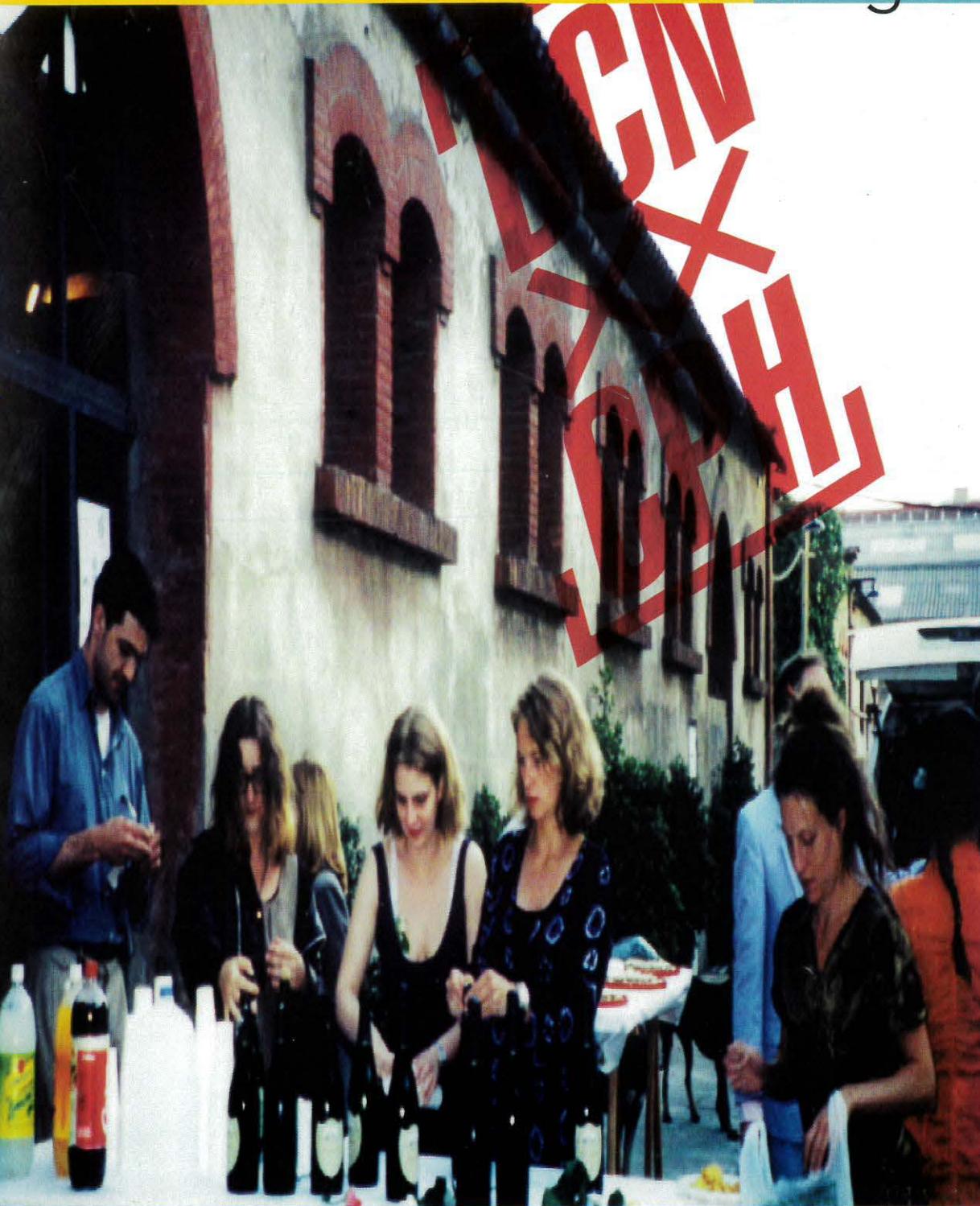


BESTE MEDIE
udveksling



BESTE MEDIE
Rundetårn 4. – 27. okt. 1996

Intercambio, 4. - 27. okt. 1996

Nutidskunst fra Barcelona og København/Arte contemporáneo de Barcelona y Copenhague
Rundetårn
Købmagergade 52 A
DK-1150 København/Copenhague K
Danmark/Dinamarca

Udstillingsarrangører/Organizadores:

Morten Goll
Anne E. Michie
Ragna Wehding

Katalog/Catálogo:

Redaktør/Redactor:
Morten Goll

Forsidefoto/Foto de la cara:

Ulla Mosegård

Katalogprojekter/Proyectos de catálogo:

Malene Bach
Pep Dardanyà
Paco Freire
Toni Giró
Morten Goll
Ellen Hyllemose
Joan Leandre,
Anne E. Michie
Karina Mosegård,
Anders Moseholm
José Palmeiro
Encina Verdial
Ragna Wehding

Tekstforfattere/Autores de los textos:

Anniqa Lundgren
Jeffrey Swartz

Oversættelser/Traducciones:

Malene Bach,
José F. Borda
Morten Goll
Rebecca Kirkeby
Tone O. Nielsen
Ada Ortega
Ida Pagh

Fotografer/Fotógrafos:

Paco Freire
Bent Ryberg

Grafisk design/Diseño Gráfico:

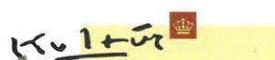
Torben Zenth

Tryk/Impreso:

Tonø Grafisk

© Kunstnerne, forfatterne, oversætterne, 1996/Artistas, autores, traductores, 1996.

Økonomisk støttet af/Con subvención de: Kultury 96, Det Kongelige Danske Kunstabakemi, Kulturministeriet, Center for Dansk Billedkunst, COPEC, ADAM Transport A/S, La Cava, British Council, ECU-Carn, Fibertex A/S, Bombas Grundfos España S.A., Sabroe de España S.A., Foss Electric España S.A.



Intercambio Introducción

Intercambio præsenterer i dette katalog udstillingen "Intercambio", som finder sted i Rundetårn fra d. 4. til d. 27 oktober. Udstillingen er 2. del af udstillingssamarbejdet mellem 13 kunstnere fra Barcelona og København. 1. del fandt sted i Palo Alto, Barcelona, maj 1995. Udstillingssamarbejdet opstod på initiativ af tre af de deltagende kunstnere: Anne, Morten og Ragna. Disse tre har udarbejdet konceptet, stået for fundraising, for kuratering af de øvrige kunstnere til projektet samt for den praktiske organisering af udstillingerne.

Kataloget bærer præg af Intercambios historie. Ud over Jeffreys og Annikas tekst, kunstnernes katalogprojekter og de allestedsnærværende cv'er, befinner der sig en "scrapbog". Denne del indeholder uddrag af den interne diskussion, som vi gennemførte via fax og postvæsen i den periode på 1½ år, der gik mellem de to udstillinger. Denne "mellemtid" var måske det allermeest interessante ved Intercambio-samarbejdet; den gav mulighed for en evaluering af den første udstilling, en diskussion af konceptet og en debat om, hvad udstillingen i Rundetårn skulle bruges til. Men ikke mindst et opgør med begrebet "udveksling". Udveksling af fænomener som kunst, kultur, erfaringer, holdninger, håndtryk og kindkys er nærmest ret trendy i disse EU-tider. Desværre er begrebet offer for udhulning på grund af stigende misbrug, efterhånden som det bliver tidens forebyggende løsning på enhver form for konflikt. Som et svar på dette iboende problem har vi forsøgt at skære flosklerne ned til et minimum, "let's cut the crap" som Keith Richard siger et sted. Lad os se, hvad der rent faktisk sker med de etablerede muligheder. Vores ambition er, at Intercambio kan præsentere sig som en reel udvekslingssituation, uanset det måske viser sig, at ordet betyder noget andet, end vi havde forestillet os. Det handler om at turde at se det, der er.

Vi vil gerne her benytte lejligheden til at takke forsømte kærestevænde og venner for deres tålmodighed og ikke mindst deres indsats i det praktiske arbejde. Vi takker også de deltagende kunstnere for deres indsats og tålmodighed. Vi ved, at vi er blevet bedre efterhånden, som projektet udviklede sig i uforudsete retninger. Lærepengene har i måttet betale. Vi takker også Annika og Jeffrey for teksterne, Torben for designet af kataloget, Kirsten og Angels på COPEC i København for hjælpen, Jesper i Rundetårn, Else Marie, Anne-Lise og Arendse på Kunsthakademiet i København, Joanna i Generalitat de Catalunya, Jytte og Anne-Lise i Kulturministeriet, Len på British Council, Carl og Flemming på ADAM Transport, Vibke og Christian på Center for Dansk Billedkunst og mange flere, ikke mindst sponsorerne.

På vegne af arrangørerne
Morten Goll

Con este catálogo, presentamos la exposición "Intercambio" que tiene lugar en Rundetårn, del 4 al 27 de octubre. La exposición es la segunda parte del proyecto de colaboración entre 13 artistas de Barcelona y Copenhague. La primera parte tuvo lugar en Palo Alto, Barcelona, en mayo de 1995. El proyecto ha visto la luz gracias a la iniciativa de tres de los artistas participantes, Anne, Morten y Ragna. Ellos son los que han elaborado el concepto y encontrado las subvenciones y ayudas necesarias, para poder llevarlo a cabo, así como la selección de los artistas participantes y la organización práctica del proyecto.

El catálogo contiene parte de la historia del proyecto. Aparte de los textos de Jeffrey y Annika y los inevitables currículums de los artistas y sus proyectos, contiene una "carpeta" con recortes de las discusiones internas que tuvieron lugar, a través del correo y el fax, durante el año y medio que ha transcurrido entre las dos exposiciones. Este "periodo" es quizás el más interesante del proyecto Intercambio.

Durante este tiempo tuvimos la posibilidad de evaluar sobre la primera exposición, discutir sobre el concepto elegido y reflexionar acerca de la exposición en Rundetårn y de sus posibilidades, así como de su utilidad. Ante todo ha sido una rebelión contra el término "intercambio". El intercambio cultural, artístico, de ideas, de experiencias, besos y apretones de manos, es un fenómeno popular en estos tiempos de la Unión Europea. Por desgracia el término sufre en su significado, debido a su mal uso, teniendo en cuenta que en nuestros días se le ha convertido a una especie de solución para evitar conflictos y malentendidos de cualquier tipo. Como respuesta a este problema latente, hemos intentado eliminar los clichés al mínimo. "Let's cut the crap" como dijo Keith Richard en algún momento, y ver lo que ocurre realmente con las posibilidades existentes. Nuestra ambición es que Intercambio se presente a sí misma como una situación realmente de intercambio, sin importarnos que en realidad signifique algo completamente diferente a lo que realmente esperábamos. Se trata sobre todo de atravesarse a ver lo que hay.

Queremos aprovechar la oportunidad para agradecer a nuestras parejas y amigos desentendidos, por su paciencia y ayuda en las tareas prácticas. Y agradecemos así mismo a los artistas participantes por su colaboración e interés. Sabemos que hemos crecido, a la vez que el proyecto crecía en diferentes direcciones, que no habíamos previsto. Vosotros lo habéis pagado. Gracias a Annika y Jeffrey por sus textos, a Torben por el diseño del catálogo, a Kirsten y Angels de COPEC en Copenhague por su ayuda, a Jesper en Rundetårn, a Else Marie, Anne Lise y Arendse en Kunsthakademiet en Copenhague, a Joanna en la Generalitat de Catalunya, a Jytte y Anne Lise del Kulturministeriet, a Len en British Council, a Carl y Flemming de ADAM Transport, Vibke y Christian en el Center for Dansk Billedkunst y otros muchos más sin olvidarnos de los patrocinadores.

De parte de los organizadores
Morten Goll

BRCW

The New Media Top Entertainment

MAP 9.9



Mega Assemble Project 9.9

MAP project for U/I catalogue

New sites in North Africa available from November 30th 1996.

MAP Cable TV available from January 1st 1997.

October 1996 MAP Sites

Socorro, Colombia.
Cienfuegos, Cuba.
Guantanamo, Cuba.
Totonicapan, Guatemala.
Les Cayes, Haiti.
Al Hadr, Irak.
Jahrom, Iran.
Ashdod, Israel.
Tel Aviv-Yafo, Israel.
Al Hasa, Jordania.
Jubayl, Lebanon.
La Junta, Mexico.
Huatabampo, Mexico.
Jabal At Tanf, Syria.



MAP site near the Meat Market, New York June 1995.



DISFRUTA TOP 9.9!



Enjoy TOP 9.9!

INFORMATION: <http://www.brcw.com>
CONTACT: MAP@nóstromo.nlh.com

UDSIGT OVER DET KOLLEKTIVE KATASTROFEMRÅDE

Det, at passagererne på charterrejsen jubler og bifalder, når piloten sætter flyet ned, kan synes mærkligt, da det trods alt er det mindste, man kan forlange når man tænker på, hvad en pilotuddannelse koster skatteborgerne.

Annika Lundgren, august 1996

e gratis jordnødder, som serveres med drinken, kan heller ikke antages at være grund nok til denne ureserverede glæde, eftersom de smager tydeligt af plastik, så hvad er det, vi har overset i sammenhængen?

Det faktum, at et mirakel har fundet sted.

Det, som lige har udspillet sig, er en forflyttelse fra et sted til et andet i overensstemmelse med tidstabelen; en forladet noget gammelt og en ankomst til noget nyt har fundet sted uden kaos til følge, en forvandling er gennemført fuldstændig smertefrit.

At transformationens vilkår i virkeligheden ser anderledes ud, ved vi egentlig godt, men ved hver ny forandring, ude på det sted som mangler navn, og hvor ingen nørmer findes, har vi glemt det og hævder højlydt, at vi aldrig har bedt om dette og ihvertfald for helvede ikke til denne pris.

MEN DET ER ALLEREDE FOR SENT.
Den morgen, hvor konstateringen "intet er forandret" overgår fra at være et løfte til at være en trussel, er indledningen til transformationens første dag, og fra dette punkt er der ingen vej tilbage.

Et eneste blik på det nye er nok til at starte processen, og hvorvidt det vil berige os eller ej forekommer

i dette øjeblik ikke i vor begrebsverden, så hvis fejl er det egentlig at vi siden står der, desorienterede og skrækslagne?

Og i verdensrummet kan ingen høre os skrige.

I DET KOLLEKTIVE RUM
er sagernes tilstand om muligt endnu mere komplicerede.

I samarbejdsprocessen foregår forandringen både på et individuelt og et fælles plan, parallelt og samtidigt, og mulighederne for total og fuldstændig forvirring er maksimale.

Hvad der vil ske her, kan ikke forudsiges, da ingen regler er udarbejdede for lige præcis denne leg, med akkurat disse deltagere, og hvert sekund vil der udspille sig et uendeligt antal små konfrontationer på forskellige niveauer mellem individer, som desuden hver og en er involverede i bearbejdningen af sit private kulturchok og virkeligørelsen af sin egen private vision.

Alle faktorer kan på dette sted kombineres, og bliver det også, med resultat i nye og hidtil ukendte produkter, og mere eller mindre tilfældige sammenstød i tågen er måske dybt betydningsfulde og måske helt uden relevans.

HER ER INGEN MULIGHED FOR AT SKILLE KLINTEN FRA HVEDEN, OG I STRØM-

Måske og måske ikke er vi nu klogere, berigede, og måske og måske ikke eksisterede der virkelig en fælles proces, som desuden var nødvendig eller værdifuld.

men af de billeder og hændelser, som uafbrudt passerer, fremstår enkelte objekter og foretelser pludselig med ekstrem skarphed.

At pige i køen på posthuset har knapper på tøjet i præcis samme farve som kærestens øjne, betyder nok ingenting, men helt sikkert kan man ikke være, og hændelser som disse omgiver os pludselig til alle sider.

TILFÆLDIGHEDER?

Muligvis, men i dette rum er intet bud på, hvad der er vigtigt, dårligere end noget andet, så indtil det modsatte er bevist, må alt derfor betragtes som ligeværdig information, og dette i en situation, hvor enhver filminstruktør for længst har opgivet alt håb om at få scenen til at hænge sammen.

Filmen er fuldkommen absurd, og åbenbart uden hverken mening eller mål, og omend aldrig så åbne og fleksible af natur har vi alligevel vænnet os til en vis form for konti-

nuitet, hvad angår handling og konsekvens og et minimum af troværdighed i hændelsesforløbet.

Men ikke her, ikke i det kollektive katastrofeområde.

Alvorlige forsøg på en seriøs dialog oplöses på ukendt vis i det tomme

oprørende, men næppe overraskende, når man tænker på, hvor stereotyp herremoden er i vore dage.

OG AT LUKKE ØJNENE OG SÆTTE fingeren på et antal ord i en tilfældigt udvalgt avisartikel for siden at

sætte dem sammen til en mening kan muligvis fungere som tidsfordriv, men er ikke til nogen verdens nytte – det er ikke den slags sammenhæng, som vil lede os videre og ikke den slags erfaring, som vil berige os, det ved vi.

Sandheden har vi aldrig bedt om, naturligvis, men den mindste antydning i den rigtige retning ville være på sin plads i dette rum, hvor alle redskaber til orientering er sat ud af spil, og hvor samtlige faktorer kan udskiftes

uden, at sammenhængen bliver mere absurd, end den var før, det synes vi faktisk, med tanke på den møje vi har lagt i det, og vil en fra personalet hurtigst muligt komme og tage sig af det her.

