia)

Podium and Cloakroom [Podio e gardarroupa], 2008

Neste mesmo vestíbulo, Roman Ondák situou unha das súas pezas, especificamente deseñada para ocupar o espazo situado xunto ao punto de venda de entradas e gardarroupa. *Podium and Cloakroom* é unha especie de tarima que eleva o punto de vista do visitante trinta centímetros por enriba da persoa encargada da atención ao público. A peza está perfectamente integrada na arquitectura e mobiliario do museo, de modo que, malia a absurda situación que se xera, nada nos indica que isto sexa unha obra de arte. Esta discreción é moi característica do traballo de Ondák e do seu interese en realzar as facultades ilimitadas do imaxinario nos espazos sobre os que actúa. Outras dúas obras deste mesmo artista atópanse no Patio 2 da exposición.

O medio é o museo

VESTÍBULO ROTONDA

Andrea Fraser (Billings, Montana, EUA, 1965; vive e traballa entre Nova York e Os Ánxeles, EUA)

May I Help You? [En que podo axudarlle?] (en colaboración con Allan McCollum), 1991

La implicación con el contexto ha dado lugar a múltiples conexiones entre obras de diferentes artistas, a veces auténticas colaboraciones, y un paso más allá son las obras que incorporan una respuesta a otras obras. Un ejemplo de esto es el vídeo de la performance *May I Help You?* de Andrea Fraser, realizado en 1991 en la American Fine Arts Gallery, en el que pone en marcha un proceso de apropiación de roles, en torno a la exposición de Allan McCollum *Plaster Surrogates* en dicha galería. A partir de un guión escrito por Fraser, actores contratados para interpretar el papel de las personas encargadas de atender la sala, van adoptando roles que se corresponden con diversos grupos sociales. La autoría de Fraser, pues, se limita en este caso al proceso de establecer un contexto para las citas individuales, y a su papel como guionista. El tono del guión oscila en distintos niveles, desde el entusiasmo de un amante del arte a la pomposidad de un coleccionista pasando por la incomprensión o la indiferencia. Las obras ‘abstractas’ de McCollum son, por tanto, el objeto mudo de estos desconcertantes monólogos en los que su significado varía según la posición social de cada una de las personas que hablan de ellas. Unha nova versión desta performance exhibese na Galería A3.

O medio é o museo

ROTONDA CENTRAL (PANÓPTICO)

Tino Sehgal (Londres, Reino Unido, 1976; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Kiss [Bico], 2002

Tino Sehgal é un artista que crea situacións temporais que cuestionan a natureza das obras de arte e do espazo expositivo. En lugar de producir obxectos materiais, Sehgal ‘coreografía’ pezas performativas que se sitúan a medio camiño entre a tradición escultórica, o teatro e a danza, que se activan cada vez que un espectador entra na sala onde son presentadas.

Kiss é unha obra escultórica e contemplativa executada por dous bailaríns que se moven paseniño seguindo unha coreografía específica que o artista elaborou a partir de catro ‘bicos’ célebres da historia da arte: o de Klimt, o de Rodin, o de Brancusi e o de Jeff Koons. A coreografía discorre no chan da sala de exposición, neste caso a rotonda ou panóptico central, onde a parella representa unha aperta de forma case constante e a cámara lenta. O traballo coreográfico pode interpretarse como unha escultura que se incorpora aos bailaríns a través dos seus corpos.

A coreografía ten unha duración de 15 minutos e preséntase de forma continua e diariamente, durante todo o horario de apertura ao público. Cada vez que finaliza a obra, os bailaríns volven empezar dende o principio e repiten en *loop* durante dúas horas e media, momento no que son substituídos por unha nova parella.

