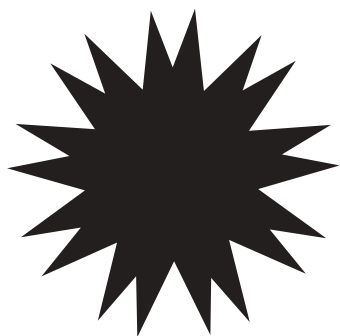


CISNES
Y RATAS



BESTUÉ
/ VIVES

CISNES
Y RATAS

BESTUÉ
/ VIVES



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



Esta exposición ha sido organizada por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

Consejero de Cultura y Turismo
Santiago Fisas Ayxela

Viceconsejera de cultura y Turismo
Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas
Isabel Rosell Volart

Subdirector General de Museos
Andrés Carretero Pérez

Asesor de Artes Plásticas
Carlos Urroz Arancibia

CA2M

Director
Ferran Barenblit

Colección
Asunción Lizarazu de Mesa

Producción
Esther de la Hoz

Educación y Actividades Públicas
Pablo Martínez Fernández

Coordinación
Mar Gómez Hervás
Olvido Martín López

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Avda. de la Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
91 276 02 13
www.madrid.org/ca2m

EXPOSICIÓN

Comisario
Ferran Barenblit

Coordinación
Esther de la Hoz

Montaje
Gaba 5

Equipos audiovisuales
Salas AudioVideó

CATÁLOGO

Diseño
Jaime Narváez

Imágenes
Mariona Villavieja y Ángel de la Rubia
Carlos Rodríguez Mendez

Traducciones
Polisemia
Joanna Martínez

Impresión
Artegraf, S.A.

Depósito legal: M. 6505-2009

ISBN 978-84-451-3197-8

Foto de cubierta
Bestué/Vives,
La Confirmación, 2008

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción, total o parcial, de esta publicación, y su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico o mecánico, sin permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

© de la presente edición:
Consejería de Cultura y Turismo,
Comunidad de Madrid, 2009.
Alcalá 31. 28014 Madrid

© de los textos: sus autores
© de las obras: sus autores



ACCIONES EN EL UNIVERSO

Un proyecto de
David Bestué y Marc Vives

Becado por
CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo

Con el apoyo de
Maribel López Gallery, Espai Zero1
(Institut de Cultura de la ciutat
d'Olot), Galeria Estrany de la Mota,
MUSAC, Institut Ramon Llull y Hangar

Montaje en Madrid:

Objetos en salas 1,3,5 y 10
Coloco Design

Origami sala 5
Cándido Gallardo

Voces de audio
Alex Reynolds y Marc Vives

Técnica de sonido:
Elena Barreras

Textos
David Bestué y Marc Vives

Montaje:
Gaba-5

Agradecimientos:
Gaspar Cano, Angels de la Mota, Antoni
Estrany, Pepita Garcia, Nuria Gregori,
Mireia Guzmán, Alida Ivanov, Dirk
Lachmann, Maribel López, Guillermo
Navarro, Glòria Pou, Sílvia Pou, Ramon
RuaiX, David Santaularia, Eva Sòria

Acciones en el Universo se presentó por
primera vez en Berlín en abril de 2008 y en
el Espai Zer01 de Olot en mayo de 2008.

LA CONFIRMACIÓN

Un proyecto de
David Bestué y Marc Vives

Protagonista:
Ferrán Carvajal

Actores de reparto:
Eneko Alcaraz, Carlos Aragón,
Honorio Blasco, Fátima Campos,
José Fernández, Marina Frigerio,
Alicia Gómez, Susana Lansaque,
Blai Llopis, Eli Lloveras, Miguel
Moreno, Bernat Muñoz, Bilal El
Ouahaby, Cristina Pérez, Laura
Pérez, Jesús Regueira, Daniel
Salas, María José Vallès

Dirigido por
Víctor Pérez Ballesteró

Producción del video
David Moreno

Fotografía
Susana Ojea

Dirección de arte
Ana García
Irma Samayoa

Sonido
Elena Barreras

Ayudante de dirección
Sílvia Martínez

Cámara
Blai Tomás

Ayte cámara
Miguel Mulero

Eléctrico
Marc Miró

Ayudante de producción del video
Mireia Folguera

Adiestrador perro
Sergi Pascó

Perro
Alf

Objetos
Jordi Yaya
(+Logo coloco Design)

Música
Joe Crepúsculo

Voz
Susana Lansaque

Letra
Bestué y Vives

Animación televisiva y diseño créditos
Eva Barreras

Traducción (versión inglés)
Núria Gregori

Edición
Eider San Juan

Animación 3D
Carlos Nogué

Etalonaje
Sílvia Gómez

Maquillaje y peluquería
Sara Cáceres

Maquillaje FX
Cristina Gutiérrez

Catering
Belvedere

Agradecimientos:
Hangar, Estrany de la
Mota, Maribel López Gallery,
Esther y Xavi, Carmina Muñoz,
Andreu Marull, Carles de la Madrid,
Consuelo Barreras, Dolores Milla
Alejandro Fernández, Irene y Pau
Christian Len, Rocío Campaña
Another Light, Escac

"La Confirmación" es un proyecto
coproducido por:
Centre d'Art Santa Mònica
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo abre su programación del 2009 presentando la exposición *Bestué / Vives: Cisnes y Ratas*. La muestra está compuesta por dos instalaciones y un punto de documentación donde los visitantes pueden consultar también de anteriores proyectos de David Bestué y Marc Vives. Con la presentación de su último trabajo, *La Confirmación*, y el inmediatamente anterior, *Acciones en el Universo*, el comisario de la muestra y director del CA2M, Ferran Barenblit, ha querido acercar al público madrileño los elementos necesarios para conocer la trayectoria de dos jóvenes artistas que están destacando en el panorama de la creación más actual.

Con el uso de diferentes formatos, desde los pequeños gestos en los espacios públicos hasta la videoinstalación, pasando por la representación teatral, Bestué / Vives buscan provocar al público, hacerle replantearse el lugar y el sentido que ocupan las cosas cotidianas y el papel mismo del arte.

A veces, se embarcan en la aventura de narrar una gran historia, como en *La Confirmación*, invitando al público a recorrer un set de rodaje con diferentes escenas que cobran sentido cuando, al final de la instalación, un vídeo rodado en ese mismo plató permite unir los mensajes y articular la narración. También *Acciones en el Universo* es un camino, un recorrido por diferentes salas dispuestas a modo de túnel del terror, que consiguen desorientar al público y proponerle el más ambicioso de los proyectos, intervenir en el propio Universo.

No hace ni un año que el CA2M empezó su camino con un objetivo claro: apoyar la creación más actual y ponerla en contacto con su público. Con la organización de esta muestra dedicada a David Bestué y Marc Vives, el Centro se afirma en su senda y legitima su ambición.

Gracias a todos los que han hecho posible esta exposición,

SANTIAGO FISAS AYXELÀ / Consejero de Cultura y Turismo.