AT NAVIGERE I DETTE RUM UDEN navn og uden horisontlinie er altså umuligt, og i mangel af ressourcer tvinges vi til tålmodigt at acceptere de urimeligheder som udspiller sig, i stille bør om at en eller anden slags mønster, en eller anden slags mening så småt vil vise sig.

Og når alt er overstået, og korte ne ligger på bordet, og verden igen har taget form, og alt er sagt og gjort, læner vi os udmattede tilbage og spekulerer over, hvad der egentlig skete, og frem for alt hvordan det gik til.

Og var der overhovedet nogen mening med det hele?

Ved evalueringen, over for de sam talefragmenter, øjebliksbilleder og løsrevne brikker, som ligger tilbage i en usorteret bunke, ser vi resignerede på hinanden, men med fælles kræfter kan vi efter nogen tids diskussion enes om i det mindste et par grundlæggende træk i pærvællingen, og efterhånden kan vi aflæse et sammenhængende hele, som vi pludselig synes rummer både logik og konsekvens.

Hvorvidt denne sammenhæng siden hen viser sig at være reelt eksisterende, får vi aldrig at vide med sikkerhed, og muligvis er det ikke interessant; det eneste, som er absolut sikkert, er, at alle brikker er omrystede, og nu ligger andre steder end før.

Måske og måske ikke var det umagen værd.

Måske og måske ikke er vi nu klogere, berigede, og måske og måske ikke eksisterede der virkelig en fælles proces, som desuden var nødvendig eller værdifuld.

Spørgsmål som disse kan diskuteres eller ignoreres i mangel på interesse, men hovedsagen er for øjeblikket, at tilværelsen har genoptaget normale proportioner, vi er "back in business", og verden er igen nogenlunde solid og med relativt faste konturer.

Tilbage i ens eget rum gør lettel sen os først blinde for nuancerne, men ret snart bemærker vi meget små, men tydelige forskelle i dets konstruktion.

Marginale afvigelser vedrørende tapeternes farve, loftshøjden og afstanden mellem spisebord og køkenbord kan til sidst ikke ignoreres; stedet er et andet, end det vi forlod, på godt og ondt.

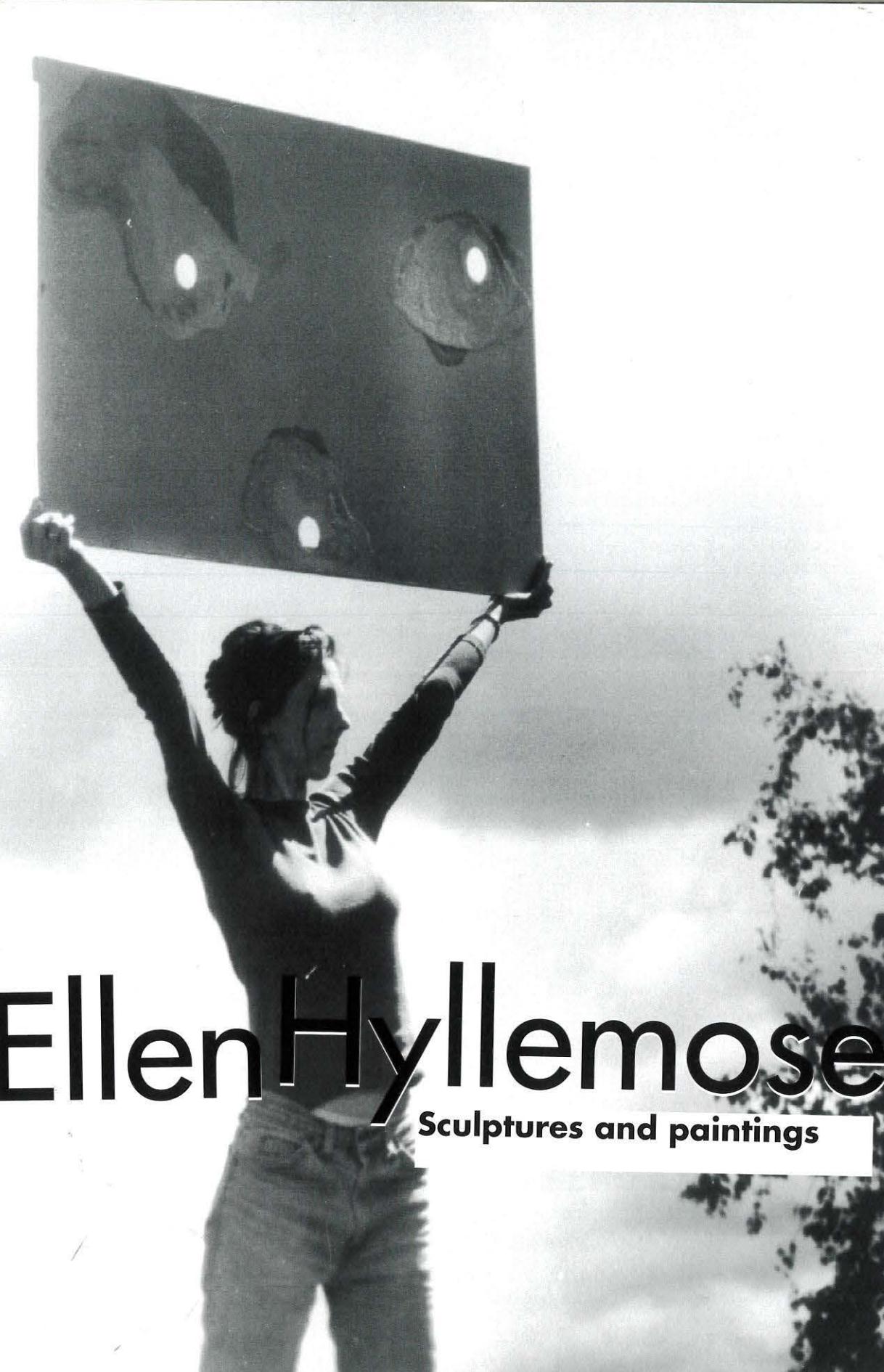
Uden tvivl vil vi vænne os til at kalde dette rum vort, og uden tvivl vil vi besidde det med en selvfolgelighed, som havde det aldrig været anderledes - bare ikke særlig længe, for heller ikke her er opholdtet permanent.

På trods af, at vi alle var fuldstændig enige om projektets ramme for blot et øjeblik siden, havde vi ingen anelse om, at det stod så ilde til med sprogforståelsen, og at vi havde så forskellige navne på de samme ting, og hvem er egentlig ham derovre, som vi troede, at vi kommunikerede med i går?

intet, og parallelt med det synlige, det konkrete hændelsesforløb, foregår hundrede andre, umulige præcist at definere, men hvis interferens uafbrudt giver anledning til forstyrrelser i arbejdet.

På trods af, at vi alle var fuldstændig enige om projektets ramme for blot et øjeblik siden, havde vi ingen anelse om, at det stod så ilde til med sprogforståelsen, og at vi havde så forskellige navne på de samme ting, og hvem er egentlig ham derovre, som vi troede at vi kommunikerede med i går?

I skæringspunkterne dannes temporære platforme, hvor samtales opstår, men dem kan man ikke regne med i morgen eller om et kvarter eller om to minutter, og den fem-årig, som i lang tid har gået rundt med et fast greb om bæltet til en frakke, opdager pludselig, at denne ikke tilhører hans far –



Ellen Hyllemose

Sculptures and paintings



MIRADAS SOBRE LA ZONA DE CATÁSTROFE COLECTIVA

Esto de que los pasajeros de vuelos charter se regocijen y aplaudan cuando el comandante de vuelo baja el avión a tierra puede parecer extraño, aunque sin embargo es lo mínimo que puede pedirse si se tiene en cuenta lo que la formación de un piloto le cuesta al contribuyente.

Annika Lundgren, agosto 1996

Los cacahuates que nos traen junto a las bebidas no deberían ser tampoco motivo alguno para este tipo de júbilo incontrolado pues saben claramente a plástico. Entonces, ¿Qué es lo que hemos pasado por alto en este contexto?

El hecho de que se ha producido un milagro.

Lo que acaba de escenificarse es el traslado de un sitio a otro según

este maldito precio.

Pero ya es demasiado tarde. La mañana en que la afirmación "nada ha cambiado" pasa de ser una promesa a ser una amenaza es la introducción al primer día de transformación y a partir de aquí, no hay retorno.

Una sola mirada a lo que de nuevo es suficiente para empezar el proceso y si éste nos va a enriquecer o no, no es en este preciso momento parte del concepto de mundo. ¿Quién tiene entonces la culpa de que estemos ahí, desorientados y horrorizados?

Y en el espacio nadie nos oye gritar.

EN EL ESPACIO COLECTIVO el estado de las cosas es, si cabe, aún más complejo.

En el proceso de colaboración se producen cambios tanto en el plano individual como en el colectivo, paralelamente y al mismo tiempo, y las probabilidades de confusión total e íntegra son muy altas.

Lo que va a suceder aquí no se puede predecir, ya que no hay reglas escritas para este tipo de juego, con este tipo de participantes, y

cada segundo se produce una infinita cantidad de enfrentamientos menores a distintos niveles entre individuos que a su vez están enfrascados en la revisión de su choque cultural particular y en la realización de su propia visión.

Cualquier tipo de factores podrá asociarse en este lugar. Y así se hace, y como resultado surgen nuevos y hasta ahora desconocidos productos, y las colisiones más o menos casuales en la bruma contienen quizás un profundo significado o no tienen quizás casi apenas relevancia.

AQUÍ NO HAY POSIBILIDAD DE separar el grano de la paja y en la maraña de imágenes y acontecimientos que se suceden aparecen de pronto fenómenos y objetos con extrema agudeza.

Que la chica de la cola Correos tenga los botones del vestido del mismo color que los ojos de su novio no significa probablemente nada. Pero no se puede estar tan seguro, y casos parecidos a estos nos rodean por todos los lados.

¿Coincidencias?

Es probable, pero en este espacio no existe ninguna propuesta más importante que otra o sea que hasta que no se pruebe lo contrario la información será considerada equivalente, y en esta situación

Aunque todos estábamos totalmente de acuerdo sobre el encuadre del proyecto hasta hace sólo un instante, no teníamos ninguna idea de las enormes dificultades de entendimiento, de que teníamos distintos nombres para las mismas cosas, y ¿quién es en realidad aquél con el que hasta ayer creímos poder comunicarnos?

horario; se lleva a cabo el dejar algo viejo y arribar a algo nuevo. Sin caos. Se produce una transformación totalmente indolora.

En realidad, sabemos de las condiciones del cambio son distintas, pero en cada transmutación en sitios sin nombre y sin normas nos las olvidamos y gritamos a los cuatro vientos que nunca habíamos deseado ésto o por lo menos no a

cualquier director de cine más o menos serio habría perdido las esperanzas de darle continuidad a la escena. El film es totalmente absurdo y evidentemente sin finalidad ni sentido. Y aunque nunca tan abiertos y flexibles por naturaleza, nos hemos acostumbrado, de cualquier manera, a cierta continuidad y consecu-

nas asombrosas teniendo en cuenta lo esterotipada que es la moda más culina actual.

Y CERRAR LOS OJOS Y PONER EL dedo sobre algunas palabras elegidas al azar de un artículo del periódico para luego juntarlas y darles sentido, puede probablemente funcionar como pasatiempo, pero no sirve de nada. No es ese tipo de contexto el que nos guiará ni tampoco este tipo de experiencias las que nos enriquecerán. Eso lo sabemos.

No hemos ido tras la verdad, naturalmen-

te, pero una mínima insinuación en el camino indicado no esta de más en esta habitación donde todos los instrumentos de orientación están fuera de juego y donde todos los factores son susceptibles de cambio, sin que por esto el contexto sea más absurdo de lo que ya es. Esta es nuestra opinión, realmente, teniendo en cuenta el esfuerzo que hemos puesto. ¿Quiere alguien del personal venir inmediatamente a ocuparse de esto?

Navegar en este espacio sin nombre y sin líneas de horizonte es por tanto imposible. Y a falta de recursos nos vemos obligados a aceptar la absurda escena, rogando silenciosamente que algún patrón, algún sentido, se hagan poco a poco presentes.

Y cuando todo haya pasado, y el mundo siga su curso y las cartas estén sobre la mesa y se haya dicho y hecho todo, podremos sentarnos exhaustos y preguntarnos qué es exactamente lo que ha pasado y sobre todo, cuál fue el resultado.

Y sobre todo ¿valió la pena?

EN LA REUNIÓN DE EVALUACIÓN, entre los fragmentos de las charlas, imágenes instantáneas y trozos sueltos que aparecen amontonados

sin orden específico, nos miramos resignados, pero uniéndose fuerzas podemos, después de discutir unos instantes, ponernos de acuerdo en por lo menos un par de puntos fundamentales en toda esta pepitoria y poco a poco creamos un contexto que parece lógico y consecuente.

Si este contexto existe de verdad es algo que nunca sabremos con exactitud, probablemente ni siquiera tenga importancia. Lo único que de verdad importa es que las piezas se han estado moviendo y ahora están en sitios distintos a los de antes.

QUIZÁS VALIÓ LA PENA, QUIZÁS no.

Quizás seamos más sabios y nos hayamos enriquecido, quizás no, y quizás existía un proceso común que a su vez era necesario y valioso, o quizás no.

Cuestiones de este tipo pueden ser discutidas o, si no existe el interés, ignoradas, pero por el momento lo importante es que el estado de las cosas haya tomado nuevamente proporciones normales. "Back in business", el mundo es de nuevo relativamente sólido y conserva sus contornos.

De vuelta en nuestra propia habitación, el alivio no nos deja ver los matices, pero muy pronto notamos pequeñas pero claras diferencias en su construcción.

Disgregaciones marginales en torno al color del papel de las paredes, la altura de los techos y la distancia entre la mesa de la cocina y el fregadero no pueden al final ser ignorados. El sitio es distinto al que dejamos, para bien o para mal.

Sin duda nos acostumbraremos a llamar a esto nuestra habitación y sin duda podremos pronto hacerla nuestra como si evidentemente nunca hubiera sido de otra manera, solo que no por mucho tiempo, porque la estancia aquí no es tampoco permanente.

Quizás seamos más sabios y nos hayamos enriquecido, quizás no, y quizás existía un proceso común que a su vez era necesario y valioso, o quizás no.

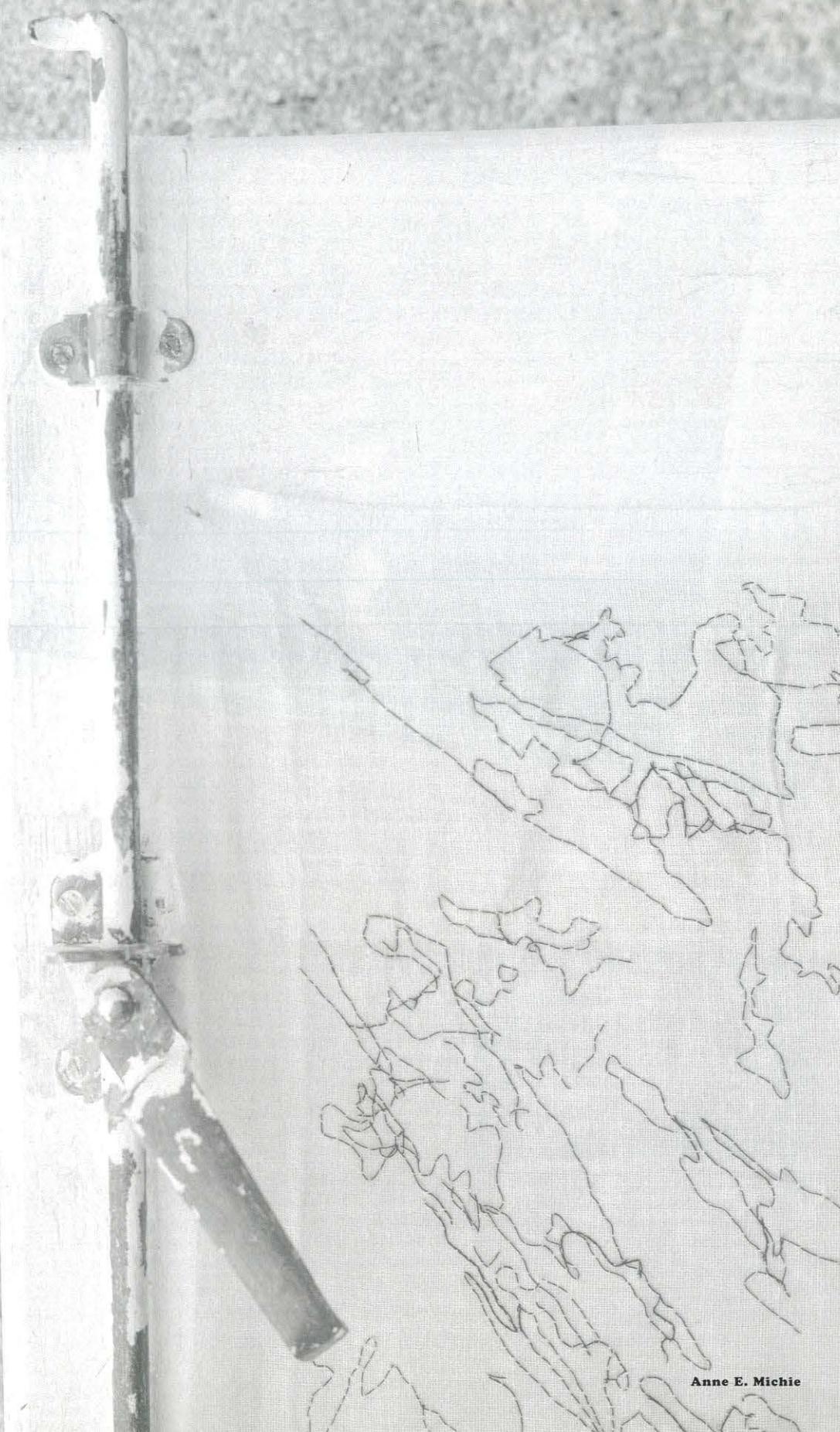
encia en la acción. Y a un mínimo de credibilidad en la cadena de acontecimientos.