Maidier López (San Sebastián, 1975; vive e traballa en San Sebastián)

Cámaras de vixilancia, 2008

A obra de Maidier López adoita asociarse ás características específicas dos espazos nos que ten lugar. Xa sexa no interior ou no exterior do museo, as súas intervencións sempre tratan de salientar aqueles aspectos que permanecen nun segundo plano pero que non por iso deixan de ser relevantes. A súa proposta para esta exposición consiste en copiar e multiplicar as cámaras de vixilancia preexistentes nas salas do MARCO. A partir dun núcleo central que funciona a xeito de ‘niño’, e que se sitúa no anel exterior do panóptico, a artista creou unha ‘praga’ de cámaras idénticas ás reais que se estenden por distintos puntos do museo. A pesar de que as cámaras non cumpren a súa función verdadeira —ningunha grava o que está a suceder diante dela—, a obra de Maidier López invita a reflexionar sobre os límites da seguridade e a vixilancia nun contexto moi preciso —o dun antigo cárcere— que contribuíu no pasado a poñer as bases da realidade contemporánea.

O medio é o museo

PATIO A1

Maria Eichhorn (Bamberg, Alemaña, 1962; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Carta, 2008

[Carta a Angelina Estévez (Leirado – Barral) de José Domínguez González, escrita o 8 de febreiro de 1937, no cárcere de Vigo]

Entre os artistas presentes na mostra, merece especial atención —pola súa relación directa coa historia e memoria do edificio do MARCO— o proxecto presentado pola artista alemá Maria Eichhorn, que forma parte dunha traxectoria caracterizada polo interese da artista por cuestionar e analizar os contextos nos que a obra de arte ten lugar e se lexítima.

Dous exemplos de traballos anteriores desta artista son útiles para comprender as intencións e contido da súa proposta para o museo: *Curtain Series* foi un conxunto de obras realizadas por Eichhorn entre 1991 e 1998, en diferentes cidades, nas que unha cortina de diferentes tecidos — que cambiaban segundo o lugar onde se presentaba—, instalada nunha sala de exposicións, actuaba como pano de fondo en actos como conferencias, proxeccións ou debates, relacionados con diferentes problemáticas da cidade na que tiñan lugar. Outra peza significativa é *Restitutionspolitik*, presentada na Städtischen Galerie im Lenbachhaus de Múnic en 2004. Nesta ocasión, a artista seleccionou quince obras da colección desta institución alemá que foran confiscadas polos nazis. O obxectivo era desvelar a historia destes obxectos que se atopaba oculta nos reversos dos cadros, onde figuraban os movementos das pezas durante boa parte da súa existencia. Para sacar á luz esta información, colocou os cadros nunha especie de peañas, de maneira que se puidesen contemplar os cadros e a súa parte posterior. Xunto a este xesto, realizou unha investigación máis detallada sobre cada un dos cadros e presentouna en textos pegados á parede nos que se explicaba a historia de cada unha das obras, completándoo con ciclos de conferencias que trataban de analizar os contextos nos que aqueles obxectos foran creados.

Na súa proposta para o MARCO de Vigo, Eichhorn trata de analizar as funcións do museo co obxectivo de conectar a súa historia e a da cidade co momento presente. Para esta ocasión, a artista presenta unha carta escrita por José Domínguez González á súa parella o 8 de febreiro de 1937 dende o cárcere de Vigo (o mesmo edificio que actualmente alberga o MARCO), momentos antes de ser executado. José Domínguez González formaba parte dos grupos de resistencia ao alzamento militar liderado polo xeneral Franco na provincia de Pontevedra durante a Guerra Civil. Partindo deste documento, a intención da artista é recuperar unha parte da memoria do edificio, pero tamén da cidade de Vigo. Para iso, exhíbese a carta —escrita por ambas as dúas caras— seguindo as mesmas instrucións de montaxe e enmarcado que se utilizan

GALEGO

O medio é o museo

para exhibir este tipo de materiais —debuxos, textos, gravados— no Museo do Prado, e en concreto as series de gravados de *Los Caprichos* e *Los desastres de la guerra*, de Goya. A exhibición da carta nas salas de exposición complétase coa publicación da carta en prensa o 4 de xullo de 2008, xunto co anuncio da celebración dunha mesa redonda en torno a esta peza, o mesmo día, no salón de actos do MARCO.