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo launches its programme of activities for 2009 with the exhibition *Bestué / Vives: Cisnes y Ratas* (Bestué / Vives: Swans and Rats). The exhibit consists of two installations and a documentation desk where visitors can also view previous projects by David Bestué and Marc Vives. With this presentation of their latest work, *La Confirmación* (The Confirmation), and the piece immediately preceding it, *Acciones en el Universo* (Actions in the Universe), the exhibition curator and CA2M director Ferran Barenblit has attempted to offer Madrid residents all the necessary elements for understanding the career of two young artists who are making a name for themselves in contemporary art circles.

Bestué / Vives use different formats that range from small gestures in public spaces and stage performance to video-installation art with the aim of provoking a reaction from the general public, forcing them to reconsider the place and meaning of everyday things and the role of art itself.

At times, the artists embark upon the adventure of narrating a great story. This is the case in *La Confirmación*, where they invite the audience to tour a film set with different scenes that only make sense when they are shown a video at the end of the installation – a film shot on that very set which enables them to connect the messages and piece together the narrative. *Acciones en el Universo* is also a journey, a tour through different rooms arranged like a tunnel of horrors that manages to disorient visitors and invite them to participate in the most ambitious project of all, to intervene in the Universe itself.

Less than a year ago, the CA2M began its journey with one clear goal in mind: to promote the latest in contemporary art and make it accessible to the public. The organisation of this exhibition dedicated to David Bestué and Marc Vives serves to confirm the wisdom of the Centre's chosen path and legitimise its ambitions.

My thanks go to everyone who has made this exhibition possible.

SANTIAGO FISAS AYXELÀ / Regional Minister for Culture and Tourism.

CONTENIDO

CONTENTS

CISNES Y RATAS	08
SWANS & RATS	09
POR / BY FERRAN BARENBLIT	
ENTREVISTA	13
INTERVIEW	27
POR / BY ELLEN BLUMSTEIN	
RECORRIDOS	53
TOURS	59
POR / BY ESTRELLA DE DIEGO	
LA CONFIRMACIÓN	67
THE CONFIRMATION	71
POR / BY FERRAN BARENBLIT	
CISNES Y RATAS / SWAN & RATS	94

David Bestué y Marc Vives empezaron a trabajar conjuntamente en el año 2002. Los primeros años, sus trabajo se articuló alrededor de cuatro proyectos que tomaron el nombre común de *Acciones*. En su totalidad, se convirtieron en un repaso, entre irónico y reverencial, al conjunto del pensamiento en arte del siglo XX. El listado con las referencias formales y conceptuales es extenso. Algunas de esas referencias son manifiestas, al aparecer claramente en los títulos. Otras son más vagas, por la multiplicación de posibles lecturas y porque su precisa indeterminación invita al espectador a realizar sus propias deducciones. Todas las acciones compartieron muchos elementos: están compuestos de numerosos capítulos breves, realizados con sencillez y contundencia, con la apariencia estudiadamente descuidada de una estética low tech. Son tan concretos que ni tan sólo es necesario verlos todos. El mismo nombre, *Acciones*, no es por supuesto casual. Propone referencias en el arte tanto al accionismo vienes como al desarrollo del performance en los últimos cuarenta años. Sugiere centrar la atención en el proceso más que en el resultado. Al mismo tiempo, pone el acento precisamente en la distancia que puede existir entre los planteamientos de los artistas y las obras presentadas como su producto. También a quien firma estas líneas le insinúa un abanico inmenso de ideas, al recordarle tanto la noción de acción para el individuo (aquello que en filosofía se plantea como lo que la persona puede hacer y que convierte su devenir en algo complejo, pues incluye las nociones de intención, medios y meta), hasta la idea más colectiva de acción política (desde la acción de gobierno a la de acción directa).

El primero de esos trabajos fue *Acciones en Mataró* que, bajo el encargo de Pilar Bonet, tuvo lugar en esa ciudad cercana a Barcelona y tomó forma final en un libro. Constó de una serie de intervenciones en el espacio público, anti-monumentos urbanos que fueron casi imperceptibles para todos quienes pasaban por delante. En algunos se

jugaba con la eventual reacción de ese paseante – que, por cierto, apenas si aparece en el libro. En otros, ese accidental espectador no era necesario: muchas intervenciones tienen sentido tan sólo para los propios artistas y para el lector del libro. La segunda de las entregas fue de lo público a lo privado: *Acciones en Casa*. Un piso del Eixample de Barcelona se convirtió en el escenario en el que ambos artistas llevaban a cabo un número de acciones unidas por un cierto sentido de narrativa. Una de las cuestiones que se planteaban fue la de la eficacia del propio trabajo del artista ante el reto de cuestionar la realidad: visto a posteriori, no parece menos importante la obra realizada en un espacio reducido y fuera de la vista de otras personas, la casa, que la que se llevó a cabo en el espacio público. La tercera estación de este recorrido fue de lo privado a lo íntimo: *Acciones en el Cuerpo*, que, significativamente, tomó la forma de una obra de teatro realizada en Madrid gracias a los colectivos 29 enchufes y El invernadero cultural. Nuevamente, se plantearon algunos de los grandes temas del arte del siglo xx, muchos de los cuales han girado en torno al cuerpo – sus límites, el género, la sexualidad, la muerte y, en definitiva, la propia vida. Por último, el cuarto capítulo de la serie se desplazó al análisis del espacio, en un proyecto que se presentó primero en Berlín, como propuesta de la Maribel López Gallery, y luego en el Espai Zer01 de Olot. *Acciones en el Universo* propuso al espectador que se convierta su visita en una experiencia, al pasar a lo largo de once salas, por un recorrido que iba de lo microscópico a lo cósmico.

La exposición del CA2M muestra, bajo el título de *Cisnes y Ratats, Acciones en el Universo* y su nuevo trabajo, *La Confirmación*. Junto a ellas, se incluye documentación de las anteriores acciones y otras obras.

FERRAN BARENBLIT / Director del CA2M.

David Bestué and Marc Vives started working together in 2002. During the early years, their efforts were centred around four projects, all known as *actions*. These together represented an overview, somewhere between ironic and reverential, of thinking in twentieth-century art. The list of formal and conceptual references is a long one. Some of these references are very evident as they appear clearly in the titles; others are more vague, due to the numerous possible readings and because it is precisely their indeterminate nature that invites viewers to make their own deductions. All the actions have many elements in common: they are composed of numerous short chapters, produced in a simple yet forceful style, with the studiously casual appearance of a low tech aesthetic. They are so specific that it is not even necessary to see them all. The very name, *Actions*, is of course deliberate. It suggests references in art both to Viennese Actionism and to the development of Performance Art over the last forty years. It suggests focusing attention on the process rather than the result. At the same time, it emphasises precisely the distance that can exist between the artists' ideas and the works presented as their output. And it also implies, at least to me, a vast range of ideas, by reminding me of the notion of action for the individual (which in philosophy is considered as what a person can do and what turns his becoming into something complex, since it includes notions of intention, resources and a goal) and the more collective idea of political action (from the action of government to direct action).