Pero no aquí. No en la zona de catástrofe colectiva.

Intentos verdaderos de diálogo serio de estructuración de la situación se desvanecen en la nada de forma desconocida, y paralelamente a lo visible y a la sucesión de hechos concretos, se hacen otros cien intentos imposibles de definir con precisión, pero sus interferencias interrumpen constantemente el trabajo.

Aunque todos estábamos totalmente de acuerdo sobre el encuadre del proyecto hasta hace sólo un instante, no teníamos ninguna idea de las enormes dificultades de entendimiento, de que teníamos distintos nombres para las mismas cosas, y ¿quién es en realidad aquél con el que hasta ayer creímos poder comunicarnos?

En los puntos de intersección se crean plataformas temporales de comunicación, pero no se puede contar con éstas ni mañana, ni dentro de un cuarto de hora, ni dentro de dos minutos. Y el niño de cinco años que ha estado girando bien cogido del cinturón de una garbadina descubre que no es la de su propio padre - desgarrador, pero ape-



Anne E. Michie



Hjemmeliv; ved at holde altting tæt på hjemmet bliver jeg i stand til at forstå, hvordan noget fungerer væk fra det. Jeg holder alt et tegne mennesker og tydelig-gøre, hvordan vi er formet og fremstiller (som myntsmærker på papir). Jeg har også brug for at gøre det usynlige synligt ved at (sy) material form om til det sete, tankte, erfarede og på den måde gøre det forståeligt. Mit arbejde er derfor altid figurativt.

Afstand bliver vigtig i denne proces. Når man går tæt på et objekt, kan man sagtens opfatte dets overflade uden dog at se, hvordan det er lavet. Senge sover vi i, efterladende vores spor, historiens aftryk. Døre åbner og lukker sig for muligheder, lige som vi gør som personer. vinduer indrammer en udsigt og adskiller ydre/indre verdener. Gardiner tildækker det tomrum, som vi foretrækker at undgå, og tilfører varme og dekoration. Bord(dug)e etablerer, blandt andre formål, en overflade for indtagelse af føde (eller andre helige kroppe). Tøj bærer vi selv i verden. Disse er mine referencer.

Sprog, stilhed, mellemrum mellem ord. Disse bliver her og nu afbildet som linier tegnet rundt om skygger, idet de bevæger sig hen over siden, væggen, eller hvorhen vi end tilfældigt kigger midt i en diskussion, mens vi prøver at male verden omkring os. Tiden går, og alt, hvad jeg kan gøre som udøvende kunstner, er at kortlægge disse skiftende tonede skygger og forvandle dem til håndbroderi. Nogle gange er det den eneste handling, der er tilbage - når vi ikke vil lytte til hinanden eller se på realiteterne, som de er. Vores identiteter som virkelige tilstedeværelser i blot et simulakrum af valg, beslutninger? Hvilket ansvar har du over for det, du gør og laver, og kan du vedkende dig dine forfejlede positioner? Jeg ønsker kun gensidig respekt blandt mennesker og griber mig selv i at male med farver hentet fra et andet lingvistisk sted i mig selv, måske følt fra hårde sammenstød med eksterne verdener. I mellemtiden bliver kunsten midlet til at leve fuldt ud!!

Anne E. Michie, 1996.

Domesticity: keeping everything close to home means that I can understand how something might function away from it. I like drawing people, clarifying how we are shaped and appear (as pencil marks on paper). I need too to make the invisible visible by (sewing) material form to what is, seen, thought, experienced and so make sense of it. My work is therefore always figurative. Distance becomes important in this process. Going up close to an object you can palpably comprehend its surface, apart from how it has been made. Beds, we sleep in leaving our mark, history imprinted. Doors open and close to changes just as we do as persons. Windows frame a view and divide exterior/interior realms. Curtains cover the void we prefer to avoid, adding warmth and decoration. Table (-cloths)s, amongst other duties, set a surface for the consumption of food (or other holy bodies). Clothing, we wear ourselves in the world. These are my references.

Language, silence, spaces between words. Here and now these are depicted as lines drawn around shadows as they move across the page, the wall or wherever we chance to glance at whilst in discussion, as we attempt to paint the world around us. Time passes and all I can do as a working artist is chart these shifting tonal shades and turn them into hand embroidery. Sometimes it is the only action left available - when we won't listen to one another, or simply look at realities as they are. Our identities as substantial presences in a mere simulacrum of choice, decision? What is your responsibility to what you do and make and can you own up to mistaken positions? Only wanting respect amongst ourselves, I find myself painting in colours summoned from another linguistic place inside myself, perhaps felt from harsh encounters with external realms. Meanwhile art is for living to the full!!

Anne E. Michie, 1996.

Intercambio

Steder for konsonans

Jeffrey Swartz, august 1996

Udstillingen Intercambio, som er arrangeret af kunstnere bosat i Barcelona og København, lægger ikke op til teser om kunstnerenes vil-kår i nogle af de to byer, lige så lidt som den forsøger at opstille postulater om dialogen mellem Nord- og Sydeuropa eller andre geokulturelle udsagn. Udvælgelsen af kunstnerne er heller ikke sket på baggrund af noget særligt slægtskab mellem de anvendte medier eller fælles teoreti- ske indgangsvinkler til det at lave kunst. Intercambio er derimod opstået på baggrund af de fælles erfaringer, som nogle af initiativtagerne har gjort under deres ophold som udenlandske kunstnere i Barcelona, hvor de har set deres udstillingsprojekt vokse i takt med udvælgelsen af de danske og katalanske kolleger. Dette fravær af normal kuratørisk praksis gør projektet mere besværligt at kontekstualisere, og selv om dette må indrømmes at være kritikernes problem, kan det også rejse nogle spørgsmål hos publikum.

RESULTATET I BARCELONA I 1995 var en åben og udogmatisk udstilling, præget af kreativ pluralisme i overensstemmelse med vor tids fremherskende trend. Dengang som nu lives udstillingen op af mødet mellem forskellige kunstneriske medier og en tendens til at anvende disse medier i utraditionelle kombinationer sammen med en interesse for "modtagelsens æstetik" (besku-

eren rolle i fuldbrydelsen af værketes mening). Ud fra denne synsvinkel fremstår Intercambios righoldighed af diskurser og generelt brogede karakter som en afspejling af nutidskunstens tiltagende opsplitning og dermed dens metaforiske frihed i en tid, hvor hverken avant-garden eller de fremherskende tendenser kan holde, eller blot foregive at holde skansen.

DET ER BEMÆRKELSESVÆRDIGT, hvordan bortfaldet af en tidligere esprit de corps, baseret på dominerende paradigmer for moderne kunst (afvisning af småborgelige dyder, dyrkelse af det originale, stræben efter formelt indhold, progressive politiske holdninger - for bare at nævne nogle få), ikke har afledt kunstens stabile drift mod større forskellighed. En alsidighed, som ikke nødvendigvis fører til forøget formel eller teknisk kompleksitet, (som nogle hævder det skete med det neo-ekspressionistiske maleri), men til muligheden for møder mellem en mængde forskellige visuelle kunstarter (i flertal), som hidtil var anset for uforenelige. En af de interessante bivirkninger er, at en bestemt form for kollegialt drikkeri og samvær mellem kunstnere, som førhen fandt sted under foregivende af

teoretiske eller programmæssige alliance, synes at være på retur.

Hvis udstillinger, der er helliget medier, som blev kanoniseret af det 19. århundredes akademier (maleri og skulptur), stadig organiseres, er de værdifulde i den forstand, at hvert medie har sin egen historie og dermed går i dialog med en etableret diskurs, som udstillingen kan problematisere og udvikle. Men som Intercambio antyder, er formelt slægtskab ikke længere nødvendigt for at etablere bæredygtige berøringsflader, eftersom nutidskunsten assimilerer stadig mere radikalt forskellige metoder og ligefrem, i sin matrice, optager et kontrolleret kaos. Gruppeudstillinger bliver således en art mikrokosmos af fælles erfaringer med verden generelt, for

Seraphogen/La Carpeta



Om det er København og Barcelona er lidt ligemeget, det kunne i og for sig lige så godt være to andre byer, og om vi har brug for det, er egentlig også et mærkeligt spørgsmål.
Hvad har man overhovedet brug for?

Lo menos importante es que se trata de Copenhague y Barcelona, podría igualmente tratarse de otras dos ciudades cualesquiera; y en cuanto a que sea necesario, es también una pregunta absurda, ¿Qué es lo realmente importante?

hvilke det gælder, at den højeste værdi ligger i opnåelsen af den størst mulige frihed og forskelligartethed med et minimum af bivirkninger.

Når et samfund stræber efter forøget pluralisme, og udvider mæren for det enkelte individ, og for subkulturelle grupperinger, så sker det i håbet om, at denne liberalism ikke skader anerkendt individuel eller fælles værdier. Lakmusprøven for ethvert samfund som er baseret på denne fremskridtet indre logik, er dets evne til løbende at generere og indføre adækvate strukturer, om end det kun lidet minder om det kendte og gennemprøvede. Uden af den grund at synke ned i det totale kaos.

I KUNSTVERDENEN FINDER DEN samme proces sted, og den bliver en slags afprøvning af kunstens evne til at tackle forskellige former for tilsyneladende kaos uden at føre til et sammenbrud af et minimum fælles kontekst. Mens nogle er af den opfattelse, at dette minimum må bestå i kunstnerens modstand mod den herskende logik i andre, med kunsten usammenlignelige, samfundsnormer (f.eks. i de politiske og finansielle systemer), hævder

andre, at det, at kunsten er underlagt andre sfærer (etiske og sociale), ikke bare er muligt, men nødvendigt. Selv i dette tilfælde, i den grad kunsten oprettholder en essentiell metaforisk funktion, antager den yderst retoriske, destruktive og kaos-søgende positioner. Måske tilslader det metaforiske islæt en større mæren i kunstverdenen for symbolisk kaos, end det er tilfældet i for eksempel den globale politik. Nihilistiske diskurser i nutidskunsten genopliver og udvider det avantgardistiske ønske om at afskaffe det gamle, og indføre det nye, at etablere en *tabula rasa* situation som forudsætning for kunstens fornyelse og fremdrift. Men eftersom man i vore dage opfatter selv de mest ekstreme diskurser metaforisk, hvor berettiget er det da, når deres udøvere forsvarer deres handlingers socio-politiske overlegenhed? De skæve somme, der holder Intercambios patchwork-tæppe sammen, antyder, at kunsten har antaget mindre hidige metaformer, i sikker forvisning om, at ældre former kan bevare deres værdi, når kunsten redefineres.

INTERCAMBIO ER MERE END SUMMEN af dens enkelte dele. Der er adskillige steder for konsonans, der mær-

kes som ekkoer mellem kunstnerne. Mens nogle af disse blot er formelle, viser andre sig som punkter af tematisk og kritisk samhørighed, der beriger den samlede aflæsning af udstillingen.

MALENE BACH er den eneste af deltagerne som arbejder indenfor rammerne af det moderne abstrakte maleri. Det har været en antagelse, at den malede abstraktion var kulminationen af den moderne kunsts stræben mod en autonom tilstand, symboliseret af dens uomtvistelige fornægtelse af det at repræsentere verden. I abstraktionen finder man, via dens mangel på reference til verden, kunstens mulighed for selvstændighed, for at ikke at blive redskab eller middel for noget andet.

Bachs maleri, karakteristisk i sin ekspressive og livlige palet, opdiger en orden, som ikke relaterer sig til de givne ordener i verden. Det bliver således til et sted for et spiller eller en eksperimenteren, eftersom disse begreber ofte er sammenfaldende i kunsten - hvor maleri taler om maleri: lærredets latente mulighed for at være et felt for skabelse, malingens transformation til maleri, og endelig malerens forhold til de begivenheder, hun fremprovokerer.

Scrapbogen/La Carpeta

Hvorfor skal udstillingen i Rundetårn være den sidste? ¿Por qué tiene que ser la exposición de Rundetårn la última?

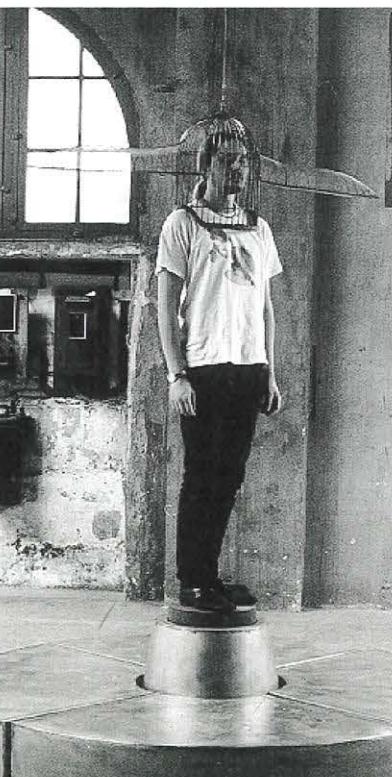
Recibo todos tus faxes con muchos puntos y casi no puedo leerlos. Es como si utilizaras un papel continuo con rayas de colores o papel de color. Si es así te agradecería que uses sólo blanco.

Jeg modtager alle dine faxer med masser prikker og kan næsten ikke læse dem. Det er som om du bruger stribet eller farvet papir. Hvis det er tilfældet vil jeg sætte stor pris på, at du holder dig til hvidt papir.



IFØLGE DEN KLASSISKE FORMALISTISKE TEORI er det abstrakte maleri eksisterende til enhver tid, selvrefererende i en uhæmmet solipsisme (opfattelse af, at jeg'et er det eneste eksisterende O.a.). **ENCINA VERDIAL** er en maler, der mener og mere beskæftiger sig med det abstraktes tilsyneladende ensrettethed. De sætninger, hun placerer hen over farvefladerne, interfererer med overfladen på en måde, der er hverken figurativ eller ekspressiv. Disse slogans, som er taget fra reklamekampagner, bliver i kraft af løsrivelsen fra det konkrete produkt og deres forenklede sprogbrug eksponenter for en generaliseret idealisme og optimisme. Idet, at det oprindelige objekt for teksten er væk, står kun den rene illusion tilbage, et absurd begær, der etablerer en mærklig parallel med den renhed og distance til det reelle, som lærdernes farvede velour bibringer. I Verdials værker navngiver ordene ikke baggrunden mere end baggrundens ordene.

HVIS ABSTRAKT MALERI BESKÆFTIGER sig med radikale former for



nærvær, opererer **ANDERS MOSEHOLMS** maleri som et *locus* for fravær, et felt for udspændte erindringer. Disse værker frembyder skyggeagtige reminiscenser, badet i monokrome farveskalaer, der indeholder et utal af distante referencer: menneskelige figurer taget fra avisfotos, store panoramaer af sociale og offentlige scenarier funderet i imponerende arkitektoniske omgivelser. En billedverden hentet fra filmhistorien og massemedierne. Nogle af disse malerier antager historiemaleriets storslæthed, forædlet med arven efter romantikken. Og dog forekommer det, at disse Moseholmske aftryk, snarere end at forfægte romantikkens blinde og chauvinistiske selvtillid, har undergået en fortabelse. Skikkelerne, delvist uskarpe, som var de fanget i en bevægelse, åbner for et spring i tiden fra tidspunktet, hvor den afbildede handling fandt sted, en afstand mellem handlingen og dens observatør, mellem betragter og repræsentation. Hukommelsen, dødelighedens skygge, flyder henover maleriets faste overflade af fikseret tid.

AFSTANDEN MELLEM ØJEBLIKKET og dets observatør, og herfra til dets repræsentation i verden, er også det felt, hvor maleren kan være mest beslutsom. **MORTEN GOLL** udsøger præcist de mellemrum, hvor hans maleri kan blive kritisk mest effektivt. Viljen til, at disse værker skal være vedkommende, at de reflekterer over og afslører receptionens strukturer, er en af årsagerne til den betragtelige variation i indhold og endda stil fra den ene serie værker til den næste. Fra arbejderne præsenteret i Barcelona, hvor de passerende masser på gaderne blev registreret, som set igennem og reflekteret i butiksrunder, til de muterede figurer fra Diesel-reklamer, som præsenteres her. Goll udforsker de forskellige proble-

matikker i forhold til erkendelse og vedtagne dogmer om virkeligheden. Fotomodellerne i tøjreklamerne er ikke de produkter, der er sat til salg. I stedet har de samme funktion som soklen i traditionel skulptur: at fremhæve et vigtigere objekt. I dette tilfælde det markedsførte produkt. Ved at fjerne figurene fra deres kontekst og placere dem foran intenst malede baggrunde skaber Goll en kritisk kommentar til den mytologisk ladede udstråling, der udgår fra "model-soklen", hvis egentlige funktion er at sætte et andet værdisat objekt (tøjet) i dets eget præstige, ideologisk ladede sted. Skønt de projicerer dybtliggende og idealiserede filosofier og følelser, efterlader den mutere kontekst dem berøvet evnen til at formidle det oprindelige budskab, tilført ny betydning, ved at invertere forholdet mellem betydningsbærer og budskab.