O medio é o museo

GALERÍA A1

Sancho Silva (Lisboa, Portugal, 1973; vive e traballa en Lisboa)

Intruso, 2008

Sancho Silva estudou Filosofía e Matemáticas antes de interesarse pola arte. Quizais por iso os seus traballos denotan sempre un interese pola óptica e a fenomenoloxía da percepción unida ao coñecemento da realidade. En *Intruso*, o artista portugués practicou unha abertura nun dos muros que comunican co exterior do museo dende unha das salas de exposición, atravesando para iso unha das ventás tapiadas no proceso de reconversión do antigo cárcere en centro de arte contemporáneo. O dispositivo escópico deseñado por Sancho Silva —un canón de madeira duns nove metros— permite obter dende o museo unha panorámica da rúa e comunica ambas as dúas realidades a un nivel visual e acústico. Pero esta relación cambia en función da distancia, a altura e a posición de cada un no espazo, polo que a peza ten unha capacidade única de equiparar o marco arquitectónico do museo coa escala do espectador.

Louise Lawler (Bronxville, Nova York, EUA, 1947; vive e traballa en Nova York)

How Many Pictures [Cantos cadros], 1989

Not Like you remembered (Flavin) [Non como lembrabas (Flavin)], 2007

As fotografías de Louise Lawler caracterízanse pola súa especial atención aos contextos de exposición das obras de arte. Dende finais dos setenta, Lawler realizou unha investigación sistemática en galerías, museos e coleccións privadas que deu lugar a un vivo retrato das relacións entre as obras de arte e os seus propietarios. Nesta ocasión trátase de dúas fotografías que teñen como obxectivo aludir aos vínculos que se establecen entre ambos os dous traballos dos artistas norteamericanos Frank Stella e Dan Flavin e a arquitectura. Os reflexos de ambas as dúas obras no chan compoñen unha especie de imaxe especular que se proxecta sobre o espazo do espectador dando lugar a unha proxección virtual do mesmo. Igual que acontece nas fotografías de Thomas Struth ou na peza de parede de Karin Sander que os acompañan nesta sala, estes traballos de Louise Lawler amplían o campo de acción das obras de arte alén dos seus límites físicos para aludir a un espazo imaxinario que comeza a existir na mente das persoas que as contemplan.

O medio é o museo

Thomas Struth (Geldern, Alemaña, 1954; vive e traballa en Düsseldorf, Alemaña)

Museo del Prado 2, Madrid, 2005 / *Museo del Prado 3*, Madrid, 2005

Durante os últimos 18 anos, Thomas Struth veu explorando a relación entre o espectador e a obra de arte. Na súa serie sobre o Museo do Prado, o público ofrece múltiples modos de mirar, ver e —como un fenómeno máis recente— escoitar. Grupos de escolares de distintas idades, adolescentes aburridos, visitantes cativados pola visión das obras mestúranse, charlan entre eles, xesticulan ou móstranse absortos na súa contemplación. O conxunto completo desta serie componse dun total de sete fotografías de gran formato, e un friso con outras cinco. Struth captura un momento, e constrúe a imaxe de tal xeito que o espectador resulta apelado no seu tempo presente, incluído como un eco de quen contemplan estes cadros.

Karin Sander (Bensberg, Alemaña, 1957; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Wandstück (*Wall piece*) [*Wandstück* (Peza de parede)], 2008

O proceso de creación das pezas de parede pulidas de Karin Sander consiste, en primeiro lugar, en extraer do muro unha finísima capa de pintura, dunha décima de milímetro de espesor. A continuación vaise pulindo a parede con papel de lixa cada vez máis fino, ata que a súa superficie, cuberta de pintura emulsionada, vai adquirindo brillo. Así, a pintura non se crea a través da aplicación de material, senón da súa eliminación. A pulida superficie desta peza de parede reflicte algunhas partes do seu ámbito, e cambia de aparencia en función da posición do observador. Este refinado efecto dissolve a fronteira entre o carácter masivo do muro e o espazo no que é contemplado.