The first of these works was *Actions in Mataró*, which was commissioned by Pilar Bonet for this town near Barcelona and finally took the form of a book. It consisted of a series of interventions in public spaces, anti-urban monuments that were almost imperceptible to passers by. Some of them played with their possible reactions, though few of these people appear in the book. In others the accidental viewer was not necessary: many of the interventions are only meaningful to the artists themselves and to readers of the book. The second work moved from the public

to the private space: *Actions at Home*. A flat in the Eixample district of Barcelona was turned into the stage on which the two artists carried out a number of actions linked by a certain sense of narrative. One of the questions raised was the effectiveness of an artist's work when faced with the challenge of questioning reality: with hindsight, a piece produced in a small space and out of sight to others, in someone's home, seems no less important than anything designed for a public place. The third stage of this journey was from the private to the intimate, *Actions in the Body*, which significantly took the form of a play performed in Madrid with the collaboration of two groups: 29 enchufes and El invernadero cultural. Once again it dealt with some of the main themes of twentieth-century art, many of which are centred on the body: its limits, gender, sexuality, death, and indeed life itself. Finally, the fourth chapter in the series turned to the analysis of space, in a project that was shown first in Berlin, at the Maribel López Gallery, and subsequently at the Espai Zer01 in Olot (Catalonia). *Actions in the Universe* invited viewers to turn their visit into an experience, passing through eleven rooms on a tour that ranged from the microscopic to the cosmic.

The exhibition "Swans and Rats" at CA2M consists of *Actions in the Universe* and the artists' new piece, *The Confirmation*. It also includes documentation relating to the previous actions and on other works.





Empezamos por el origen: ¿Dónde y cómo os conocisteis? ¿Cuáles fueron vuestros primeros proyectos juntos?.

Estudiábamos en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde había un colectivo de artistas llamado “Olla de Grills” que cada cierto tiempo organizaba eventos en los que cada uno hacía lo que quería. Coincidimos en uno de esos eventos. David instaló un armario a través del cual el visitante debía cruzar para entrar en el espacio y Marc, a modo de felpudo humano, llevaba depilada la palabra *Welcome* en el pecho. Así es como nos conocimos. A partir de ahí, y con todas las energías de la juventud, empezamos a cruzar nuestros trabajos. Esas sesiones conspiratorias coincidieron con un encargo de una profesora de la Facultad, Pilar Bonet, quien nos pidió realizar un proyecto en Mataró, en el contexto de una Bienal de Arte Contemporáneo Catalán. Eso hizo que catalizara todo y de esa manera salió nuestro primer proyecto conjunto, que fue *Acciones en Mataró*. Con ese proyecto se diseñaron casi desde el principio rasgos que definirían la serie *Acciones*.

Respecto a las *Acciones*, ¿qué rasgos son los que creéis que las definen como conjunto? ¿Por qué decidisteis llamar a toda la serie *Acciones* y no, por ejemplo, *performances* o *intervenciones*? ¿En qué modo consideráis que se relacionan con las prácticas performativas de los años 70 y sus ramificaciones?

Una de las características de la serie *Acciones* es la estructura de cada uno de sus bloques, una estructura formada por múltiples ideas que intentamos ordenar. Cada capítulo gira en torno a un concepto que abordamos y para el que vamos utilizando uno u otro formato según los objetivos de cada capítulo. Ello resulta de haber marcado unas pautas preliminares y de trabajar mediante la superposición de ideas, como en una suerte de partida de ping-pong, proponiendo y recibiendo diferentes perspectivas para afrontar el tema. De esta manera, nosotros también éramos los primeros espectadores, y comprobábamos la validez de esas ideas.

Decidimos titular el ciclo *Acciones* porque nos parecía una palabra que resumía muy bien nuestra forma de trabajar, la idea de gesto rápido en la que el hacer está por encima de los objetos o instalaciones que creábamos. Por supuesto se relacionan con las prácticas performativas de los años 70, desde Bas Jan Ader hasta Otto Mühl (quizás es del accionismo vienés de donde más directamente hemos cogido prestado el concepto), aunque no nos consideramos sólo herederos de la performance sino del arte conceptual y de la desacralización del objeto artístico operado en los años sesenta como respuesta al minimalismo. Trabajos como los de Robert Barry, Bruce Nauman,

Chris Burden, los mismos Fischli and Weiss o Félix González Torres nos convencieron de la posibilidad de trabajar con conceptos abstractos utilizando como contexto la misma realidad, pues una de nuestras mayores preocupaciones es la tensión que se produce entre pensar algo y hacerlo, o, para decirlo de otro modo, entre el mundo de las ideas y la realidad. Estamos convencidos de que, si la realidad que nosotros asumimos está repleta de convenciones culturales, esta es fácilmente manipulable. También nos gusta trabajar con la idea de límite, no sólo físico sino también moral, pensando que es justamente en ese límite donde se produce una tensión que pone en entredicho las convenciones de las que hablábamos anteriormente.

Sé que habéis hablado mucho sobre ello en diferentes entrevistas, pero aún así creo que quizás sería interesante que resumiérais todos los proyectos que forman parte del ciclo *Acciones* y explicarais cómo lo uno os ha llevado a lo otro.

El primer proyecto, *Acciones en Mataró*, tenía como objetivo desarrollar una serie de intervenciones en Mataró (ciudad de la costa catalana) que provocaran un extrañamiento en sus habitantes. Había dos constricciones iniciales muy fuertes: un presupuesto muy limitado y un espacio y tiempo de exhibición en la ciudad muy breve. Estas dos premisas nos llevaron a decidir realizar acciones con elementos baratos e inmediatos y que éstas se insertaran en la ciudad, siendo únicamente la documentación fotográfica realizada durante las mismas el único material expositivo. Desde un principio comenzamos a realizar listas sobre lo que se podía hacer, o no, en un espacio público y comenzamos a ponerlas en práctica. Del total obviamente muchas fueron descartadas y nos decantamos por unas 50, que quedaron recopiladas en un librito que nos editó la Fundación 30km/s. El hecho de que para realizar las acciones tuviéramos que desplazarnos de Barcelona a Mataró hacía que trabajáramos en jornadas maratónicas y a contrarreloj. No podíamos permitirnos errar en las acciones y si alguna salía mal se descartaba directamente. Nuestra intención es que fueran intervenciones anónimas, que se insertaran en la realidad con cierta cualidad de camuflaje, y que generaran una relación directa con la gente que las viera, una relación de extrañeza que les hiciera replantearse las posibilidades narrativas del espacio público.

El segundo proyecto, *Acciones en Casa*, también tiene unas premisas auto-impuestas bastante fuertes, como el hecho de que todas acciones tuvieran lugar en la misma vivienda. Decidimos cambiar de formato y realizar un vídeo en el que el hilo narrativo fuera de baja intensidad, un argumento, en el que nosotros mismos como actores vivíamos en la casa durante un par de días, interaccionando o coexistiendo con una serie de objetos o situaciones. El cambio respecto a *Acciones en Mataró* también parte de una decepción hacia el poder de nuestras ideas “transformadoras” para activar el espacio público, ya que observamos que nuestras acciones en la ciudad apenas incidían sobre los casuales espectadores. Así pues, nos centramos en la creación de este vídeo de ficción en el que el público directo de las intervenciones éramos nosotros mismos, en él nos jugábamos la vida fregando con pastillas de jabón en los pies, cocinábamos con comida camuflada o encontrábamos a un Bruce Nauman haciendo su *Bouncing in the corner* en nuestro salón y ya con su edad.