VIDEO ER OGSÅ EN TO-DIMENSIONEL overflade, trods det, at dets bidrag normalt opfattes som det praktiske grundlag for narrative forløb i billeder og lyd. I deres egen skab af videokunstnere interesserer både **JOSÉ PALMEIRO** og **JOAN LEANDRE**, ligesom mange andre der arbejder med dette medium, sig for at stille spørgsmål til film og TV-medierne narrative metoder. Ved at udfordre deres ikonografiske og ideologiske strukturer, som er formet med henblik på masseforbrug. Joan Leandre har udviklet sit arbejde gennem en række løbende projekter eller serier, hvor han benytter video alene eller i forbindelse med installationer eller med rent akustiske værker. **MAP 9.9** Projektet (Mega Assemble Project) bruger, som titlen antyder, en collageteknik, som frit citerer historiske film, TVs billedverden og lydspor. Den lynchhertige staccato-opløsning, der er næsten uden kontinuert forløb og uforståelig under normale publi-



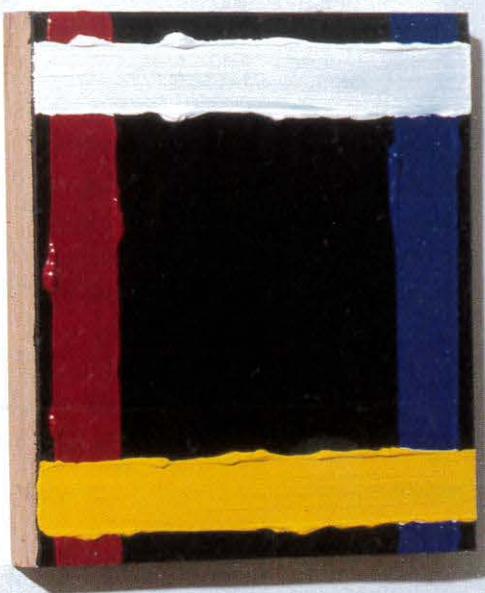
Jeg har intet at sige, men gör det alligevel No tengo

Malene Bach, 1996

"Remix nos. 234, 435, 101, 543"

21 cm × 20 cm

Akryl, krydsfiner/Acrílico, contrachapado.



...da que decir, pero lo digo de todas formas.

kumsforhold, skaber en umådelig collage i tid, som fungerer som en psykologisk sprængning for den traditionelle passive betragter. I værket, som præsenteres her, er collageeffekten opnået med fotostater i rummet, i stedet for som et forløb i videobåndets tidsramme. Den klassiske films narrative logik oplöses og dekonstualiseres, og filmindustrien, Hollywoods kommercielle interesser, udfordres.

SELVOM DER ER TITLER I BEGYNDELSEN og slutningen af **JOSÉ PALMEIRO**s videoer, er det, der ligger imellem, en fragmenteret masse af samtidighed uden konventionel begyndelse og slutning. Palmeiros bånd, som ofte er navngivet med koder eller gådefulde forkortelser, er uendeligt indviklede, som om de bestod af molekylerne i en enkelt organisme. Hvert enkelt billede er hele tiden tilstede, vægrende sig mod at blive afløst af det næste, som tilfældet er med normale narrative film. Denne samtidighed bliver bibeholdt i hans installationer og opnåes gennem akkumulation og gentagelse, snarere end som følge af en klar retningsfornemmelse. Palmeiros appropriation af kommercial film og video indikerer også en modvilje mod massemedierne, som både fodrer og er en del af fremskridtets industrielle komplekser. I Rundetårn-installationen viser den ydre præsentation af teknoindustriel kultur hans interesse for magtens positivistiske forklædning, med dens iboende voldelige og ukontrollable tendenser som en kritisk subtekst.

MENS LEANDRE OG PALMEIRO bearbejder problematikken omkring den passive konsumption af audiovisuelle massemedier, udforsker **PEP DARDANYÀ** strømmen af ensrettede budskaber, som han ser som en konsekvens af tvingende socio-politiske kræfter. En stor del af hans

tidligere værker har behandlet modsætningerne i den vestlige kunst og vestlige værdier, specielt i forhold til deres modtagelse på ulige vilkår i ikke vestlige kulturer. I værket *Interiors, S.L.*, gør Dardanyà beskueren til deltager i magtapparatet. Idet man træder ud på smedejernsbalkonen, magen til dem man finder i Barcelona, aktiverer en fotocelle en diasprojektion fra en massedemonstration. Samtidig pustes en handske op, som vinker nådigt til mængden, hvis billede er projiceret på en stak catalanske folkeregisterdokumenter. På subtil vis er beskueren blevet placeret i magtens sted, hvorfra han/hun aktiverer kunstværket. Dardanyà sætter typisk enten sig selv eller beskueren i en kompromitterende situation, der tvinger os til at reflektere over måden, vi forbruger og (i hans tilfælde; skaber) kunst på. Han giver et komplekst billede af kunstens rolle i forhold til magtens dynamik.

INTERAKTIVITET HAR BÅDE EN reel og metaforisk rolle i **RAGNA WEHDINGS** og **TONI GIRÓ**s skulpturer. Konstruktionen, som benyttes af Wehding, med flere lag træ, der boltes eller snøres sammen, antyder, at værket kan skilles ad og samles på forskellige måder. Værkerne, der således er mobile, kan forandres af den forbipasserende, som potentielt er konverteret til deltager i den kunstneriske proces. I det første Intercambio-katalog, forklarer Wehding sin passion for at omarrangere gamle ordner og "skabe nye på baggrund af et selvalgt kaos". Midlerne til opretholdelsen af den nye orden er, som hun siger, elementære byggematerialer og møbler. Ligesom mange andre samtidskunstnere, som er fascinerede af moduldesign til kontor såvel som hjemmebrug, finder man i Wehdings arbejde en spænding mellem det intermistiske i fremgangsmåden og intentionen om at udvikle konkrete

former, former som ikke kan overskride de prædeterminerede grænser. I en af sine skulpturer, der består af stykker af skåret træ, der monteres i variabel orden på lange metalbolte, skabes et foranderligt "landskab" af bjerge og bakker, som forsvinder i horisonten. Her antyder Wehding, at den potentielle rekonstruktion af værket ikke blot er et formelt spil, men får billedlige konsekvenser.

TONI GIRÓ BRUGER STÅLPLADER, som han bører i raffinerede, rustningsagtige former, som ofte har en interaktiv funktion. I stedet for Wehdings potentiel foranderlige skulptur tilbyder Giró beskueren en konkret opgave, gennem f. eks. en mulighed for at hænderne, hovedet eller ligefrem hele kroppen kan passe ind i skulpturen. Opfordringen til direkte kontakt har ikke til hensigt at animere skulpturen, som om den var et livløst objekt. I stedet ironiserer Giró over de problematiske sider af menneskelig kontakt, her udslitet som en ubehagelig, ofte frustrerende mangel på kommunikation.

Værket til Rundetårn, *Installation* 1995, er et kommunikationsredskab beslægtet med sprog, men også med et aspekt af spil. For hvis virkelig dialog er udelukket, kan vi i det mindste spille, at vi taler sammen. Kuglen, som man skriver på med kridt, er placeret på et filttæppe. Den rulles tværs gennem rummet med sit budskab til modparten, men før den når frem, er ordene visket ud. En video dokumenterer, hvordan dette absurde lingvistiske redskab skal bruges, idet kunstneren viser en performance, hvor kuglen demonstrerer sit potentielle for kommunikation.

VI LEVER I EN TID, HVOR SELV DE mest intime erfaringer og følelser kan blive forsimplet og banaliseret i det øjeblik, de tinges ud i blotlæggelse for verden. Den romantiske tradition i kunsten har demon

Hvad er egentlig af offentlig interesse?

What's really of public interest?

streret den evige spænding mellem det vitale udtryk og dets fundering i kitsch. Til forskel fra de kunstnere, som har brugt kitschen til at give folkekulturen adgang til kunsten og således underminerer det elitære, har **KARINA MOSEGÅRD** forstået den ekspressive kunstneriske gestus – hvad enten den er kitschet eller dybtgående – som en farlig, men nødvendig mulighed for kommunikation, specielt når det drejer sig om temaer, der transcenterer. Hendes tidligere pop-agtige skulpturer behandlede personlig intimitet, femininitet og død med en særlig extravagance. I sammenhæng med dette er hendes nye værk, forberedt til Rundetårn, seriøst. Bevidst om, at den offentlige behandling af temaet AIDS er blevet vulgariseret, især i samtidskunsten, garanterer Mosegaard en vis alvor, der korresponderer med den fortroligt personlige intention med projektet.

SIDEN MALERIET FORLOD VÆGGEN og rakte ind i skulpturens verden i Rauschenbergs *Combines*, har den skulpturelle overflade udfordret læredets herredømme som primær bærer af farverne. Samtidig har skulpturens privilegium, materialets nøgne sandhed, hvad enten det er "ædelt" eller "usselt", måttet vige for farvens evne til at maskere. Disse to traditionelle genrer, som hver især er begravet i deres egne særleje historier og besættelser, mødes i **ELLEN HYLLEMOSE**s kunst. Snarene end at smøre endnu et lag på skulpturen har Hyllemose erfaret, hvordan farven kan understrege skulpturens sarte overflade, som en ansigtmaske, der skaber en spænding med det indre volumen. Blikket veksler mellem inde og ude, bagved og foran. Betragteren skiftetvis scanner og gennemtrænger værkerne, som gradvis afslører deres rumlighed. Mange af Hyllemoses konstruktioner antyder hybrider af hjemlige objekter. Et eller

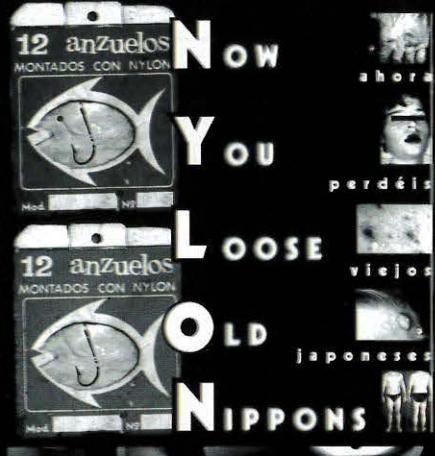
andet sted, mellem møbler, der afventer en krop, beholdere, som venter på mindre objekter, og sokkelagtige plinter og piedestaler, der langt fra opträder som sekundære objekter, men som er skulpturer i sig selv.

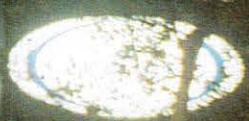
MALERIETS IKONISKE STATUS SOM vindue, et sted for omstigning fra en verden til en anden, er latent i **ANNE E. MICHIES** arbejde. Men Michie er ikke maler. Hun har opnået beherskelsen af en teknik, som i dag er kendt som den (kvindelige) generobring af de traditionelle tekstilbehandlinger, som vi kender fra værker så forskellige som Rosemarie Trockels og Jana Sterbak. Ligesom tegningen refererer syhåndværket og stoffets funktion som "hudagtig" beskyttelse, gardinet og andet lagenlæred tilbage til maleriet. De enkelte elementer er ofte sat i ramme og virker som gennemtrængelige filtre mellem lys og mørke, underside og yderside, der bærer på budskaber fra en verden til en anden. Stoffets essentielle funktion som adskillende rum understreges af indfatningen af objekter, fanget mellem lagene, der efterlader utydelige aftryk på overfladen. Et af arbejderne, som er forberedt til Intercambio, er et detaljeret broderi af de fine skygger af vindblæste bladhæng, som set gennem et gardin. Her bliver mørstret gentaget i imitation af industriel designproduktion, selv om værket er udført utrætteligt i hånden.

DEN SIDSTE AF DELTAGERNE I Intercambio har valgt at beskæftige sig med udstillingens egen kulturelle kontekst. På trods af at han i den forstand står alene indgår værket som en udmærket del af udstillingens fundamentale koncept. **PACO FREIRES** værk modstiller PR-brølene for Kulturby 96 med Det Sociale Topmødes Erklæring (Declaration of Copenhagen). En velment erklæ-

ring, som stiler mod at give retningslinier for udviklingen i den 3. verden. Blandt andet inspirerer kontrasten mellem disse elementer til overvejelse om, hvorvidt Kulturby 96 opfylder publikums egentlige behov, og om den sociale princip-erklæring taler tilstrækkeligt præcist om mulighederne og værkøjerne for den 3. verdens udvikling. Freire sætter altså spørgsmålstejn ved den aldrig indfrie hensigt om lighed og ansvar hos de lande, som er medunderskrivere af erklæringen, og sætter den i relief mod den markedsførelse, som har været nødvendig for at sælge Kulturby 96. Som i sine tidlige værker har Freire ønsket at afsløre det selvmodsigende i, hvordan institutionerne præsenterer sig selv, deres indhold, struktur og marketing, og hvad de egentlig indeholder af ægte og hidtil skjulte kvaliteter. Erklæringen fra det Sociale Topmøde er ikke mere Københavns ansvar end så mange andre hovedstäders eller landes ansvar, men når navnet bruges, får det en symbolværdi, som ikke nødvendigvis falder i tråd med dens indhold som moderne europæisk by.

MÆRKELIGT NOK KUNNE MAN sige det samme om Intercambio, som selv bidrager til og trækker på begivenheden Kulturby 96, som ikke nødvendigvis har noget at gøre med kunstnernes motivation eller de udstillede værker. Denne udstilling er kulminationen af et kunstnerisk samarbejde mellem 13 arbejdende kunstnere og skal ses som uafhængigt af de euro-politiske hensigter, der ligger bag ideen om kulturbyer. Til slut må det imidlertid understreges, at den hvide støj fra Kulturby 96 og den dramatiske arkitektur på Rundetårn selv gør den slags tillagte betydninger ikke blot tilfældige, men ukontrollable med alle de konsekvenser for Intercambio, det måtte indebære.







"HAMMER", Fotografi/Fotografía (240x160 cm), Karina Mosegård 1996.



Dagligliv på Djævleøen II

af
Morten Goll

"Når jeg hører ordet kultur
spænder jeg hanen på min revolver."
Goebells

Tak til Walt Disney og alle de citerede personer i
nævnede rækkefølge: H.C. Branner,
Friedrich Nietzsche, Frank Jæger,
Zygmunt Bauman, James Joyce, G.W.F. Hegel,
Rilke, Martin Heidegger, Wittgenstein,
Gerhard Richter, Beni Fausing,
Visdommens bog 7.2, Svensk ordsprog, Lao Tse,
Højsangen 3.5., Rollo May, Themis,
George Bataille, anonym.

Der er kun to ting der er virkelig vigtige. Det er kærligheden og døden.

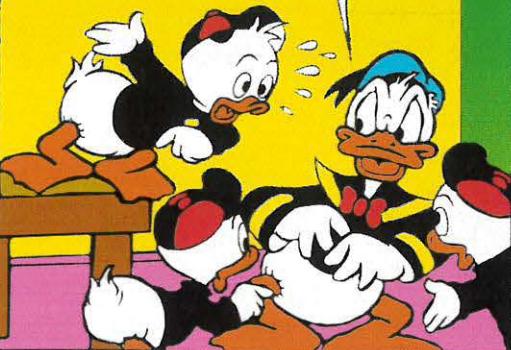
At måtte bekæmpe instinkterne - det er formlen for *decadence*:
Så længe livet er opadstigende er lykke lig med instinkt.
Glem ikke at forny din undren.

Når Gud vil knække et menneske gør han det ikke vanvittigt, han gør det rationelt.



Det fornuftige er virkeligt. Det virkelige er fornuftigt.

Hvis mine dæmoner forlader mig frygter jeg at mine engle følger efter.



Vi kommer snarere tæt på det, som er, hvis vi tænker altting omvendt, når det forudsættes, at vi på forhånd har blik for, hvordan alt møder os på en anderledes måde.

Den blotte omvending i sig selv giver ingenting.

Hvordan lærer man at kende sin tilstand at vide noget?



Under alle omstændigheder er uvisheden en del af mig; det er grundlæggende for mit arbejde. Når det kommer til stykket kan vi ikke objektivt retfærdiggøre det at føle vished om noget som helst. Vished er for idioter, eller løgnere.

Vi har ikke kun to øjne at se med.