Felix Gonzalez-Torres (Güaimaro, Cuba, 1957 - Miami, EUA, 1996)

“Untitled” (*Aparición*) [*“Sen título”* (Aparición)], 1991

A obra de Felix Gonzalez-Torres dota de significados íntimos as linguaxes abstractas e neutrais do minimalismo e da arte conceptual. *“Untitled”* (*Aparición*) componse dunha morea de láminas de papel que reproducen a imaxe dun ceo anubrado. A peza é unha referencia poética ao exterior, á vez que cuestiona algunhas das convencións que compoñen as institucións museísticas dende hai máis de dous séculos. Os espectadores poden retirar e levar consigo unha destas láminas, polo que conceptos como os de unicidade, obra mestra ou 'permanencia', resultan obsoletos ante unha forma en continua evolución que temporaliza o día a día da institución.

O medio é o museo

PERIMETRAL A1

Annika Eriksson (Sverige, Suecia, 1956; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Staff at Moderna Museet [Equipo do Moderna Museet], 2000

Annika Eriksson está interesada na análise crítica das formas de colectividade e na creación de situacións sociais. Unha mostra diso é a serie de filmacións realizadas hai algúns anos, nas que fixo pasar por diante dunha cámara fixa e presentarse ante ela a todo o equipo humano que integra diversos centros de arte. Como nunha especie de transparente retrato colectivo, os directivos do museo, asistentes de sala, o equipo de montaxe ou o persoal de limpeza, describen en que consiste a súa función dentro da institución. *Staff at Moderna Museet* é especialmente significativo dun momento e contexto no que algunhas institucións de arte, como este museo, empezaron definitivamente a reformularse a súa función como 'servizo público' ou como estruturas de produción social.

O medio é o museo

PATIO A2

Roman Ondák (Zilina, Eslovaquia, 1966; vive e traballa en Bratislava, Eslovaquia)

Measuring the Universe [Medindo o universo], 2007

My Winter Shoes Rest in Summer [Os meus zapatos de inverno descansan en verán], 2007

Roman Ondák realiza un tipo de propostas artísticas que tenden a confundirse co funcionamento habitual dos espazos, se ben algo resulta alterado nestes mediante mínimas accións. Ondák ten a capacidade de facernos reflexionar, sempre con máxima economía de medios, sobre os diferentes niveis que conforman a realidade, ao tempo que nos fai reparar naqueles aspectos que pertencen a cada existencia individual. En *Measuring the Universe*, propón que cada visitante sexa medido por un vixilante de sala nun dos espazos expositivos, trazando sobre a parede un mínimo sinal que nos indica só o seu nome e a data da medición. A sala vaise enchendo paulatinamente de marcas —tantas como espectadores voluntarios— a medida que avanza o tempo da exposición, conformando unha especie de retrato do público. Como é lóxico, a acción produce distintos resultados en cada contexto no que se formula, dependendo de factores como a afluencia de visitantes, a súa altura media ou os nomes característicos de cada sitio.

Na mesma sala na que esta performance colectiva ten lugar, Ondák suspendeu do teito outra das súas pezas, *My Winter Shoes Rest in Summer*, unha obra da que existe tamén a súa homóloga *My Summer Shoes Rest in Winter*, e que consiste nunha simple liña formada polos cordóns dos seus zapatos atados polos seus extremos. Neste caso, é a altura da sala o que determina o aspecto que adoptará a peza en cada instalación, e é o propio artista quen, en certo modo, se posiciona como individuo no espazo.