Después de trabajar en *Acciones en Casa* nos interesó centrarnos en el cuerpo, sus límites y su potencialidad para abordar aspectos de ámbitos muy distintos. Justo en esa época, en 2006, el colectivo Los 29 enchufes y El invernadero cultural nos ofrecieron hacer algo en Madrid durante una noche, el qué y el dónde lo escogía-



Imagen del proceso de trabajo en *Acciones en Mataró*.
Actions in Mataró work process image.

mos nosotros. Al recibir esa invitación decidimos que el formato para realizar este capítulo de *Acciones*, *Acciones en el Cuerpo*, debía ser una pieza teatral en el que las acciones se ejecutarían en directo y sobre un escenario vacío, extremando la apuesta de que fuera el cuerpo el que activara las diferentes ideas. Decidimos crear la figura del narrador para presentarlas y articular cierto discurso. Finalmente nos complicamos bastante la vida y trabajamos con cuatro actores más, en lo que fue una representación de una hora de duración. La función reclamaba que el público entrara en la locura que estábamos planteando y que asumiera con agrado el hecho de que pudiéramos equivocarnos. Durante 60 minutos llevamos a cabo 60 acciones, en las que visitábamos concepciones de lo corporal en relación con lo tecnológico, lo arquitectónico, lo simbólico o lo performático, en acciones como: *Hombre-mesa*, *Antología portátil de Calatrava*, *Línea de deseo unidireccional*, *Gótico-gótico...* Poco después fue presentado en lo que sería nuestra primera exposición en la Galería Estrany-de la Mota, que combinaba el registro de la obra en vídeo y una instalación de fotos, dibujos y objetos.

Después de ese proyecto tan complejo y de abordar el espacio público, el espacio doméstico y, finalmente, el cuerpo humano, nos apeteció trabajar con unas temáticas más abstractas y plantear una instalación, formato que nunca habíamos utilizado y que nos resultaba muy atractivo. Decidimos trabajar con la idea de espacio, una idea muy amplia que abarcaba desde la noción de espacio microscópico hasta la idea de universo, así como la idea de espacio mental. Como creemos que el espacio en el que la gente suele tener experiencias más potentes emocionalmente hablando es el túnel del terror, por lo que tiene de lugar indeterminado y por la sensación de desprotección que genera, decidimos trabajar con la idea de diferentes salas conectadas con una estética de feria. Nuestra galería en Berlín, Maribel López Gallery, nos ofreció realizar algún proyecto en esta ciudad por lo que, con la ayuda de una beca CAM de creación artística, alquilamos un local comercial en Torstrasse y montamos el túnel del terror durante un mes, al que llamamos *Acciones en el Universo*. Fue de esta manera como utilizamos un espacio no expositivo y lo modificamos directamente en las 11 estancias que configuraban el recorrido.

Tras este último proyecto dimos por cerrado todo el ciclo de *Acciones*, después de haber abordado temáticas y formatos muy dispares. Entendemos el ciclo como un ejercicio de aprendizaje a varios niveles, un ejercicio que permite el hecho de ir probando cosas y hacerlo además rápidamente y sin prejuicios, atreviéndonos, incluso, a abordar temas de envergadura y operativas que no nos son naturales. Se trata de una forma de trabajar que nos ha servido hasta ahora, pero que estamos repensando pues no sabemos hasta qué punto podemos valernos de esa idea de novatos para seguir trabajando y si no es más que una excusa o mera cobardía para no tratar nuevas temáticas de un modo más serio y directo.

Me gustaría profundizar en el tema de los referentes, Mencionáis a muchos artistas, muy diversos entre ellos. Percibo las referencias más como citas voluntariamente irrespetuosas, utilizando la historia del arte como depósito de formas e ideas posibles, que como análisis de otras prácticas. ¿Cómo lo veis? Es decir, ¿Cómo diríais que utilizáis exactamente vuestros referentes?

Así es, en muchas acciones hemos hecho referencia de forma directa a nombres concretos, a artistas en gran parte pero también filósofos, cineastas, arquitectos... reactualizando trabajos que nos interesan a modo de cita. También existen otros

muchos referentes que no aparecen reflejados con nombres y apellidos y que forman parte más de un background y que en algunos casos son más significativos.

17 ESP

En *Acciones en Mataró* estábamos muy metidos en el estudio de la Internacional Situacionista, por lo que nos interesaba esa idea de activar un espacio y hacerlo además de un modo lúdico y espontáneo. Por otro lado también nos interesaban trabajos de artistas como Gabriel Orozco o Sophie Calle. Si del primero aprendimos el gusto por trabajar con materiales cotidianos, de la segunda nos interesaba el componente narrativo de sus trabajos y el modo en el que incluía en ellos a gente que no se sabía siendo utilizada. En semejanza a dichos referentes surgieron: *Olivas en reja de ventana*, *Plaquita formalizando pintada*, u otras de otra índole como *Añadido en escultura pública abstracta*, *Abandonar ropa interior en casas ajenas* o *Abandonar pequeños Oteizas en bar*.

En *Acciones en Casa*, las referencias en el vídeo son muy dispares, desde el cine o la arquitectura a la cultura popular. En él señalamos: a Nauman y sus performances en su estudio, a Mies van der Rohe y su silla Barcelona, a Mèliés, incluso un gag de los humoristas españoles Martes y Trece.

En *Acciones en el Cuerpo* fuimos del vodevil al arte de la performance, el happening, pasando por el cyberpunk. En la representación nos inspiramos en materiales de Matthew Barney o Sterlac, por ejemplo, y se hicieron guiños a los edificios antropomórficos de Calatrava o a los textos de Michel Foucault entre otros.

En *Acciones en el Universo* uno de nuestros máximos referentes a la hora de plantear la instalación fue Gregor Schneider y el modo en el que transformó su casa particular poniendo al límite todas las convenciones arquitectónicas. Otros referentes fueron Kippenberger, Mike Kelley y John Bock.

A parte de las *Acciones* habéis desarrollado proyectos paralelos y tras el cierre del ciclo llega *La Confirmación*. ¿Cómo se vehicula todo eso? ¿Como entendéis *La Confirmación* en relación a las *Acciones*?

Entre acción y acción hemos ido haciendo otros trabajos independientes. El año 2005 la galería Estrany-de la Mota nos pidió realizar una instalación en una exposición colectiva, el poco tiempo del que disponíamos para pensar algo y la presión de hacerlo mal, provocó que decidiéramos realizar una instalación pretendidamente defectuosa, mala. La instalación final consistió en una montaña de tierra que ocupaba el espacio central de la galería, y el sentido de la pieza residía en el título: *Tierra de Jericó*, *Falso Land Art* o cómo cagarla en *Estrany-de la Mota*.

En 2006 el Centre d'Art Santa Mónica nos pidió que realizáramos un póster, que se repartiría en el centro. En ese caso decidimos remitirnos a las aucas, un formato tradicional de la cultura popular catalana que consiste en historietas con moraleja, para hacer una serie de viñetas sobre sucesos más o menos relevantes de la propia cultura.