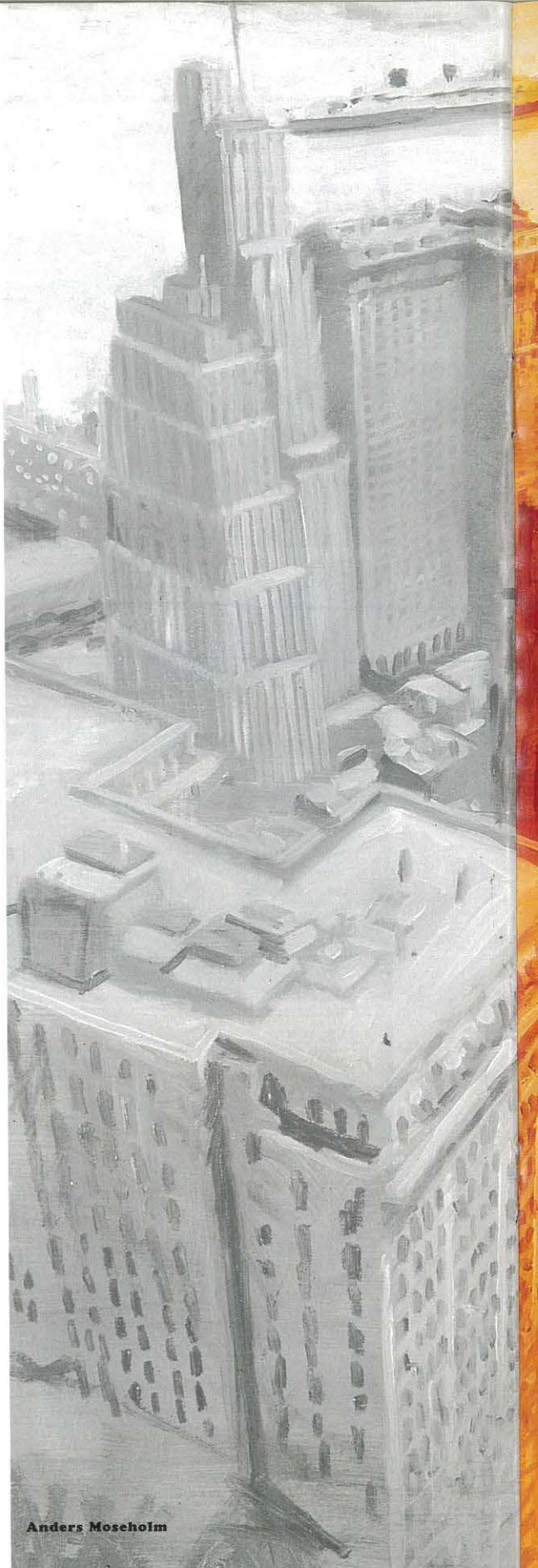




TRADUCCION La vida cotidiana en la Isla del Diablo II, por Morten Goll. Cuando oigo la palabra cultura desenfundo mi revolver, **Goebells**. Gracias a Walt Disney y a todos los anteriormente citados. Solo hay dos cosas realmente importantes, el amor y la muerte, **H.C. Branner**. Reprimir los instintos es sinónimo de decadencia, mientras la vida *nos sonríe*, los instintos y la felicidad van unidos, **Friedrich Nietzsche**. No te olvides de renovar tu asombro, **Frank Jäger**. Cuando Dios quiere destruir a un hombre, no lo hace de manera alcocada, lo hace racionalmente, **Zygmunt Bauman**. Bim bam, bim bam, **James Joyce**. Lo lógico es real, la realidad es lógica, **G.W.F. Hegel**. Si mis demonios me abandonan temo que mis ángeles les sigan, **Rilke**. Más bien nos acercamos a lo que es, pensando en su inverso, siempre y cuando sepamos de antemano, que todo hace acto de presencia de modo distinto a lo que es. La contradicción en sí misma no tiene ningún sentido, **Martin Heidegger**. ¿Cómo pude uno aprender a distinguir su nivel de conocimiento?, **Wittgenstein**. En todo caso, la incertidumbre es una parte de mi ser, que es el fundamento de mi trabajo. Llegado el momento, no podemos afirmar objetivamente sobre nada con certeza. La certeza es para los idiotas o los mentirosos, **Gerhard Richter**. Para ver tenemos algo más que solamente dos ojos, **Bent Fausing**. En el espacio de diez meses fui formado de una sangre cuajada y de la sustancia del hombre, concurrendo lo apacible del sueño. Y luego naci, respiré el aire común y caí sobre la misma tierra que todos, **La Sabiduría, capítulo 7,2**. El que no trabaja no come, **refrán sueco**. En la acción, espera el momento oportuno, **Lao Tsé**. No despresteis, ni interrumpáis el sueño de mi amada, hasta que ella quiera, **Cantar de los cantares, capítulo 3,5**. La apatía y el mundo esquizoide van mutuamente de la mano, como la causa y el resultado, **Roller May**. El amor no puede crecer sin pasión, **Themis**. En el momento de la verdad, no podré olvidar lo maravilloso y terrible del deseo de abrir los ojos y mirar de frente a lo que ocurre, a lo que es, **George Bataille**. Solo existen lágrimas de felicidad, **anónimo**.

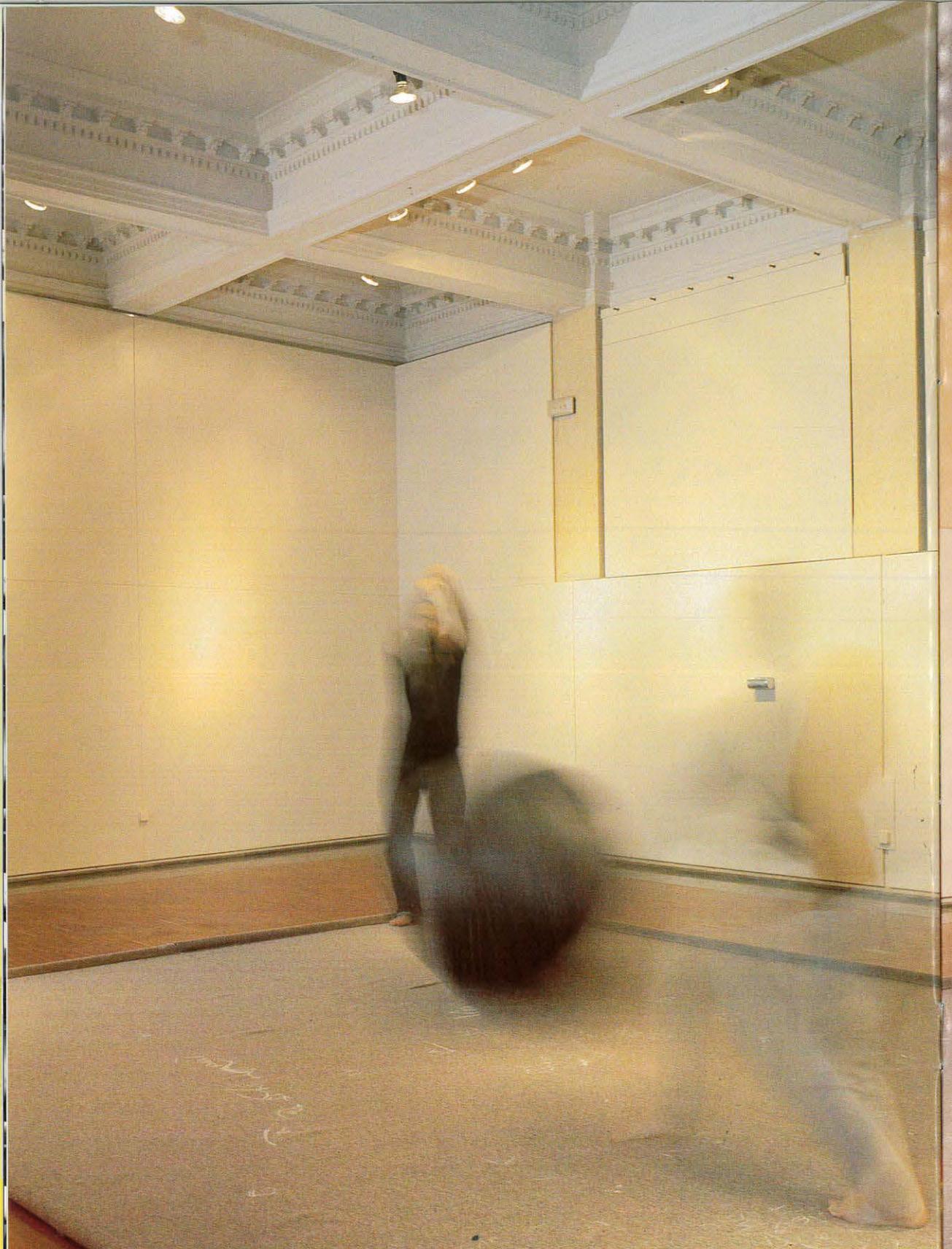


**"The giraffe Mini
spent one year in
front of an image
with dramatic
effect"**

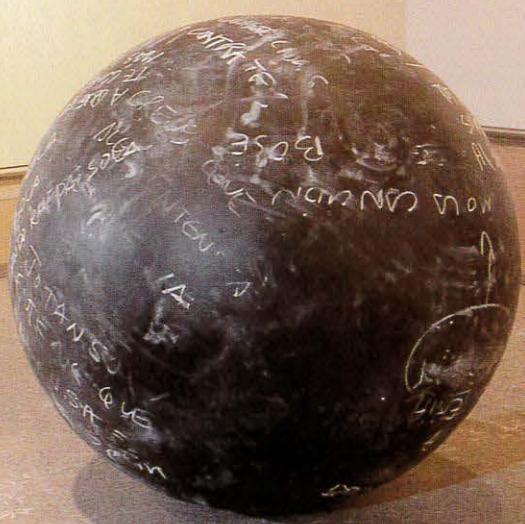


Anders Moseholm





Toni Giró: **BOLA**. Instalación. 1995-96





Udstillingen bar æstetisk præg af en bevidst flertydig. Intentionen var tydeligvis ikke kun at pege i én retning alene. Et valg, taget i forsøget på at undgå at udstillingen ville blive opfattet som endnu et nyt sandhedssøgende kunstnerisk udsagn.

La exposición tenía un carácter estático polivalente. La intención era, claramente, no apuntar en una sola dirección. Esta decisión fue tomada para evitar que se entendiese como otro intento más de enunciado artístico en búsqueda de la verdad.

Intercambio Puntos de consonancia

Jeffrey Swartz, agosto 1996

INTERCAMBIO, UNA EXPOSICIÓN de artistas afincados en Barcelona y Copenhague, no intenta ofrecer una tesis sobre la situación del arte contemporáneo en estas dos ciudades, ni se propone una postura sobre al diálogo cultural norte-sur en Europa, ni plantea tampoco determinación geo-cultural alguna de ningún tipo. Tampoco se ha realizado la selección de artistas a partir de conexiones entre las técnicas empleadas, paralelos formales, o posiciones teóricas respecto a la actividad artística. Por el contrario, Intercambio surge de la experiencia compartida por algunas de sus iniciadores, que han vivido como artistas extranjeros en Barcelona, y que han visto crecer este proyecto de exposición a medida que a ellos se añadían una inteligente selección de colegas de Dinamarca y Cataluña. La ausencia de un planteamiento de comisariado convencional hace todavía más difícil contextualizar este proyecto, lo qual es evidentemente problema para el crítico, aunque también podría despertar interrogantes por parte del espectador.

EN 1995 EL RESULTADO FUE EN Barcelona una exposición abierta, sin dogma, reflejo de un pluralismo creativo a tono con las tendencias dominantes de nuestro tiempo. Ahora, como entonces, la exposición se ve animada por la confrontación de varias técnicas artísticas y la

tendencia a utilizarlas en combinaciones poco tradicionales, pero también se enriquece con un interés por la estética de la recepción (el papel del espectador en el concreción del significado de la obra) o incluso con una interactividad directa. En esta línea de interpretación, la multiplicidad de los discursos y la heterogénea naturaleza de Intercambio en general reflejan la creciente de instrumentalización del arte contemporáneo y, consecuentemente, su libertad metafórica, en un periodo en que ni las vanguardias ni las tendencias dominantes consiguen marcar directrices, ni pueden tampoco pretender hacerlo.

EFFECTIVAMENTE, RESULTA CURIOSO como la crisis de un esprit de corps basado en los paradigmas dominantes del arte moderno (el rechazo a lo valores pequeño-burgueses, la virtud de originalidad, la búsqueda de la esencia formal, una política progresista, por nombrar tan solo unos pocos) no ha supuesto, en cambio, la interrupción de una creciente diversificación del arte. Esta pluralización no ha estado necesariamente abocada a las invocaciones técnicas y formales (como algunos afirmaron que hacia la pintura neo-expresionista), sino que ha conducido a la posible co-habitación de multitud de artes visuales (hechas plural) que antes se hubieran pensado incompatibles. Uno de los curiosos efectos secundarios es

que un cierto estilo de vida artística, aquél basado en beber y socializar bajo la pretensión de distinciones teóricas o alianzas programáticas, está ahora a la baja.

SI LAS EXPOSICIONES DEDICADAS a las técnicas canonizadas por la academia del XIX (pintura, escultura) siguen organizándose, resultan valiosas en la medida que cada técnica tiene su propia historia y despierta sus propias coordenadas dialogísticas, que la exhibición permite interrogar y promover. Sin embargo, como Intercambio indica, las homologías técnicas no son necesarias para establecer puntos de encuentro válidos, en tanto el arte contemporáneo asimila modelos de diversidad cada vez más radicales, e incluso una especie de desorden controlado en su seno. Las exposiciones colectivas son entonces microcosmos de una experiencia compartida por la sociedad entera, para la cual alcanzar el máximo de libertad y diversidad con el mínimo de efectos negativos secundarios se ha convertido en la más elevada virtud. Si las sociedades aspiran a pluralizar sus sistemas, otorgándole mayor margen al individuo y a las concomitantes comunidades de cohesión creadas por éste, lo hacen con la esperanza que tales libertades no perjudicarán lo que se piensa con bienes individuales y colectivos. La prueba de fuego para cualquier comunidad basada

en tal lógica interna de progreso es su habilidad para postular e instalar estructuras cada vez más justas, aunque escasamente recuerden a las más familiares y conocidas, y sin que ello signifique caer en un verdadero caos.

TAMBIÉN EN EL MUNDO DEL ARTE se aplica este proceso que pone a prueba la capacidad del arte para soportar modelos de desorden aparente sin desembocar en una crisis de las coordenadas mínimas de significado. Mientras algunos consideran que estos mínimos consisten en resistirse en la entrega total de la profesión a una lógica propia de otras e incommensurables normas de grupo (p.e. a los grupos políticos o financieros), otros sostienen que la sujeción del arte a otras esferas (estéticas, sociales) no es sólo posible, sino necesaria. Con todo, en la medida que el arte mantenga su función esencialmente metafórica, asumirá también posiciones altamente retóricas con carácter destrutivo, en busca del caos. Quizá el componente metafórico del arte permita un mayor margen de desorden simbólico en el mundo del arte que, por ejemplo, en la política mundial. Los discursos nihilistas en el arte contemporáneo recuerdan y amplian el deseo de la vanguardia de deshacerse de lo viejo y aportar lo nuevo, de establecer condiciones de tabula rasa como prerequisito para la renovación y el desarrollo del arte. Pero como en nuestros días incluso los discursos más extremos son interpretados metafóricamente, ¿hasta qué punto está justificado que quienes los practican defiendan su superioridad socio-política de estos actos? Las costuras oblicuas que atraviesan Intercambio, uniendo el tejido de su labor de patchwork, sugieren que el arte ha adoptado metáforas menos estriadas, seguro de que las viejas formas puedan retener su valor, ahora

como los bloques de construcción que han de crear lo nuevo.

INTERCAMBIO ES MÁS QUE LA suma de sus partes, con numerosos puntos de consonancia surgiendo de su centro. Mientras algunas de las confluencias son estrictamente formales, otras se nos aparecen como aspectos de similitud crítica o temática, enriqueciendo la lectura global de la exposición.

MALENE BACH ES LA ÚNICA DE LOS participantes que trabaja de acuerdo con los criterios decididamente modernos de la pintura abstracta. La abstracción pintada se ha dicho que era la culminación de la búsqueda de autonomía del arte moderno, búsqueda que estaría simbolizada por una indiscutible distancia respecto del mundo de la representación. Gracias a esta ausencia de referencialidad al mundo, en la abstracción hallamos la capacidad del arte para resistir la instrumentalización. La pintura de Bach, tipificada por una paleta intensa y expresiva trama un orden que no se parece a los órdenes dados en el mundo. Se convierte así en un lugar de juego – o experimentación, puesto que en el arte estos términos coinciden – donde la pintura podría hablar de la pintura: la inverosimilitud del lienzo como espacio de creación, la transformación del material pictórico en el cuadro, y, fundamentalmente, la relación de la pintora con los acontecimientos que ella misma estimula.

EN LA PINTURA ABSTRACTA, DE acuerdo con las ya clásicas lecturas formalistas, la obra de arte está completamente presente en todo momento, refiriéndose siempre a sí misma en un descarado solipsismo. ENCINA VERDIAL es una pintora cada vez más preocupada por la aparente unidireccionalidad de la abstracción. Las frases, que incorpo-

ra en el centro de sus campos de color, crean una interferencia sobre una superficie que no es ni figurativa ni expresionista. Tomados de campañas publicitarias, estos eslóganes son síntoma de un idealismo y optimismo generalizados, que son captados mediante una claridad de lenguaje desligada de producto alguno. Desaparecido el objeto del deseo, lo que queda es pura ilusión, un deseo imposible que corre extrañamente parejo a la pureza y distancia de lo real convocada por cada lienzo de color aterciopelado. En la pintura de Verdial, las palabras no califican al fondo más de lo que el fondo designa las palabras.