O medio é o museo

GALERÍA A2

Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972; vive e traballa en Róterdam, Holanda)

Materiais de construción do Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2006-2008

O traballo de Lara Almarcegui parte dun proceso de investigación sobre o ámbito construído, baseado moitas veces en espazos urbanos en vías de transformación. A artista formula proxectos directamente relacionados co lugar específico no que se van desenvolver, creando un vínculo entre a exposición e a cidade. En *Materiais de construción* presenta nunha das salas do museo o cálculo do peso en toneladas da relación de materiais empregados na construción do edificio do MARCO. Deste modo, Almarcegui provoca no espectador unha reflexión sobre cuestións tales como a relación existente entre a creación de museos e o desenvolvemento urbano, ou os vínculos entre o museo e o contexto no que este se atopa.

Ceal Floyer (Karachi, Pakistán, 1968; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Projection [Proxección], 1997

6 m 93 cm, 2008

Ceal Floyer produce sutís pezas que teñen que ver coa nosa percepción. Un dos seus primeiros traballos, *Projection*, consiste en proxectar unha diapositiva dun pequeno cravo sobre a parede. Á artista non lle interesa o ilusionismo en si —o mecanismo que o produce permanece á vista— senón agudizar no espectador a súa relación subxectiva co espazo, algo que adoita lograr mediante o recurso do paradoxo. Pola súa banda, *6 m 93 cm* —un título variable en función do lugar onde se presenta— é unha proposta conceptual extremadamente simple na que se parte sempre da lonxitude dunha goma elástica das mesmas dimensións que a parede na que se quere instalar. A continuación, a goma fíxase nun dos seus extremos e estírase ata alcanzar a súa máxima tensión. Finalmente córtase o fragmento de elástico restante. O título que recibe a obra é a lonxitude do fragmento real que necesitamos para que a goma elástica adquira sobre a parede unha aparencia tensa. A peza así formulada demostra unha total ‘elasticidade’ formal, na que o único que permanece constante é a relación entre o título, o medio e o contexto da súa presentación.

O medio é o museo

Monica Bonvicini (Venecia, Italia, 1965; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Building up for Art [Preparativos para a arte], 1993-2003

Os traballos de Monica Bonvicini interrogan cada forma de ‘edificación’. En moitas ocasións a artista aproximouse á arquitectura de museos para examinar as connotacións socioculturais da linguaxe arquitectónica. Como mostra disto, *Building up for Art* consiste nunha silenciosa serie de fotografías que a artista realizou ao longo dunha década en diversos museos de Alemaña, e que se corresponden cos momentos previos á montaxe das exposicións. Esta serie constitúe unha reflexión en torno aos preparativos que rodean a construción do ‘acontecemento’ artístico e a perpetuación cultural das formas da arte a través do dispositivo museístico.

Luca Frei (Lugano, Suiza, 1976; vive e traballa en Lund, Suecia)

Untitled [Sen título], 2007

Untitled [Sen título], 2004

‘*Everything was to be done. All the adventures are still there*’ [Todo estaba por facer. Todas as aventuras están aínda aí]. Nun aceno á ‘potencialidade do cambio’ e ao imaxinario utópico do século XX, Luca Frei cita o escritor Kodwo Eshun nun cartel impreso sobre lenzo que reproduce unha fotografía da praza Beaubourg de París pouco antes da construción do Centro Georges Pompidou, cando esta funcionaba como aparcamento. O cartel é unha referencia tamén á novela do sociólogo suízo Albert Meister *La soi-disant utopie du Centre Beaubourg* (1976), unha obra de ciencia-ficción que fala dun espazo subterráneo para actividades culturais alternativas, situado por debaixo dos alicerces do recién construído Pompidou. Frei traduciu esta novela ao inglés e desenvolveu varios traballos que gardan relación entre si e con este tema.