El año 2007 Hans Ulrich Obrist nos invitó a realizar una pieza en la casa museo de Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente en Granada en el contexto de una exposición colectiva de arte contemporáneo, *Everstill*, que intentaba trazar vínculos con el legado del escritor. A nosotros siempre nos había interesado mucho

su trabajo como dramaturgo y decidimos plantear una versión de una de sus obras de teatro, *Bodas de sangre*. Analizando la casa en una visita previa, nos dimos cuenta de que actualmente sus únicos habitantes reales eran los insectos, a los que el dramaturgo ya había dado voz en su primera composición teatral *El maleficio de la mariposa*.

Planteamos una obra de teatro pensada para ellos, ubicada en la misma habitación donde escribió bastantes de esas obras y debajo de la cama, por la escala reducida que planteamos y por el componente onírico implícito del emplazamiento. De Lorca también nos interesa el modo en el que supo aunar la cultura popular con las Vanguardias Artísticas, de ese modo esta *La historia del alacrán enamorado* no deja de ser, como su predecesora, las aventuras y desventuras de una joven casadera, su prometido rico y su amante pobre. La instalación consistía en una pequeña adaptación teatral de unos 15 minutos que ejecutaban unos pequeños insectos automatizados hablando y moviéndose, cuando la audiencia se congregaba a los pies de la cama.

La Confirmación es una suerte de síntesis de todo el trabajo de acciones, y reúne aquellos aspectos que nos parecen más interesantes de ellos, como la relación del actor con una serie de objetos, cierta idea de narratividad, y la creación de algo de incertidumbre en el espectador, al hacerlo pasar por el set de rodaje con una actitud semejante a la del protagonista del vídeo, buscando una intimidad semejante a *Acciones en el Universo*. *La Confirmación*, a su vez, quiso tratar un tema más personal si cabe, el cómo se concibe a día de hoy ser adulto, en un cúmulo de inestabilidades y sin grandes pilares a los que agarrarse. Es por eso que el recorrido del personaje se presenta a modo de viaje iniciático donde al final del mismo espera encontrar una confirmación, el de pertenecer a esa supuesta vida adulta de antaño.

Me gustaría abordar la manera en que tratáis el hecho narrativo. Me parece que en este sentido es muy interesante vuestra referencia a Sophie Calle y a sus modos de generar narración. Analizando vuestra obra, me da la sensación que tenéis una gran capacidad para generar ideas y que vuestra principal dificultad debe ser encontrar la forma precisa para la imagen final del proyecto.

Comparando la evolución de vuestras obras en los últimos años, observo un desarrollo hacia la narración. Es evidente que los elementos individuales muchas veces tienen la calidad de provocar una historia mental, pero, mientras en *Acciones en Casa*, una situación no intenta llevar hacia la próxima, sino que se encuentra completa en sí misma, en vuestro último proyecto, *La Confirmación*, creo ver más el intento de crear una línea narrativa comprensible (o explícita), en que se desarrolla el contenido. ¿Es la narración (o manera de narrar) un tema que estáis explorando ahora? ¿Qué os preocupa en este momento?

Desde un principio el planteamiento de *La Confirmación* tenía un componente narrativo muy claro, cuyo objetivo era enseñar el proceso de crecimiento de un personaje, nos interesaba hilvanar simbólicamente las diferentes escenas, dotarlas de un sentido más complejo, es por eso que se tomaba prestado el formato de viaje iniciático. Quizás esta idea nos surgió en la instalación de *Acciones en el Universo*, donde planeamos los movimientos de los espectadores. De esa experiencia nos surgió la necesidad de crear un espectador ideal, el propio actor, que se involucrara personalmente en las diferentes etapas.



Imagen del proceso de trabajo en *Acciones en Casa*.
Acciones en Casa work process image.

Decidimos aceptar también el reto que significaba intentar concluir una narración, trabajar con ella (tanto en el vídeo como en la parte de instalación más experiencial), y no simplemente utilizarla a modo de conducción como habíamos hecho por ejemplo en *Acciones en Casa*. En este caso, aunque pudiera sugerir diferentes modos de lectura según avanza la narración, tiene una estructura donde en un juego de ida y vuelta, las acciones operan con un mecanismo de apertura y cierre, y el vídeo se acaba a su vez con un final que no deja demasiados cabos sueltos.

Hablando de los diferentes medios en que trabajáis, me parece interesante que –saliendo de la acción performativa, es decir de la creación de situaciones– cada vez encontráis otras maneras de hacerlas accesibles. En Mataró prácticamente sólo existía para vosotros, y el público únicamente podía ver el proyecto a través de la documentación en el libro. En este sentido, me parece que el librito forma una parte esencial del proyecto. *Las Acciones en Casa* sólo existen en vídeo, de nuevo no había nadie más que vosotros. *Las Acciones en el Cuerpo* se desplazaron a un escenario con público –por primera vez– con una temporalidad predefinida, pero de la cual queda un vídeo que es obra en sí. Por otro lado *Acciones en el Universo* existía sólo como una instalación, en que los visitantes podían entrar de uno a uno (guiados por el audio), y de la cual de nuevo solo existe una documentación impresa.

A diferencia de todos estos proyectos, por primera vez, en *La Confirmación*, existen dos formas con desarrollos paralelos: la instalación en sí, accesible en la exposición, y dentro/detrás, un vídeo que usa el mismo espacio para crear la narración en vídeo y que seguirá existiendo después de la propia exposición. Así, mi primera pregunta sería: paralelamente al nivel de contenido –con el desarrollo de narraciones más consistentes–, creo que también hay un avance a nivel formal en vuestros proyectos. ¿Cómo lo percibís? ¿Os planteáis en el futuro apartaros más abiertamente de lo performativo hacia lo objetual, u os interesa especialmente el carácter efímero que tienen vuestros proyectos?

Como hemos comentado anteriormente, *Acciones* ha sido un campo de experimentación a muchos niveles. Uno de ellos es, sin duda, el tema de los formatos. Por una cuestión de buscar siempre cuál es el medio idóneo para explicar una idea. No nos hemos centrado en un sólo formato, sumando a esto un interés o miedo a no repetirse. En *Acciones en Mataró*, el hecho en sí era la intervención directa en el espacio público, por lo que la fotografía tenía un valor documental, es por ello que entendemos que el formato de libro es el ideal para ese proyecto.

Después de *Acciones en Mataró* los temas en conjugación con los formatos fueron escogidos de forma absolutamente consciente. Ciertamente en algunos proyectos hemos trabajado con un nivel de concreción formal más complejo, como en la *historia del alacrán enamorado*, donde necesitábamos forzosamente una ayuda técnica muy específica, lo que no evitaba que trabajáramos con procesos largos, intensos y con retoques hasta el día antes de su presentación. En el caso de *La Confirmación* había objetos que tenían un grado de complejidad mecánica, que debían responder al ser manipulados y luego perdurar físicamente en todo el curso de una exposición. No podía ser algo que se fuera a destruir después de grabar el vídeo, como en *Acciones en Casa*. La factura final era importante aunque fuera simplemente para no distraer de su objetivo principal que era explicar una historia.