SI LA ABSTRACCIÓN SE OCUPA DE presencias radicales, la pintura de ANDERS MOSEHOLM opera como un lugar de ausencias, un espacio de tensos recuerdos. Estas obras ofrecen, bajo una capa de tintes monocromos, rastros indifinidos que contienen una legión de referencias distantes: figuras humanas sacadas de fotos de periódico; amplias panorámicas de escenas públicas y sociales, ancladas en imponentes escenarios arquitectónicos; visiones extraídas de la historia del cine y de los medios de comunicación. Algunas de estas imágenes asumen la grandilocuencia de la pintura histórica, ennoblecida por el legado de Romanticismo. Y, sin embargo, en lugar de proclamar la confianza ciega y chovinista del periodo romántico, estas estampas son erráticas. Las imágenes parcialmente borrosas, como si hubieran sido capturadas de una fuente en movimiento, abren una brecha temporal respecto del momento en que el acontecimiento representado ocurrió, un lapso entre el acontecimiento y su registro, entre este registro y su representación. La memoria, hermana de la mortalidad, fluye a través del

tiempo detenido y la superficie sólida de la pintura.

LA DISTANCIA ENTRE EL MOMENTO y su registro, así como entre éste y su representación en el mundo, es también el espacio donde el pintor habría de resultar más decisivo. **MORTEN GOLL** busca precisamente aquellos intersticios donde su pintura puede resultar más criticamente efectiva. El deseo de que estas obras resulten pertinentes, en su exposición y reflexión sobre las estructuras de significado recibido, es una de las razones de la considerable variación de contenido, y a veces también de estilo, de unos trabajos a otros. Desde una serie de obras presentadas en Barcelona, donde se registraba el paso por las calles de las multitudes como si fuera visto a través de las lunas de los escaparates o reflejara sobre ellas, hasta las imágenes alteradas de los anuncios "Diesel" que se ahora presentan, Goll frequentemente ha prestado atención a las distintas problemáticas de las realidades percibidas y recibidas de la esfera pública. Los modelos en los anuncios de ropa no son productos a la venta. Por el contrario, tienen la misma función que el pedestal en la escultura tradicional: sostener un objeto de mayor importancia, aquí, el objeto anunciado. Al sacar de contexto a estas figuras y situarlas ante un fondo de intensa pintura, Goll nos ofrece un comentario crítico sobre la carga mitológica que emana de la modelo-plinto, cuya función es situar al objeto valorado por otros en un lugar privilegiado, ideológicamente cargado. El contexto así alterado, aunque proyecta emociones y conceptos tremadamente profundos e idealizados, los priva de su poder mediático, invirtiendo el significado añadido.

LA CINTA DE VÍDEO ES TAMBIÉN una superficie bidimensional, aun-

que normalmente su extensión sea concebida como la base material para una narración en imagen y sonido. En su faceta de artistas de vídeo **JOSÉ M. PALMEIRO** y **JOAN LEANDRE** se han interesado, como muchos de quienes trabajan en este medio, en questionar las narraciones cinematográficas y televisivas, desafiando su estructuración iconográfica e ideológica ideada para el consumo de masa. Joan Leandre ha desarrollado su obra mediante una serie de proyectos permanentes o series, y ha utilizado el vídeo tanto en soporte instalación, como en canal único, así como también en trabajos estrictamente acústicos. El proyecto MAP 9. 9 (Mega Assemble Project), como su título sugiere, depende de la técnica del assemblage y toma libremente prestados elementos del cine histórico e imágenes y bandas sonoras televisivas. La solución fracturada y ametrallante, ilegible y marcadamente discontinua bajo condiciones normales de audiencia, constituye en el tiempo un inmenso collage, que sirve de desbaratamiento psicológico frente a un espectador tradicionalmente pasivo. En la pieza que ahora se presenta, estas ideas sobre el assemblage son creadas mediante fotogramas desplegados en el espacio, en lugar de dentro del cuadro temporal de la cinta de vídeo, de cara a descontextualizar la lógica narrativa del film clásico y a contestar el propósito comercial que la industria cinematográfica de Hollywood les ha dado a estas imágenes.

AUNQUE HAY TÍTULOS AL PRINCIPIO y al final de los vídeos de José M. Palmeiro, lo que viene en medio son todo fragmentos, reunidos como una masa de simultaneidad, sin fin ni comienzo convencionales. Las cintas de Palmeiro, a menudo tituladas con códicos o abreviaturas cripticas, se hallan interminables.

mente enredadas, como si fueran las moléculas compuestas de un único organismo. Cada cuadro está siempre presente, resistiéndose a desaparecer con el que le sigue, como ocurre con el curso natural de un film narrativo. Esta simultaneidad se ve de nuevo convocada en su instalación, que se lee por acumulación y repetición, en lugar de a partir de una clara direccionalidad. El uso por parte de Palmeiro de técnicas de apropiación del cine y el vídeo también denota una voluntad de desmontaje de las estructuras de la comunicación de masas, que alimentan y a la vez son parte de la industria del progreso. En la instalación para el Rundetårn, la presentación externa de la cultura tecnoinustrial indica el interés del artista por las involutas positivistas del poder, con una violencia y una voluntad de desorden inherentes como el subtexto crítico.

SI LEANDRE Y PALMEIRO SE OCUPAN con la problemática de una contemplación pasiva en relación a los medios audiovisuales, **PEP DAR-DANYÀ** trata la emisión de mensajes unidireccionales como corolario de un poder socio-político coercitivo. Una buena parte de su trabajo anterior hablaba de las contradicciones entre los valores y el arte de Occidente, especialmente al ser recibidos en condiciones de desigualdad por las culturas no occidentales. En el caso de *Interiors, S.L.*, Dardanyà hace al visitante partícipe del aparato de poder. Al pisar un balcón de hierro forjado, similar a los que hay en Barcelona, un detector de movimiento provoca que se ilumine una diapositiva, que muestra una manifestación de masas. Simultáneamente, un guante se hincha y saluda imperiosamente a la multitud, cuya imagen se proyecta sobre una pila de hojas censales del gobierno catalán. Aquí el espectador es invitado a ocupar el lugar del poder,

PURAS ILUSIONES

activándose la pieza desde el punto de vista de los que controlan los mensajes dominantes, y no desde el punto de vista de aquellos que desde abajo los reciben. Dardanyà típicamente coloca al espectador, o a sí mismo como artista, en situaciones comprometidas, incitándonos a reflexionar sobre cómo consumimos y (en este caso) creamos el arte, construyendo con ello un complejo retrato del lugar del arte en la dinámica de las relaciones de poder.

LA INTERACTIVIDAD JUEGA UN papel a la vez real y metafórico en la escultura de **RAGNA WEHDING** y **TONI GIRÓ**. El método de construcción utilizado por Wehding, múltiples piezas de madera atornilladas o atadas juntas con cable, favorece la idea que las obras pueden ser montadas y desmontadas una y otra vez de diferentes maneras. Entonces las obras son móviles, susceptibles de ser alteradas por el visitante, potencialmente convertido en partícipe del proceso del artista. En el primer catálogo de Intercambio, Wehding explicaba su placer al reorganizar viejos órdenes y establecer oros nuevos "a partir de un caos auto-inflicted". Los instrumentos para el mantenimiento del nuevo orden son, como él misma cuenta, elementos básicos de construcción, mobiliario incluido. Como muchos artistas contemporáneos

ráneos que se han visto fascinados por el diseño modular doméstico y de oficina, en la obra de Wehding uno descubre una tensión entre esculpir provisionalmente y el hacerlo con la pretensión de alcanzar formas concretas, formas que no puedan ser alteradas más allá de los límites ya establecidos por el creador. En una de sus esculturas, las piezas de madera cortada pueden ser colocadas en orden variable atravesando unos largos tornillos, creándose con ello un "paisaje" alterable de montañas y colinas que se difuminan en el horizonte. Aquí Wehding sugiere que el potencial de reconstrucción de la pieza no es tan solo un juego formal, sino tiene incluso consecuencias pictóricas.

TONI GIRÓ ESCULPE CON ACERO bruñido, creando refinadas formas, a modo de armaduras, en las que a menudo se puede intervenir. En lugar de ser alterables, como la escultura de Wehding, a Giró le preocupa ofrecerle al espectador una tarea concreta, la oportunidad de que las manos, la cabeza, a veces el cuerpo entero, encajen en la escultura. No obstante, la consecuente animación de la pieza no pretende traerla a la vida como si fuera un traje inanimado. Por el contrario, Giró ironiza sobre el problema del contacto humano, aquí expuesto en forma de extraña y, en

ocasiones, frustrante incomunicación. La pieza para el Rundetårn, *Instalación 1995-96*, es un instrumento comunicativo relacionado con el lenguaje, pero también con un aspecto lúdico. Ya que, si el diálogo real es imposible, por lo menos uno puede jugar a hablar. La pieza consiste en una bola, sobre la se puede escribir con tiza, dispuesta encima de una alfombra de fieltro. Con este mensaje escrito, la bola se hace rodar por la habitación, pero antes de que llegue al otro lado las palabras ya se han borrado. Para documentar cómo se utiliza este absurdo instrumento de lenguaje, un vídeo revela la bola esculpida a modo de comunicación en potencia, un potencial que se despliega en la performance ejecutada por el artista.

VIVIMOS EN UNA ÉPOCA EN QUE las más íntimas experiencias y emociones pueden ser simplificadas y vulgarizadas desde el momento en que se manifiestan ante al mundo. La tradición romántica en el arte nos ha mostrado una permanente tensión entre la expresión vital y su rebajamiento al kitsch. A diferencia de aquellos que han utilizado el kitsch para abrir el arte a la influencia de la cultura popular, socavando el elitismo, **KARINA MOSEGÅRD** ha entendido que el gesto artístico marcadamente expresivo – tanto si es kitsch, como si está sutilmente mesurado – es un camino de comunicación peligroso, pero necesario, especialmente cuando se tratan temas de naturaleza trascendental. Si sus anteriores esculturas a lo pop abordaban con la extravagancia, asuntos relacionados con la intimidad personal, la feminidad y la muerte, la pieza que ha preparado ahora para el Rundetårn es comparativamente seria. Consciente de que la exposición pública del tema SIDA ha sido fácilmente vulgarizada, especialmente por el arte contem-

Man kan måske sige, at spanserne arbejder med at kritisere systemet og metoden, papege behov for løste som uforløste, i et kollektivt univers, uden at give syn eller løsninger! Mens danskerne gennem individorienteringen er mere interesserede i eksistensielle og filosofiske spørgsmål.

Quizás se puede decir que los españoles trabajan con la crítica del método y el sistema, señalando necesidades satisfechas o insatisfechas, en un universo colectivo, sin dar soluciones o respuestas; mientras que los daneses, a través de su orientación individualista se interesan más por las cuestiones existenciales y filosóficas.

poráneo, Mosegård asegura una cierta solemnidad que se corresponde con la intención íntima y personal del proyecto.

DESDE QUE LA PINTURA RESBALASE de las paredes al reino de la escultura en los *Combines* de Rauschenberg, la superficie de los objetos escultóricos ha desafiado la hegemonía del lienzo como soporte primario para la pintura. Mientras tanto, el privilegio escultórico a la verdad de los materiales, fueran nobles o "pobres", ha sido puesto en jaque por la propensión de la pintura a enmascararlos. Estos dos géneros tradicionales, cada uno de ellos inmerso en sus propias historias y obsesiones particulares, quedan reunidos en el trabajo de **ELLEN HYLLEMOSE**. Más que añadir otra capa a la escultura, Hyllemose ha descubierto cómo la pintura puede destacar la delgadez de las pieles esculturales, una tensa mascarada facial de volúmenes internalizados. Dudando entre el exterior y el interior, el frente y el revés, el espectador alternativamente sondea y penetra las piezas a medida que su espacialidad se revela en el tiempo. Muchas de las construcciones presentadas por Hyllemose sugieren objetos domésticos híbridos: en algún lugar entre el mobiliario que anticipa el cuerpo, contenedores dedicados a pequeños objetos y una especie de soportes como plinths y pedestales que, lejos de ofrecérsenos como personajes secundarios, asumen pleno papel escultural.

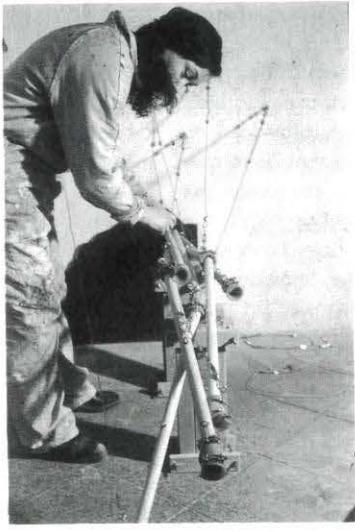
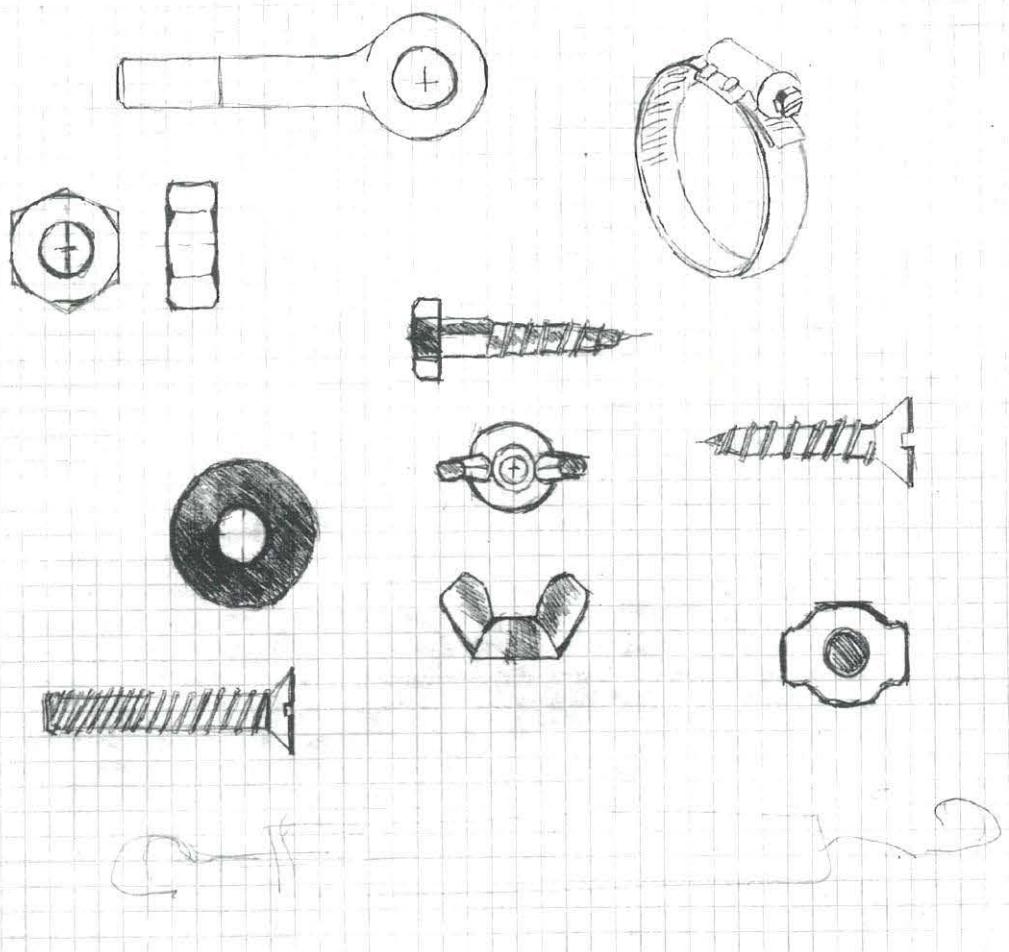
EL ESTATUTO ICONOGRÁFICO DE la pintura como ventana, punto de transferencia de un mundo a otro, está latente en la obra de **ANNE E. MICHIE**. Pero Michie no es pintora. Ha dominado con destreza una técnica ahora ya familiar como parte la recuperación (feminina) de las técnicas textiles tradicionales y que se puede apreciar en trayectorias

tan distintas como las de Rosemarie Trockel o Jana Sterbak. Aquí, las cortinas y cobertores vuelven a hacer referencia a la pintura, a la vez que dirigen nuestra mirada hacia el trabajo manual y a la relación entre el tejido y otros tipos de capas protectoras, como la piel. Estos elementos aparecen en muchos casos enmarcados, sirviendo de umbral translúcido entre la luz y la oscuridad, el interior y el exterior, llevando mensajes de uno a otro mundo. La esencialidad de la tela como territorio divisorio se acentúa mediante la inclusión de objetos atrapados entre las capas, que dejan huella sobre la superficie, pero que no pueden ser por completo descifrados. Una de las obras preparadas para Intercambio es un elaborado bordado a partir de las sombras sutiles de hojas movidas por el viento, como si fueran vistas a través de una cortina. Increíblemente, el dibujo se repite para imitar la producción industrial de estampeados, aunque la obra haya sido infatigablemente trabajada a mano.