Untitled, 2004 enténdese como un elemento máis desta reflexión. Frei presenta unha imaxe na que un malabarista situado diante da fachada do Centre Pompidou xoga con tres pelotas das mesmas cores que as estruturas tubulares características do exterior do edificio. O Pompidou foi no seu día proxectado como un modelo paradigmático de espazo de liberdade e creación colectiva, pero o utopismo encarnado no seu deseño axiña petou coa realidade social e a nova cultura de masas. A actitude crítica do artista reconécese na figura creativa do malabarista, vista como unha especie de *outsider* da modernidade. Mentres os políticos colonizan as cidades cos seus museos, este rapaz concéntrase en manter simplemente as pelotas no aire, en movemento e improvisación continua.

O medio é o museo

PERIMETRAL A2

Mario García Torres (Monclova, México, 1975; vive e traballa en Os Ánxeles, EUA)

A Brief History of Jimmie Johnson's Legacy [Breve historia do legado de Jimmie Johnson], 2006

Mario García Torres achégase nos seus traballos á historia da arte conceptual, interpretando libremente mitos e narrativas para dar lugar a novas ideas e significados. García Torres non está interesado no discurso inmanente da arte do pasado, senón que se achega á tradición conceptual para tratar temas políticos e sociais. Utiliza exemplos históricos como ‘ensaíos’, como base para tocar un amplo conxunto de tópicos que se relacionan co funcionamento da arte, incluída a actitude nas visitas aos museos, o papel do artista na sociedade, e mesmo a forma en que se constrúe a Historia da Arte.

A figura ficticia de Jimmie Johnson no vídeo *A Brief History of Jimmie Johnson's Legacy* está tomada da película do director francés Jean Luc Godard *Bande à Part* (1964), na que se lle cita como a persoa que conseguiu visitar o Louvre nun tempo récord de 9’45’’. O traballo de García Torres consiste, por unha banda, nunha montaxe de imaxes de arquivo na que un narrador relata e se pregunta polo sentido dunha serie de transgresións similares realizadas en museos de arte, e pola outra, nun *reenactment* real da acción de Johnson protagonizado por tres rapaces que visitan o Museo Nacional de México para, a petición do artista, cruzar os seus espazos e galerías a toda velocidade.

O medio é o museo

PATIO A3

Sergio Prego (Fuenterrabía, 1969; vive e traballa en Nova York, EUA)

Sen título, 2008

Sergio Prego interpreta o espazo expositivo mediante accións performativas que adoita rexistrar en vídeo. Para iso, utiliza un dobre dispositivo técnico que xera o acontecemento á vez que o documenta. Prego realizou accións imposibles como camiñar polas paredes ou quedar 'levitando' no medio dunha sala, pero sen a pantalla e a imaxe en movemento estas performances non terían lugar. A súa condición de posibilidade está inextricablemente relacionada coa ficción. Os traballos de Sergio Prego virtualizan o espazo do museo e o multiplican, xeran unha nova perspectiva que altera as habituais relacións entre espazo e tempo. Non hai metáforas, nin elementos a interpretar; trátase máis ben de colocar o espectador nunha situación perceptiva na que esa realidade é experimentada fisicamente, como un cambio de ritmo, unha suspensión da normalidade.

Para a súa intervención específica no MARCO, Prego traballou no deseño e fabricación dunha estrutura metálica que colgou do teito dun dos patios pechados do museo. A estrutura valeulle ao artista como unha especie de pasarela sobre a que camiñar e realizar unha serie de manobras de forma invertida. O espazo expositivo converteuse polo tanto nunha especie de estudo de gravación que Prego seguirá utilizando durante os próximos meses para filmar a evolución dos seus movementos. A súa proposta móstrase polo tanto, non como un produto final, senón en fase de produción, algo que ten especial interese dentro do contexto do proxecto O MEDIO É O MUSEO. En efecto, obras como a de Prego demostran como o museo pode converterse nun escenario, nunha fábrica, nun lugar público situado nun 'aquí e agora' determinado historicamente e implicado nas relacións sociais, políticas e económicas da cidade —é importante mencionar a importancia que para o artista tivo na mesma concepción deste proxecto a definición dunha base de traballo en equipo, a partir dos recursos humanos e materiais dispoñibles en Vigo.