Imágenes proceso de trabajo en *Acciones en el Cuerpo*.
Actions on the body work process image.

Quizás en nuestros primeros trabajos había esa necesidad enciclopédica de querer explicarlo todo, que nos llevaba por un lado a atomizar el objeto final y a buscar una inmediatez entre lo que se pensaba y lo que se hacía, y también económica pero en un grado menor, que nos obligaba a hacerlo todo a nosotros mismos. Y que ahora nos estemos planteando trabajos quizás más concretos y no por eso más caros, tiene que ver más en cómo se distribuye la energía.

En todo caso, aunque vayamos ensayando diferentes formatos en nuestros proyectos, entendemos que los objetos se encuentran al servicio de un gesto, es decir, que su sentido se encuentra en su manipulación.

En respuesta a la pregunta sobre lo efímero, sí existe un especial interés, entendiéndolo como un momento de intensidad preciso, con unos condicionantes paradigmáticos que no se van a repetir. Eso sucede en *Acciones en el Cuerpo*, una función sólo interpretada una noche en un teatro de Madrid; en *Acciones en el Universo*, una instalación que tuvo su máxima razón de ser en la creación de un lugar, para el que se alquiló un local en Berlín, un espacio vacío con habitaciones, cocina y lavabo, un espacio vacío, neutro, que debemos ir disfrazando, construyendo paredes de pladur, tela o plástico, tapiando ventanas o cambiando la altura del techo, con la intención de que el espectador acabara perdiendo el sentido de la orientación.

O *La Confirmación*, una instalación con vídeo que utiliza el propio espacio expositivo como plató de rodaje habiendo en la película ecos al lugar, a sus columnas, a sus arcos, a su arquitectura. Donde nos interesaba que el espectador pudiera repetir el recorrido del protagonista del vídeo, recorriendo el mismo set de rodaje. Y aunque la obra no quede desactivada una vez fuera de ese espacio, si que hay un momento en el que se reúnen todos los parámetros.

Es por todo esto que pensamos que en un futuro no desviaremos demasiado nuestro interés hacia lo performativo. Si trabajamos con objetos, estos siempre van a estar relacionados con su construcción, interacción o destrucción. Por eso, seguimos entendiendo nuestro trabajo en clave efímera.

Otra especificidad de vuestra obra es el uso y la importancia del humor. Sin duda es un rasgo común a todos vuestros proyectos. En mi opinión es tanto un medio estilístico intencional como parte de vuestro carácter. ¿Qué relación tienen entre ellos? Intentando compararlos, en mi opinión refieren directamente *slapstick*, la ironía, un poco al situacionismo... ¿Toma el humor un papel especial en vuestra práctica? ¿Es una manera de afrontar temas que de otra forma no podríais, o es más una actitud hacia la vida en general?

Sí que es cierto que en nuestros trabajos se puede detectar en mayor o menor medida alguna forma de humor. En algunos casos lo utilizamos a propósito para desdramatizar una situación, incorporándolo antes o después de una escena más transcendental. Lo hacemos además sin complejos, cayendo en el ridículo o vergüenza ajena, utilizando el *slapstick* o chiste corto. A veces nos incomoda tratar temas serios, en esos casos el humor sirve para dar un guiño al espectador. También es cierto que en muchos casos surge a posteriori, no estaba previsto, y lo hace casi como respuesta a una situación extraña, como sucede en el teatro del absurdo. Esa risa nerviosa, que viene sin saber muy bien porqué, casi como una protección espontánea hacia lo inesperado o abyecto, es la que nos interesa buscar en nuestros proyectos.

Póster de la primera
instalación de
Acciones en el Universo,
de Maribel Lopez
Gallery projects.

(diseño de FerranElOtro)

Poster for the first
installation of
Actions on the Universe,
by Maribel Lopez
Gallery projects.

(designed by FerranElOtro)

- DIE GALERIE MARCEL LÓPEZ PRÄSENTIERT -

AKTIONEN IM UNIVERSUM

DAVID BESTUÉ / MARC VIVES



- TORSTRASSE 203, 10115 BERLIN -

VON 4. - 20. APRIL (TÄGLICH 13 - 19 UHR)

ERÖFFNUNG: DONNERSTAG, DEN 3. APRIL 2003, 19 - 20 UHR

MARKET LÓPEZ GALLERY

CHIR
GALLERY

Ullrich
GALLERY

ZERO
GALLERY

STUDIO
GALLERY

STUDIO
GALLERY

ALLE RECHTEN VORBEHALTEN. ALLE PREISE SIND NETTO. ALLE PREISE SIND IN EURO. ALLE PREISE SIND IN EURO. ALLE PREISE SIND IN EURO.

Quizás sí que es cierto que tiene que ver con una actitud vital, con el modo con el que nos desenvolvemos en nuestro día a día, y que tiene cierto componente de ironía, aunque no nos acabamos de sentir cómodos con esta palabra.

Creo que puedo afirmar que ya estáis disfrutando de cierto éxito en vuestro país, e incluso que estáis empezando a gozar de visibilidad a nivel internacional. Todo en realmente poco tiempo por lo que puedo observar que en vuestra evolución, desde el principio, vuestra actitud ha sido siempre muy desprejuiciada. Considero además que en todos estos proyectos la financiación nunca ha sido una premisa fundamental de partida. Por otro lado, parte de vuestro trabajo funciona a través de la tensión entre una planificación obsesiva que finalmente parece espontánea hasta rozar lo caótico, una estética del *low-budget* autoconsciente pese a que está producido cuidadosamente. Diría que vuestra práctica parte un poco de esa idea como premisa... Ahora que las producciones han ido creciendo, y me atrevo a vaticinar que van a seguir haciéndolo, es muy posible que del mismo modo crezca una expectativa de profesionalización tanto a nivel de contenido como formal. ¿Cuál es vuestra posición respecto a la posibilidad de disponer de presupuestos mayores, la atención de un público más amplio y vuestra necesidad de conservar esa imagen de espontaneidad?

Es cierto que estos últimos años hemos tenido bastante trabajo, lo que nos ha obligado a producir rápido y bajo presión. En parte nos gusta esa manera de trabajar, en nuestros proyectos la mayor parte del tiempo lo pasamos cuadrando conceptualmente su contenido y la formalización definitiva surge al final, casi como una evacuación. No nos importa el aspecto precario porque de hecho nos gusta que la relación entre el trabajo mental y su correlación física sea directa, con los medios al alcance. A medida que vamos teniendo más recursos replanteamos trabajos más complejos, como en el caso de *Historia del Alacrán enamorado*, donde trabajamos con técnicos de electrónica y robótica como Álex Posada y David Cuartielles, para construir un teatro de insectos robotizado. Otro caso son los objetos de *La Confirmación*. Al tratarse de una obra con fuertes connotaciones psicológicas nos interesaba tener unos objetos bien definidos, que parecieran formar parte del mundo de la ensoñación más que del físico. Para eso también trabajamos con Jordi Yaya, un experto en retos difíciles. Creemos que la manera de salvar ese conflicto del que hablas se hace amoldando nuestro método de trabajo a cada circunstancia, pero eso no significa que no podamos volver a realizar proyectos por nuestra cuenta, como hacíamos al principio.