UNO DE LOS PARTICIPANTES DE Intercambio ha optado por investigar directamente el contexto cultural de la exposición, la cual, a pesar de su singularidad, ha llegado a formar parte de un acontecimiento que va mucho más allá del concepto fundamental de exhibición. La pieza de **PACO FREIRE** contrasta la parafernalia promocional de Copenhague Capital Cultural 1996 con la Declaración de Copenhague, un documento de buena voluntad dedicado a fijar una serie de directrices para el desarrollo del Tercer Mundo. El contraste entre estos dos aspectos le permite a Freire, entre otras cosas, considerar cómo la campaña de Copenhague Capital Cultural 1996 determina contenidos públicos adecuados y cómo el decálogo de principios de naturaleza social habla justamente de dar

oportunidades y autoridad por recurso a procedimientos de desarrollo. Así, el propósito de alcanzar la igualdad y participación de los países firmantes en el mundo de las naciones es cuestionado por la necesaria comercialización del capital cultural en la misma sede. Como en obras anteriores, Freire ha querido exponer las contradicciones que existen entre la manera en que las instituciones se representan a sí mismas, sus interiores y arquitectura, al publicitarse, y aquello que pueden llegar a tener por contenido real, pero que está todavía por revelar. Por supuesto, la Declaración de Copenhague no es más la responsabilidad de Copenhague que de cualquier otra ciudad o país, pero al adoptar este nombre, Copenhague asume un significado emblemático que no necesariamente ha de corresponderse con la realidad de su contenido como ciudad europea contemporánea.

AUNQUE PAREZCA MENTIRA, LO mismo se podría decir de Intercambio, exposición que contribuye a una celebración, la capitalidad cultural de Copenhague, y al vez se desprende de ella, sin que necesariamente esta celebración tenga nada que ver con las motivaciones creativas de los artistas o de las obras expuestas. Efectivamente, la celebración de esta exposición como culminación de un intercambio artístico entre trece artistas activos debe ser valorada con independencia de los objetivos euro-políticos de designación de capitalidades culturales. Al final, no obstante el murmullo de Copenhague Capital Cultural 1996 y la dramática silueta del mismo Rundetårn harán que estos significados añadidos sean no solamente incidentales, sino también incontrolables, con todas las consecuencias que esto implique para Intercambio.





En Konstruktion

Der opbygges et system af monterbare elementer. Jeg har valgt at klassificere montagen som sammensatte former, af hvilke der komponeres en konstruktion. Ved omplaceringer og afmontering af de udskiftelige elementer er det muligt at forandre konstruktionen. Afhængig af sådanne forandringer tildeles konstruktionen en mobil karakter.

Una construcción

Se construye un sistema de elementos acumulables. He decidido clasificar el montaje como formas compuestas, de las cuales se compone el sistema. Al trasferir y desmontar los elementos es posible cambiar el sistema. Dependiendo de estos cambios se le asigna un carácter móvil al sistema.

FESTIVAL D'ARTS

ALSINA, PEP DARDANYÀ
1961, Caldes d'Estrac,
Barcelona. España/Spanien.

Estudios/Uddannelse:
1983-88: Escuela Massana,
Barcelona.
1988-95: Antropología
en/Antropologi på Facultat
de Geografia i Història,
Universidad de Barcelona.

**Selección de exposiciones
colectivas/Udvalgte
kollektive udstillinger:**
1991: "Windfall 91",
Glasgow, Escocia/Skotland
(catálogo/katalog).
1992: "Druckwerk",
Intervención de la
calle/Gadeintervention,
Bremen, Alemania/Tyskland
(catálogo/katalog).
1992: "Recursos Humans",
Galeria Artgràfic-Joan Prats,
Barcelona (catálogo/katalog).
1994: "Lisboa biennal" en/i
Lisboa, Portugal
(catálogo/katalog).

**Selección de exposiciones
individuales/
Udvalgte separate
udstillinger:**
1991: "De com amb molta
illet els donem les gràcies".
Instalación/Installation, sala
transformadors, Barcelona.
1992: "Exportacions",
Galeria Artesà de Gràcia,
Barcelona.
1993: "La màquina es
trasllada" Intervención de la
calle/Gadeintervention.
"Dies blaus", Mataró,
España/Spanien.
1994: Galeria Cap Quadrat,
Ibiza, España/Spanien.
1995: "Transhumancies",
Escultura pública en/Offentlig
skulptur i Sant Boi de
Llobregat, Barcelona
(catálogo/katalog).

BACH, MALENE
1967, Danmark/Dinamarca.
Borgergade 140, 5. t.v.
DK-1300
København/Copenhague K
Danmark/Dinamarca.

Uddannelse/Estudios:
1987-93: Det Kongelige
Danske Kunstakademi,
København/Copenhague.

**Udvalgte kollektive
udstillinger/Selección de
exposiciones colectivas:**
1988: "Focus 6", Gl.
Holtegaard, Søllerød,
København/Copenhague.
1992: "Charlottenborgs
Efterårsudstilling",
København/Copenhague.
1993: "Scandinavisk Sextet",
Galeri Leger, Malmö,
Sverige/Suecia.
"Utgång", Länsmuset,
Kristianstad, Sverige/Suecia.
1994: "Concrete Painting",
Overgaden,
København/Copenhague,
(katalog/catálogo).
"Utgång", Länsmuset,
Kristianstad, Sverige/Suecia.
1995: "Maleri efter Maleri",
Kastrupgård,
København/Copenhague,
(katalog/catálogo).
"Intercambio", Barcelona
(katalog/catálogo).

**Udvalgte separate
udstillinger/
Selección de exposiciones
individuales:**
1985: Galleri Marius,
København/Copenhague.
1987: Galleri Marius,
København/Copenhague.
1995: "Operational",
Galleri Weinberger,
København/Copenhague.

**Udvalgte legater/
Selección de becas:**
1994: Statens Kunstmuseum,
Rejselægt/Beca de viaje.
1995: Dronning Ingrids
Romerske Fond og/y
Tuborgfondet til 5 mdr. ophold
i Rom/ para residencia de 5
meses en Roma.
Solgt til/Obra comprado de
Statens Kunstmuseum.
Solgt til/Obra comprado de
Nykredit.

FREIRE, PACO
1959, Barcelona,
C/Aribau 130 3º 1ª
E-08036 Barcelona
España/Spanien.

Estudios/Uddannelse:
1985-89: Escuela Massana,
Barcelona.
1993-94: Rijksakademie Van
Beeldende Kunsten,
Amsterdam.

**Selección de exposiciones
colectivas/Udvalgte
kollektive udstillinger:**
1989: "Young
Photographers", Espacio
Amadis, Madrid.
1991: "Si Deus Pronobis Qui
Contra Nos", Olot,
Barcelona.
"Disecciones", L'Artesà,
Barcelona.
"Morbid", Galeria Angels de
la Mota, Barcelona.
1992: "Espais pel Art",
Barcelona.
1993: "Assymetries of
Power", Rijksakademie
project room north,
Amsterdam.
"CNN" video, Espacio
Metronom, Barcelona
(TV-Hospitalitat).
1994: "In Collaboration with"
Lokaal 01, Breda, Holland.
1995: "Reordenacions",
Palau de la Virreina,
Barcelona.
1996: "Fin d'Histoires",
Galerie Alain Gutharc, Paris.

**Selección de becas/
Udvalgte legater:**
1989: Beca de la/Legat fra
Generalitat de Catalunya para
estar en/til ophold i
Glasgow, Escocia/Skotland.
1992: Beca de estudio
de/Studielegat fra Nuffic para
estudiar en/til ophold på
Rijksakademie, Amsterdam.

**Selección de críticas/
Udvalgte anmeldelser:**
1995: "Reordenacions", 10
años de Arte Contemporáneo
de/Samtidskunst gennem 10
år på L'Artesà, el
Ayuntamiento, Barcelona.
Photovision N° 26.

GIRÓ, TONI

1966, Barcelona.
C/Francisco Giner 44 2º 1ª
E-08012 Barcelona
España/Spanien.

Estudios/Uddannelse:
1985-90: Facultad de bellas
Artes, Universidad de
Barcelona. Especialidad
Escultura/Billedhuggerskolen.

Selección de exposiciones
colectivas/Udvalgte
kollektive udstillinger:
1990: Proyectos de escultura
pública/Offentlige
skulpturprojekter, Rutgers
University, New York.
1992: "Muestra de Arte
Joven", Museo Español de
Arte Contemporáneo, Madrid.
"Germinations", Kunstdorningen,
Copenhague/København.
1994: "Escletxes", Espais,
Girona, España/Spanien.
1995: "Intercambio",
Barcelona, (katalog/catalogo).
"Maquina Íntima", Balmes
21, Barcelona.
1996: "XVI Saló d'Arts Plà-
stiques", Reus, España/Spanien.

Selección de exposiciones
individuales/Udvalgte
separate udstillinger:
1990: "Socrates Sculpture
Park", New York.
1991: "Amb cos i ànima",
Espai 83, Museu d'Art de
Sabadell, Barcelona.
1992: "Extensions",
L'Artesà, Barcelona.
1995: "Gabinet Anèmic",
Aula de Lletres, Barcelona.
1996: Galeria Iconoscope,
Montpellier, Francia/Frankrig.

Selección de becas/
Udvalgte legater:
1990: "Premio-compra",
Universidad de Barcelona.
Beca/Legat Fundación
Athenae, "Socrates Sculpture
Park", New York.
1991: Mención Honorífica/
Ærefuld Omtale, Biennal de
Barcelona.
1992: Beca del/Legat fra
instituto de la Joventud.
Workshop Germinations,
Praga/Prag.
2º premio/2. præmie,
Biennal de Valls. Premio
Guasch-Coranty.

Lo que perjudicaba seriamente la exposición de Palo Alto era la falta de relaciones espaciales, de itinerarios conceptuales, en definitiva, de un mínimo rigor en la narrativa expositiva, que facilitara el acercamiento no sólo a las obras, sino a las pretensiones del proyecto. Esto significa que hay que poner énfasis en el trabajo previo de proceso y diseño de la exposición.

Det, der virkelig skadede udstillingen i Palo Alto, var, at der manglende en forholden sig til rummet, en retning rent konceptuelt, kort sagt, et minimum af konsekvens i den fortælleform udstillingen benyttede sig af, som kunne formidle en forståelse, ikke bare af værkerne, men også af intentionerne med projektet. Dette betyder, at der må lægges større vægt på det forberedende arbejde samt på selve udstillingens design.

Pep Dardanyà



TITLE: "Interiors S.L."

MATERIALS: Instalación interactivo/Interaktiv installation.

YEAR: 1996

SIZE: Medidas variables/Variabel storrelse

En una sala tres "objetos", directamente relacionados entre si, recomponen un hipotético espacio interior. El "objeto" principal es un balcón que lleva incorporada una célula fotosensible que detecta al espectador en el momento en que este se abalanza en él con su curiosidad característica. En este instante la instalación cambia totalmente, se cierran automaticamente las luces y aparecen las proyecciones, una delante del espectador, que sigue abalanzado en el balcón, y otra en una pared lateral. Cuando el espectador se va la instalación recupera su estado original.

I en sal gendanner tre direkte forbundne "objekter" et hypotetisk indre rum. Det vigtigste "objekt" er en balkon, hvori der er inkorporeret en fotocelle, som opdager tilskueren i samme øjeblik, som denne med sin karakteristiske nysgerrighed bevæger sig ud på balkonen. I dette øjeblik ændres installationen fuldstændig; lysene slukkes automatisk, og projektionerne kommer til syn - én bag tilskueren, der fortsat står på balkonen, og en anden på sidevæggen. Når tilskueren forlader installationen, vender den tilbage til sin oprindelige tilstand.



GOLL, MORTEN

1964, Danmark/Dinamarca.
Gl. Kongevej 35 C, 2s.
DK-1610 København/
Copenhagen V
Danmark/Dinamarca.

Uddannelse/Estudios:
1987-93: Det Kongelige
Danske Kunstakademi,
København/Copenhagen.
1993-95: Studierejse til/
Viaje de estudio a Barcelona.

**Udvalgte kollektive
udstillinger/Selección de
exposiciones colectivas:**
1988: "Charlottenborgs
Forårsudstilling",
København/Copenhagen.
1993: "Charlottenborgs
Forårsudstilling",
København/Copenhagen.
1994: "Charlottenborgs
Efterårsudstilling",
København/Copenhagen.
1995: "Intercambio",
Barcelona (katalog/catálogo).
1996: "When the Shit Hits
the Fan. Skandinavisk kunst
på de seneste", Overgaden,
København/Copenhagen
(katalog/catálogo).

**Udvalgte separate
udstillinger/Selección de
exposiciones individuales:**
1992: "Eudaimonia",
Kunstkorridoren Nådada,
København/Copenhagen
(katalog/catálogo).
1995: "BCN>>CPH",
Overgaden,
København/Copenhagen
(katalog/catálogo).
1995: Galleri 1-2, Herning,
Danmark/Dinamarca.
1996: "HaverOgOffentlige-
Anlæg PåDjævleøen",
Reed Gallery,
København/Copenhagen.

**Udvalgte anmeldelser/
Selección de críticas:**
1995: "Djævleøens
hemmeligheder",
Maj Misfeldt,
Berlingske Tidende, 28.2.
"Byrummets dynamik",
Kasper Nefer Olsen,
Kristeligt Dagblad, 28.2.
1996: "Drømmespejle", Anne
Ring Petersen, Berlingske
Tidende, 16. 6.

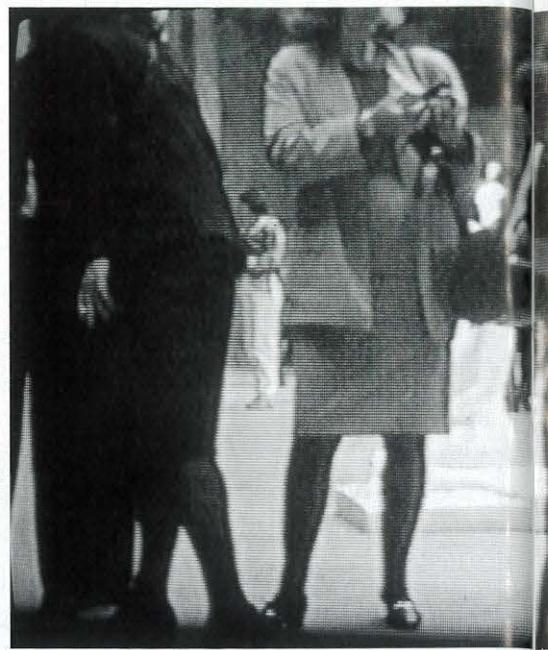
HYLLEMOSE, ELLEN GRY

1968, Danmark/Dinamarca.
Skt. Jacobssgade 18, 1.th.
DK-2200
København/Copenhagen Ø
Danmark/Dinamarca.

Uddannelse/Estudios:
1987-95: Det Kongelige
Danske Kunstakademi,
København/Copenhagen.

**Udvalgte kollektive
udstillinger/Selección de
exposiciones colectivas:**
1991: Galleri Basilisk,
København/Copenhagen.
1992: "Yoga for Kvinder",
Galleri Kongo,
København/Copenhagen.
1993: "Charlottenborgs
Forårsudstilling",
København/Copenhagen.
"Vore Damer", Galleri Zenit,
København/Copenhagen.
"Kunstnernes
Efterårsudstilling", Den Frie,
København/Copenhagen.
1994: "Gå i Sko",
Galleri Zenit,
København/Copenhagen.
1995: "Intercambio",
Barcelona (katalog/catálogo).
1996: "Germinations IX",
Prag/Praga.

**Udvalgte legater/
Selección de becas:**
1992-94: Arkitekt Fr. Borup
og Families Legat.
1993: Tegneinspektør S. Chr.
Jensen og Hustrus Legat.
Solgt til/Obra comprado del
Statens Kunstfond
1994: Henry Heerup's Legat.
1995: Gerda Jensens
Kunstnerlegat.



**Som regel får begge parter et
ant, mens handelsstationen får
lig. Måske er det det, at man l
noget man gør for sin egen vin
godt af hinandens eksistens, ve**

**Como regla general, ambas pa
pieles consigue sus municione
obtiene sus pieles. Sin embarg
que se aprende algo sobre uno
hace en provecho propio, al ig
existencia, utilizándose.**



lbytte, som de har brug for: pelsjægeren får patroner og provisjoner. Kulturel eller kunstnerisk udveksling er mere uhåndgribeligt, men noget om sig selv ved at opdage andre. Det er i hvert fald en del af skyld, ligesom pelsjægeren og handelsstationen. De nyder at udnytte hinanden til private formål.

es salen beneficiadas, según sus necesidades: el cazador de provisiones, mientras que el establecimiento de comercio, el intercambio cultural artístico es más intangible, quizás es un mismo a través de los demás. De todas formas es algo que se disfruta tanto que el cazador y el comerciante, disfrutan de su mutua

Los catalanes por el contrario, sentían que eran demasiado "Profundos" y "psicológicos", que oscilaban entre muchas ideas cambiantes a la vez. Hay una gran diferencia y creo que es debido en parte, a la necesidad de los catalanes de elegir entre una cosa o otra, con un sistema particular de categorías. Estos planteamientos eran considerados como el no va a más. Encuentro asombrosa la falta de implicación de lo personal en el trabajo individual y el deseo de hacerlo público. ¿Qué es arte sino la demostración pública de lo que personalmente te preocupa, expresado a través de tu propio lenguaje artístico?