O medio é o museo

GALERÍA A3

Andrea Fraser (Billings, Montana, EUA, 1965; vive e traballa entre Nova York e Os Ánxeles)

Little Frank and his Carp [O pequeno Frank e a súa carpa], 2001

Realizado con cámaras ocultas situadas no interior do Museo Guggenheim de Bilbao, o vídeo *Little Frank and his Carp* documenta unha intervención non autorizada no edificio deseñado polo arquitecto Frank Gehry, o ‘pequeno Frank’ ao que alude o título. No curso da súa visita, as cámaras seguen a Fraser mentres escoita unha audioguía do museo, que funciona como banda sonora e reproduce as palabras do narrador gabando a grandiosidade da arquitectura de Gehry. Extasiada pola narración sobre a xenialidade do arquitecto e a poderosa estrutura de cristal e titanio, Fraser comeza a fregar o seu corpo contra unha das columnas, experimentando unha intensa identificación física co museo, nun xogo humorístico no que subxace a crítica institucional contra as convencións ligadas á imaxe de fascinación do museo contemporáneo e á súa capacidade de sedución, da que o Guggenheim é un dos seus máximos expoñentes dende a súa apertura en 1997.

Andrea Fraser e Jeff Preiss

Orchard Document, May I Help You? [Orchard Document, En que podo axudarlle?], 1991-2006

Unha nova versión da performance *May I Help You?* que se exhibe na zona dereita do vestíbulo de entrada. Trátase do vídeo que Jeff Preiss produciu, en colaboración con Andrea Fraser, para a Galería Orchard, un espazo colectivo de experimentación en Manhattan. En 2006, dezaseis anos despois da primeira versión de *May I Help You?*, os artistas retoman esta obra para experimentar coas similitudes e diferenzas que se producen ao recrear a mesma peza nun novo contexto, tanto temporal como espacial. Neste caso, a propia Fraser interpretou a peza durante unha semana, centrándose na conexión entre momentos clave da crítica de arte e a politización do mundo da arte e as súas novas condicións de exhibición e distribución.

Arabella Campbell (Vancouver, Canadá, 1973; vive e traballa en Vancouver)

All Seeing of Space; Total Surface Area of Panels Equal to the Space of the Gallery Entrance-way, [Vista completa do espazo; superficie total dos paneis igual ao espazo de entrada á galería], 2008

A superficie dos oito paneis que compoñen a instalación monocroma *All Seeing of Space* equivale á área do oco da entrada á sala na que se atopa. Os accesos aos espazos expositivos parten en sentido radial dunha rotonda ordenada polo ‘panóptico’ central, un concepto que se aplica a toda a arquitectura da antiga prisión na que se atopa o MARCO e que fai posible unha visión unitaria do espazo. Esta posibilidade de observar e vixiar de forma constante é o eixe central desta obra. Cando o espectador observa a composición pictórica, contempla tamén os espazos baleiros da arquitectura do edificio e relaciónase cunha dimensión que non é inmediatamente visible.

GALEGO

O medio é o museo

Cube Installation [Instalación cúbica], 2002-2008, a outra peza de Arabella Campbell nesta sala, está composta de 81 cubos de 2,5 cm. de lado, fabricados con tarxetas de convite de exposicións que a artista foi reunindo ao longo de varios anos. Trátase dun proxecto en proceso ao que continuamente vánselle engadindo novas pezas. A tarxeta de convite é moi representativa do interese desta artista en coleccionar exemplares de materiais gráficos efémeros procedentes do mundo da arte. O cubo de papel convértese así en documento, como un arquivo das exposicións visitadas, reconfigurando a información e transformando unhas tarxetas bidimensionais en obxectos de tres dimensións.