Una última pregunta: Tras *La Confirmación*, que interpretaría como punto de inflexión, ya que resume el ciclo de las Acciones, y por un lado implica una cierta distancia o un avance sin alejarse, no obstante, de la esencia de vuestra práctica artística de los últimos años, cómo os veis?, ¿por dónde queréis seguir?, ¿Qué camino queréis tomar?

Es cierto que *La Confirmación* supone una especie de síntesis de nuestros trabajos anteriores y la verdad es que nos da miedo repetirnos, no queremos caer en nuestros propios automatismos. Ahora estamos en un proceso de reflexión en el que debemos plantearnos por dónde queremos tirar. La verdad es que desde el principio de nuestros trabajos hemos partido de una premisa básica: la idea de que lo que se nos presenta como realidad es una construcción cultural, una construcción donde

es posible insertarse para extrañarla, proponiendo variaciones a lo convencional o lógico. Sabemos que esa intención no es nada revolucionaria, cientos de artistas trabajan en esa misma línea desde hace décadas, por eso nos interesa entrar en el análisis de la propia transgresión, es decir, aprovechar un contexto artístico donde se han bordeado los límites, formales y morales, para trabajar en ellos, no con la intención de abrir nuevos límites sino para explotar los ya existentes. Eso significa poner en práctica paradigmas teóricos anteriores que se habían quedado en hipótesis y representarlos para ver si funcionan.

Let's start at the beginning. Where and how did you meet? What were your first joint projects?

We were both students at the Faculty of Fine Arts in Barcelona, where there was a group of artists called "Olla de Grills" which every now and then organised events at which everyone did what they wanted. We coincided at one of those events. David set up a cupboard which visitors had to walk through to enter the space, and Marc removed the hair from his chest to spell out the word Welcome, like a human doormat. That's how we met. From that point on, filled with the energy of youth, we began to combine our work. Those conspiratorial sessions coincided with a commission from a teacher at the faculty, Pilar Bonet, who asked us to do a project for the Catalan Contemporary Art Biennial in Mataró. This served as a catalyst for everything and that's how our first joint project came about, *Acciones en Mataró* (Actions in Mataró). The characteristics that would define the *Acciones* (Actions) series were defined in this project, almost right from the beginning.

Speaking of *Acciones*, what would you say are the defining characteristics of this series? Why did you decide to call the whole series *Acciones* and not, for example, performances or interventions? To what extent do you think that the series is related to the performative practices of the 70s and their ramifications?

One of the characteristics in the *Acciones* series is the structure of each of the different blocks, a structure made up of numerous ideas that we try to put in order. Every chapter revolves around a concept that we address using one format or another, depending on the aims of each chapter. This stems from having established a set of preliminary guidelines and superimposing ideas, as if it were a type of table-tennis match, proposing and receiving different perspectives for dealing with the theme. That way, we were also the first spectators and were able to judge the validity of these ideas.

We decided to call the series *Acciones* because we felt that that word really summarised the way we work, the idea of the rapid gesture in which the doing is more important than the objects or installations created. Of course, the series is related to the performative practices of the 70s, ranging from Bas Jan Ader to Otto Mühl (our greatest debt for the loan of the concept is possibly to Viennese Actionism), although we regard ourselves as the heirs not only of performance but of conceptual art as well, and the demystification of the art object that prevailed in the 60s as a response to Minimalism. The work of Robert Barry, Bruce Nauman, Chris Burden, Fischli and Weiss themselves and Félix González Torres convinced us of the possibility of working

with abstract concepts, using reality itself as the context, because one of our principal concerns is the tension that arises between thinking about something and doing it; in other words, between the world of ideas and reality. We firmly believe that if the reality we accept is full of cultural conventions, then it can easily be manipulated. We also like working with the idea of limits, not only physical but moral, because we think that it is precisely in these limits that tension arises, calling into question the conventions we just mentioned.

I know you've talked about this a lot in other interviews, but I still think it would be interesting if you could briefly describe all the projects in the *Acciones* series and explain how one led you to the next.

Our aim with the first project, *Acciones en Mataró*, was to produce a series of interventions in Mataró (on the Catalan coast) that would elicit surprise and wonder from the town's residents. There were two initial very strong constraints: a very limited budget and a very short exhibition period in the town. Because of these two premises we decided to use cheap, immediately available elements and perform the actions in different places around the town. The photographs we took during the actions would be the only exhibition material. We started by drawing up lists of what could and couldn't be done in a public space, and then we began to put them into practice. Obviously, we ruled out a lot of the things we came up with, choosing about 50 in the end, which were presented in a booklet that the Fundación 30km/s published for us. The fact that we had to travel from Barcelona to Mataró in order to perform the actions meant that we worked very long days and always against the clock. We couldn't afford to make any mistakes in the actions, and if we did that action was automatically ruled out. We intended the interventions to be anonymous, to become part of reality but in a somewhat camouflaged way, and for them to generate a direct relationship with the people who witnessed them, taking them aback and forcing them to reconsider the narrative potential of public space.

The second project, *Acciones en Casa* (Actions at Home), also had some fairly strong self-imposed premises, such as the fact that all the actions had to take place in the same house. We decided to change the format and make a video in which the narrative thread would be low-key, a plot in which we ourselves as actors would live in the house for a couple of days, engaging or co-existing with a series of objects and situations. The difference in relation to *Acciones en Mataró* also came about because we were disappointed with the power of our "transforming" ideas to activate public space. We'd noticed that our actions in the town barely had an impact on random spectators. As such, we concentrated on creating this fiction video in which the members of the public directly involved in the interventions were ourselves, in which we risked our lives by mopping the floor with bars of soap on our feet, cooked with camouflaged food or came upon a Bruce Nauman doing his *Bouncing in the Corner* in our living room, at his current age.

After working on *Acciones en Casa* we became interested in focusing on the body, on its limits and its potential for addressing aspects from very different fields. Just at that time, in 2006, the group Los 29 enchufes y El invernadero cultural ('The 29 Plugs and the Cultural Hothouse') asked us to do something in Madrid over the course of one night. What we did and where we did it was up to us to decide. On receiving this invitation we decided that the format for this chapter of *Acciones*, *Acciones en el Cuerpo* (Actions on the Body) should be a theatrical piece in which the actions were

performed live on an empty stage, giving absolute priority to the body as the agent for activating the different ideas. We decided to create the figure of the narrator to present the actions and articulate a certain discourse. Finally, we made things pretty difficult for ourselves by working with another four actors in an hour-long show. The performance required the public to participate in the craziness we were proposing and be willing to accept that we could make mistakes. We performed 60 actions in 60 minutes, exploring conceptions of the corporal in relation to the technological, architectural, symbolic and performative, in actions such as *Hombre-mesa* (Man-Table), *Antología portátil de Calatrava* (Calatrava's Portable Anthology), *Línea de deseo unidireccional* (One-way Line of Desire), *Gótico-gótico* (Gothic-Gothic), etc. Soon afterwards, it was presented at what would be our first exhibition at the Estrany-de la Mota Gallery, which featured a video recording of the work and an installation with photos, drawings and objects.