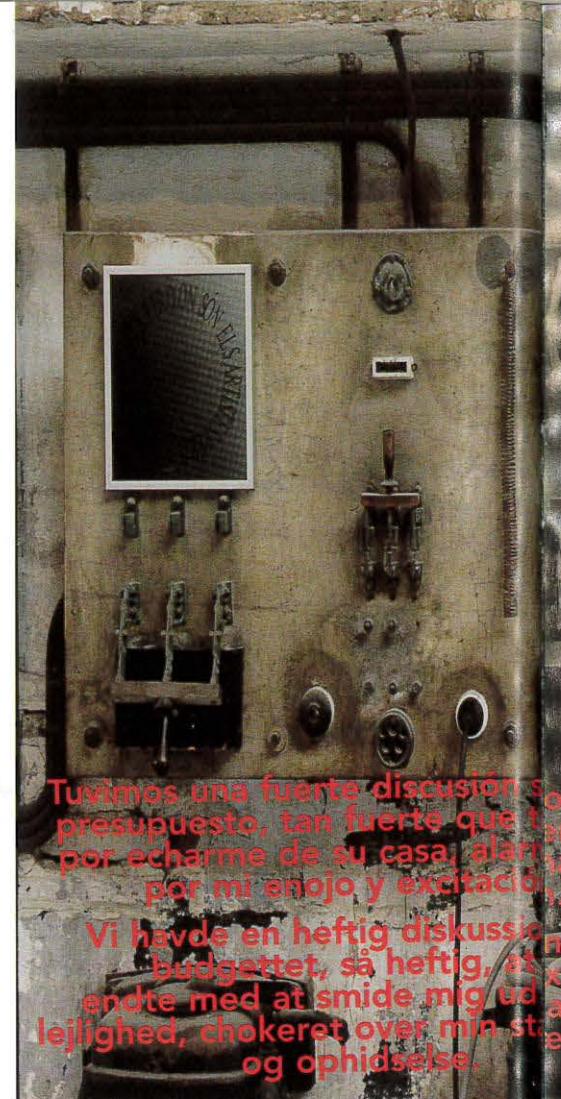
Katalanerne derimod, følte at de (andre) var "for dybe", for "psykologiske", at de bevægede sig mellem mange skiftende ideer på en gang. Det er en stor forskel og jeg tror det hænger sammen med den katalanske trang til enten at have det "ene" eller det "andet" - et meget mærkeligt kategoriserende system. Disse problemstillinger blev betragtet som alt for meget. Det forekommer forbløffende; manglen på reflektion og indblanding af det personlige i ens aktiviteter og viljen til åbent at vise det. Hvad i alverden er kunst andet end den offentlige afsløring af det, der personlig optager en, skabt i en form som er dets eget sprog.

Ya sé que tenía que haberte enviado el fax antes, pero iba embalada como una moto, por arriba, por abajo...

Jeg ved godt, at jeg burde have sendt dig den her fax tidligere, men jeg har faret rundt som en skoldet skid, frem og tilbage...

Mi primera expectación sería que el conjunto de la exposición tuviese un fuerte impacto sobre los medios de comunicación de Copenhague, sobre los críticos de arte, así como una importante afluencia de público. Si hablamos de comunicación estos creo serían los objetivos a cumplir: alcanzar el mayor número de visitantes (no confundir esto con el share de las televisiones y la pésima calidad de los contenidos).

Min første forventning vil være, at udstillingsgruppen vil få en solid gennemslagskraft i de københavnske kommunikationsmedier og hos kunstkritikerne, samt at der vil være en væsentlig tilstrømning af publikum. Hvis det drejer sig om kommunikation må dette være vores mål: At nå ud til det størst mulige publikum (dette ikke at forveksles med TV-stationernes jagt efter seertal der udmønter sig i en elendig programstandard).



Por falta de unos objetivos claros y un cierto romanticismo de la idea de lo artístico desligado del contexto social y político por el cual los artistas se supone que somos unos puntos de resistencia a las formas más salvajes de capitalismo y explotación y marginación de los individuos en la sociedad del espectáculo; un grano en el culo que duela. Para mí Intercambio se presenta como un sistema organizado para difusión de mis ideas a un contexto internacional y en





undo lugar un espacio para la discusión sobre cualquier tema que nos puede afectar como ciudadanos y artistas.

projektet kan kritiseres for manglen på et klart motiv (en etrød) samt for en hvis romantisk holdning til det at være stærke i dag; løsrevet fra enhver social og politisk kontext og udfra hvilken det forudsættes, at vi som kunstnere modstandspunkter over for de mest vilde former for kapitalisme, udbytning og marginalisering af individerne i underholdningsverdenen; En byld i røven der kan mærkes. For mig står Intercambio som et organiseret system, der vil kunne sprede mine ideer i en international sammenhæng, og i anden række et forum for debatten om, hvad kan der kan påvirke os som kunstnere og borgere.



LEANDRE, JOAN

1968, España/Spanien.
C/Escudellers 45 3º 2ª
E-08002, Barcelona
España/Spanien.

Selección de exposiciones/Udvalgte udstillinger:

1989: "ALP ART II", Belvedera, Malix, Zurich, Suiza/Schweiz.
1993: "LA GRAN TIRANA", intervención en la TV Local/medvirken i lokal TV, BBCN, Catalunya.
1994: "El Fuego del Sur", Centro per l' Arte Contemporáneo Luigi Pecci, Prato, Italia/Italien.
2ª Muestra de Vídeo Independiente, CCCB, Barcelona.
"Semana del Autor español", ICI, Buenos Aires, Argentina.
"ARCO 94", (IVAJ), Madrid.
"Certamen nacional de Video de Valencia", Valencia.
"Los 4 Motores de E.U.", Le Magasin de Grenoble, Francia/Frankrig.
1995: "C.H.A.O.S.", video español" CAPC, Bordeaux, Francia/Frankrig.
"OIGO VOCES", Pase de videos en/videoshow i el Conservas, Barcelona.
"OIGO VOCES", Pase de videos en la/videoshow i Galería Ze Dos Bois, Lisboa, Portugal.

"OIGO ROM", CD elaborado con el apoyo de una beca de la/CD udført med støtte fra Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

"Intercambio", Barcelona, (katalog/catálogo).

1996: "OIGO VOCES II", pase de videos en el/ Videoshow i Conservas, Barcelona y en/og i Gallery VOID, New York.

LOPEZ, ENCINA VERDIAL

1958, Campo de Ponferrada, León.
C/Lealtat, 6 bis 1º
E-08001 Barcelona
España/Spanien.

Estudios/Uddannelse:

1980: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Barcelona.
1991: Licenciada por la/ Eksam ved Universidad de Bellas Artes, Barcelona.

Selección de exposiciones colectivas/Udvalgte kollektive udstillinger:

1991: "Six Hispanic Artists", Angels Gallery, Winchester, Inglaterra/England.
1992: "2º Salón de Arte Gráfico Contemporáneo", Galería Tránsit, Barcelona.
1994: "III Bienal de Pintura de Martorell", Barcelona.
1995: "Intercambio", Barcelona, (katalog/catálogo).
1995: Exposición Itinerante con la Tercera Bienal de Grabado de/Vandredstilling, den 3. grafikbiennale i Orense, Sao Paolo, Río de Janeiro, Brazil; Caracas, Venezuela; Madrid, España.

Selección de exposiciones individuales/Udvalgte separate udstillinger:

1992: "Escaleras de Emergencia", Galería Amagatotis, Barcelona.
1992: "Obra sobre papel", C.E.F.F.C. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
1993: "Serie Paisajes 3/4". La Unió, Teià, Barcelona.

Selección de becas/Udvalgte legater:

1990: Mención especial/ Udmærkelse på concurso de dibujo, Centro Artístico Sant Lluc, Barcelona.

1991: Beca de Pintura/ Malerlegat, Paular de Segovia, Segovia.

1991: Beca de Pintura/ Malerlegat, (Programa Erasmus/ Erasmusprogrammet). Winchester School of Art, Inglaterra/England.

1992: 2º Premio de dibujo/2. præmie i tegning, 1er Bienal del Salón de Arte de Martorell, Barcelona.

MICHIE, ANNE E.

1959, Inglaterra/England.
C/Martinez de la Rosa, 51 3º 2ª
E-08012 Barcelona
España/Spanien.

Estudios/Uddannelse:
1978-79: Arte y diseño/Kunst og design, Brighton Polytechnic, Inglaterra/England.
1980-83: BA, Kingston Polytechnic, Inglaterra/England.
1985-87: MA, Goldsmiths College, University of London, Inglaterra/England.

Selección de exposiciones colectivas/Udvalgte kollektive udstillinger:
1981: "Stowells Trophy Show", Royal Academy of Art, Londres/London.
1988: "Subversive Stitch", Cornerhouse Gallery, iniciado en /indledt i Manchester terminado en Londres/afsluttet i London.
1993: "La Vigie", Nîmes, Francia/Frankrig.
1995: "Intercambio", Barcelona, (katalog/catálogo).
1996: "3rd International Artist Workshop", participante como organizador y artista/medarrangør og deltager.

Selección de exposiciones individuales/Udvalgte separate udstillinger:
1992: "Residencia", Can Cabanyes, Badalona, España/Spanien.
1993: "Feria de Barcelona", representante de/repræsentant for British Council, España/Spanien.
"Loitering with Intentions", British Council, Barcelona, España/Spanien.
1996: "Realities", Museo Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona.
"Realities, 2", Hipòtesi Tèxtil, Barcelona.

ANDERS MOSEHOLM

1959, Danmark/Dinamarca.
Bavnegårdsvæj 26, 1.
DK-2820 Gentofte
Danmark/Dinamarca.

Uddannelse/Estudios:
1989-94: Det Kongelige Danske Kunstakademi, København/Copenhagen.
1994: School of Visual Arts, New York.
1994-96: MA, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København/Copenhagen.

Udvalgte kollektive udstillinger/Selección de exposiciones colectivas:
1990: "Kunstnernes Efterårsudstilling", Den Frie, København/Copenhagen.
1991: "Balticum 91", Vilnius, Lithuania.
"Charlottenborgs Forårsudstilling", København/Copenhagen.
1993: "Charlottenborgs Forårsudstilling", København/Copenhagen.
"Kunstnernes Efterårsudstilling", Den Frie, København/Copenhagen.
1994: "Charlottenborgs Efterårsudstilling", København/Copenhagen.
"Proms II", Brandts Klædefabrik, Odense, Danmark/Dinamarca, (katalog/catálogo).
1995: "Intercambio", Barcelona (katalog/catálogo).

KARINA MOSEGÅRD

1966, Danmark/Dinamarca.

Uddannelse/Estudios:
1989-96: Det Kongelige Danske Kunstakademi, København/Copenhagen.
1993-97: Hochschule der Künste, Berlin, Tyskland/Alemania.

Udvalgte kollektive udstillinger/Selección de exposiciones colectivas:
1990: "M 1300", B&W, København/Copenhagen.
1992: Pakhuset, Nykøbing S, Danmark/Dinamarca.
"Drive-in exhibition", P-kælder/aparcamiento, Farum Midtpunkt, Danmark/Dinamarca.
1993: "Charlottenborgs Forårsudstilling", København/Copenhagen.
"Group Show II", Krasnapolsky, København/Copenhagen.
"Playtime Baby", Kunstkorridoren Nådada, København/Copenhagen.
"Take Five", Galleri Art Focus, Hellerup, Danmark/Dinamarca, (katalog/catálogo).
1994: Den Internationale Performance- og installations-sommerfestival, Granada, Spanien/El festival de verano internacional de instalación y performance de Granada, España.
1995: "Intercambio", Barcelona (katalog/catálogo).
"Golly Gee" Galleri SAGA II, København/Copenhagen.
1996: "Convoy", Turbinehallerne, København/Copenhagen.
"Update", Turbinehallerne, København/Copenhagen.

Udvalgte separate udstillinger/Selección de exposiciones individuales:
1992: "Katakombe", Rådkælderen, Charlottenborg, København/Copenhagen.
1993: Installation/Instalación, Ballerup Bibliotek, København/Copenhagen.
1996: "Privat", Overgaden, København/Copenhagen.

RODRIGUEZ, JOSÉ MANUEL PALMEIRO

1968, España/Spanien.
Avda. L'Eramprunya 40 2º 3ª
E-08850 Gavà, Barcelona
España/Spanien.

Selección de exposiciones/Udvalgte udstillinger:

1993: "IMAGENES JOVENES", Muestra de arte joven/Udstilling med ung kunst, Museo de Antropología de Madrid.
"LA GRAN TIRANA", intervención en la TV Local/Medvirken i lokal TV, Catalunya, BBCN.
1994: "ANITIA", programa de video/Videopogram, "Los 4 Motores de EU". Le Magasin de Grenoble, Francia/Frankrig.
2ª Muestra de Vídeo Independiente, CCCB, Barcelona.
Marató del espectacle, Mercat de las Flors, Barcelona.
"CAZA", Fotografías/Photographier, Cartridges, Sabadell, Barcelona.
"U.T.C.", Fotografía premiada en la/Fotografi præmieret på 11ª Muestra de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
1995: "C.H.A.O.S.", Programa de Vídeo Español/Program om spansk video, CAPC, Bordeaux, Francia/Frankrig.
Sección oficial en/Officiel deltager på el Festival de Vídeo de Valencia.
"OIGO VOCES", Pase de videos en/video show i el Conservas, Barcelona.
"Intercambio", Barcelona, (katalog/catálogo).
"OIGO ROM", CD elaborado con el apoyo de una beca de la/CD udført med støtte fra Universidad Pompeu Fabra.
1996: "OIGO VOCES II", pase de videos en el/Video show i Conservas, Barcelona y en/og i Gallery VOID, New York.
"TAILORS", Programación del Video en la/Forevisning af videoen på 3ª Muestra de video Independiente en el CCCB, Barcelona.
"DJ's BCN", pase del Video en/forevisning af videoen i el Sonar 96, CCCB, Barcelona.

WEHDING, RAGNA

1963, Danmark/Dinamarca.
Bor og arbejder i Barcelona/
Vive y trabaja en Barcelona.

Uddannelse/Estudios:

1989-93: Maleri/Pintura,
Escuela Massana, Barcelona;
1984-86: Tegning og grafisk
design/Dibujo y Diseño
Grafico, Danmarks
Designskole,
København/Copenhague.

Udvalgte kollektive
udstillinger/ Selección de
exposiciones colectivas:

1986: Estreno del video
"Gobelín", Støttet
af/subvencionado por Det
Danske Filmværksted.
1989-90: Performance med
gruppen/Performance con el
grupo Merzonarte, Barcelona/
Paris.
1993: "Exposición anual de
Colliure", Frankrig/Francia.
1994: "Talleres abiertos",
Barcelona.
1995: "Intercambio",
Barcelona (katalog/catálogo).

Udvalgte separate
udstillinger/ Selección de
exposiciones individuales:

1989: "Blow",
installation/instalación, Sala
Ketal, Tortosa,
Spanien/España.
1995: "Paisaje teórico-
Desmontable", Sala Foment
Mataró, Spanien/España.

Udvalgte legater/
selección de becas:

1989: Mellem de 7 finalister i
plakatudstilling arrangeret af
Noah/Entre los siete
finalistas, exposición de
carteles organizado por la
organización Noah.
1993: 2. præmie/2º premio,
Colliure, Frankrig/Francia.
2º premio, Escuela Massana,
Barcelona.

**En ung dansk kunstner
tager til udlandet. Fra
hans radikalt anderledes
position, konfronteret
med nye ting (geografi,
señoritas, Estrellasg.
(spansk øl) kultur,
Parmaskinke, historie,
kunstscenen i Barcelona)
foretog han nogle valg.**

**Un joven artista danés
viaja al extranjero, desde
su posición radicalmente
distinta, se ve
confrontado con una
serie de novedades
(geografía, señoritas
españolas, Estrella,
cultura, jamón, historia,
arte...etc.) y toma
algunas decisiones.**

CPH

MALEN BACH
PEP BARBARA
PAIGE FREIRE
TONI GIRON
MORTEN GOLL
ELLEN HYLLERØSE
JOAN LEANDRE
ANNE MICHELE
KARINA MOSEGAARD
ANDERS MOSEHOLM
JOSÉ PALMIERO
ENGINA VENDIAL
RAGNA WEHDING

Fra d. 5. til 27. okt.
Del d. 5. til d. 27. okt.
Mandag til lørdag, kl. 10-17.
Døgnstid: 10-17.
Søndag: kl. 12-17.
Døgnstid: 10-17.
Døgnstid: 10-17.
Døgnstid: 10-17.
Døgnstid: 10-17.
Døgnstid: 10-17.

Fernisering / Inauguración:
d. 4. okt. fra kl. 16-20 / dia 4 de octubre 96, 1620 horas.
Støttet af / Con subvención de: ADAM Transport A/S, Bombas Grundfos España S.A., British Council, La Cava, Center for Dansk Billedkunst, COPEC, Fibertex A/S, Foss Electric España S.A., Kultury 96, Kulturministeriet, Sabroe de España S.A., Stiftelsen Rundetårn, Sabroe de España S.A., Sabroe de København og København, og andre.

13 KUNSTNERE
13 kunstnere fra Barcelona og København / Arte contemporáneo con 13 artistas de Barcelona y Copenhague.

Udstilling af nutidskunst
Exposición de arte contemporáneo con 13 artistas de Barcelona y Copenhague.

RUNDETÅRN
KØBEMAGADEF 52 A KØBENHAVN
27 OKT.

RUNDETÅRN
KØBEMAGADEF 52 A KØBENHAVN
27 OKT.