Karin Sander (Bensberg, Alemaña, 1957; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

3 Räume [3 habitacións], 1996

Os *frottages* en grafito nas páxinas dos tres libros que compoñen esta obra de Karin Sander son o resultado de rozar o papel sobre as paredes, teitos e chan de varios espazos expositivos. Deste modo, todas as superficies da sala están reproducidas en papel. Posteriormente as páxinas, de tamaño A4, préganse para adaptalas ao formato de libro, traducindo así o espazo a unha nova dimensión. Cada un dos libros comeza coas paredes, a continuación o teito, e finaliza co chan. As páxinas de cada un deles presentan as superficies interiores do espazo, incluíndo a estrutura dos materiais e todas as súas irregularidades, como ocos, rabuños ou pegadas de anteriores exposicións. As páxinas pódense ler como un guión abstracto; calquera pequena mutación como os ocos das ventás ou os marcos das portas crea repentinas fisuras no texto, ou supón a interpolación de novas pautas de información.

Monica Bonvicini (Venecia, Italia, 1965; vive e traballa en Berlín, Alemaña)

Hammering Out (an old argument) [Martelando (unha vella disputa)], 1993-2003

Os traballos de Monica Bonvicini evidencian o seu interese polas significacións culturais ‘ocultas’ na linguaxe arquitectónica. No vídeo *Hammering Out (an old argument)* presenciamos unha acción na que o brazo dunha persoa, supostamente unha muller, golpea repetidamente un muro cun martelo, destruindo a revocadura de cal que o recobre. Para Bonvicini, as paredes brancas do museo moderno encarnan e representan a transposición de certos códigos de masculinidade e de separación de clases á arquitectura. Por iso, a ‘vella disputa’ á que fai referencia o subtítulo da peza é unha alusión aos esforzos dos artistas das últimas xeracións por superar o marco do patriarcal e falsamente neutral ‘cubo branco’ moderno.

O medio é o museo

Jepe Hein (Copenhague, Dinamarca, 1974; vive e traballa entre Copenhague e Berlín, Alemaña)
Invisible Moving Wall [Muro móbil invisible], 2001

Invisible Moving Wall consiste nun muro exento de grande tamaño, cuxo deseño depende das condicións de cada espazo expositivo. No caso do MARCO de Vigo está situado en medio dunha das galerías, actuando como liña divisoria entre varias das obras expostas. Cando o público circula pola exposición, e volve a esta sala, é posible que perciba que houbo un cambio na posición dos muros e polo tanto na configuración do espazo, pero sen saber realmente como aconteceu. En realidade, o muro desprázase moi lentamente —uns 10 cm. por minuto— de esquerda a dereita, a ambos os dous lados da sala, de forma continuada pero case imperceptible. A consecuencia é un cambio no deseño do espazo expositivo, ampliando a experiencia da percepción, do contorno e das súas calidades espaciais.

O medio é o museo

PERIMETRAL A3

Mario García Torres (Monclova, México, 1975; vive e traballa en Os Ánxeles, EUA)

Preliminary Sketches from the Past and for the Future, [Estudios preliminares do pasado e para o futuro], 2007

Preliminary Sketches from the Past and for the Future [Estudios preliminares do pasado e para o futuro] 2007, é unha instalación composta por cinco carros de diapositivas que amosan unha serie de accións realizadas polo artista e un grupo de extras no interior do Stedelijk Museum de Ámsterdam. O edificio, en proceso de muda e renovación no momento de realizar o traballo, é utilizado de forma estraña e inesperada. Por exemplo, presenciamos visitantes que corren e pedalean en bicicleta polas salas, que contemplan paredes baleiras, miden un cuarto co seu corpo, ou tratan de camiñar contra a parede. Un tipo de comportamentos reminiscentes da actitude de artistas como Bruce Nauman, Barry Vaille ou Vitto Acconci, que nos anos setenta trataron de subverter moitas das convencións do museo. O título refírese á capacidade de transformación contida na mera repetición de certos xestos do pasado.