After such a complex project and having addressed public space, domestic space and, finally, the human body, we felt like working with more abstract themes and creating an installation, a format we had never used but which greatly appealed to us. We decided to work with the idea of space, a very broad idea which ranged from the notion of microscopic space to the idea of the universe, and the idea of mental space. As we believe that the space in which people tend to have the most powerful experiences, emotionally speaking, is the tunnel of horrors – in that it's a non-specific place and generates a feeling of vulnerability – we decided to work with the idea of different exhibition halls connected by a fairground aesthetic. Our gallery in Berlin, Maribel López Gallery, invited us to make a project for that city so, with the help of an arts grant from the Caja Mediterráneo savings bank, we rented commercial premises in the Torstrasse and set up a tunnel of horror for a month, which we called *Acciones en el Universo* (Actions in the Universe). This was how we used a non-gallery space, and we altered it in each of the eleven rooms that formed part of the itinerary.

We decided to end the *Acciones* series after this last project, having by then addressed very different themes and formats. We see the series as a learning exercise on several levels, as an exercise that enabled us try out different things and, what's more, to do so quickly and with no prejudices. We even dared to address major themes and experiment with methods that we would not normally use. It's a way of working which has served us until now but which we are currently re-thinking because we don't know to what extent we can continue to make use of that idea of novices, or whether it's simply cowardice or an excuse for not dealing with new themes in a more serious, direct way.

I'd like to discuss the references in your work. You mention numerous, very varied artists. I see the references more as deliberately irreverent quotes, as if you were using the history of art as a repository of possible forms and ideas, rather than analysing other practices. How do you see it yourselves? I mean, how would you describe the way you use your references?

That's true. In a lot of actions we've made direct references to specific names, mainly artists but also philosophers, filmmakers, architects, and so on, revisiting works that interest us in a quote. There are also numerous references without any specific names, which are more in the background and yet are sometimes more significant.

In *Acciones en Mataró* we were very much into analysing the Situationist International, and so we were interested in the idea of activating a space and, what's more, doing

so in a fun, spontaneous way. At the same time we were also interested in the work of artists such as Gabriel Orozco and Sophie Calle. From Orozco we acquired a taste for working with ordinary materials, while in the case of Calle we liked the narrative component of her works and the way in which these included people who were unaware that they were being used. These references inspired *Olivas en reja de ventana* (Olives on a Window Grille), *Plaquita formalizando pintada* (Little Plaque Formalising Graffiti) and other pieces such as *Añadido en escultura pública abstracta* (Addition to an Abstract Public Sculpture), *Abandonar ropa interior en casas ajenas* (Leaving Underwear at Other People's Houses) and *Abandonar pequeños Oteizas en bar* (Leaving Small Oteizas in a Bar).

In *Acciones en Casa*, the references in the video are all very different, ranging from the cinema to architecture and popular culture. Specifically, we refer to Nauman and his studio performances, to Mies van der Rohe and his 'Barcelona' chair, to Mèliès, and even to a gag by the Spanish comedians Martes y Trece.

In *Acciones en el Cuerpo* we began with vaudeville, moved on to cyberpunk and ended with the art of performance, the happening. In the show we sought inspiration in the material of Matthew Barney and Sterlac, for example, and included subtle, ironic references to Calatrava's anthropomorphic buildings and the texts of Michel Foucault and others.

In *Acciones en el Universo* one of our greatest references in devising the installation was Gregor Schneider and the way he transformed his own house by stretching architectural conventions to their limits. Our other references were Kippenberger, Mike Kelley and John Bock.

In addition to the *Acciones* you have also developed parallel projects and now at the end of the series we have *La Confirmación* (The Confirmation). How is all of this articulated? How do you see *La Confirmación* in relation to the *Acciones*?

Between action and action we've produced other, separate pieces. In 2005 the Estrany-de la Mota Gallery asked us to produce an installation for a group exhibition, and because of the limited time we had to come up with something and the fear of doing it badly, we decided to produce a deliberately faulty, bad installation. The final installation consisted of a pile of earth, which occupied the centre of the gallery, and the meaning of the piece was explained in the title: *Tierra de Jericó, Falso Land Art o cómo cagarla en Estrany-de la Mota* (Jericho's Land, False Land Art or How To Screw Up at the Estrany-de la Mota).

In 2006 the Centre d'Art Santa Mónica invited us to produce a poster for handing out at the centre. On this occasion we decided to make a reference to the *auques*, a traditional format of popular Catalan culture which consists of cartoon strips with a moral, so we produced a series of vignettes about cultural events of greater or lesser significance.

In 2007 Hans Ulrich Obrist invited us to produce a piece for the Federico García Lorca house-museum at the Huerta de San Vicente in Granada, as part of a group exhibition on contemporary art entitled *Everstill*, which attempted to establish links with the writer's legacy. We'd always been very interested in Lorca's work as a dramatist and we decided to create our own version of one of his plays, *Blood Wedding*. When

we examined the house on a previous visit, we realised that its only real occupants nowadays were insects, to which the dramatist had given a voice in his first play, *The Butterfly's Evil Spell*.

We created a play with them in mind, situated in the same room where Lorca wrote many of his own plays, but with the action taking place under the bed, because of the reduced scale we wanted and also because of the oneiric component implicit in such a setting. The other thing about Lorca that interests us is the way in which he was capable of combining popular culture with the Artistic Avant-Gardes, so our *La historia del alacrán enamorado* (The Story of the Scorpion in Love), like its predecessor, is actually about the adventures and misfortunes of a young woman, her rich fiancé and her impoverished lover. The installation consisted of a short theatrical adaptation, lasting approximately 15 minutes, performed by a group of tiny automated insects which spoke and moved when the audience gathered at the foot of the bed.

La Confirmación is a sort of synthesis of all our work with actions. It brings together what we think are the most interesting aspects about those pieces, such as the actor's relationship with a series of objects, a certain idea of the narrative nature, and the creation of something akin to uncertainty in the spectator by making him walk across the film set with an attitude like that of the protagonist in the video, seeking a similar privacy to that of *Acciones en el Universo*. At the same time, *La Confirmación* attempts to deal with an even more personal theme, if that is possible—namely, what it's like to be an adult nowadays, in the midst of a whole host of instabilities with no sturdy pillars to hang on to. That's why the path travelled by the character is presented as a journey of initiation at the end of which he hopes to find a confirmation, the confirmation that he belongs to that supposedly adult life of the olden days.

I'd like to address the way you treat narrative. In this respect, I think your reference to Sophie Calle and the ways in which she generates narrative is very interesting. Looking closely at your work, I get the impression that you have a great capacity for generating ideas and that your principal difficulty must be identifying the precise form that the final image of the project should take.

Looking at how your work has evolved in recent years, I notice a move towards narrative. Clearly, individual elements often have the quality of being able to produce a mental story, but while in *Acciones en Casa* one situation doesn't lead to the next but is complete in itself, in your latest project, *La Confirmación*, it seems to me that there is a more deliberate attempt to create a comprehensible (or explicit) narrative thread around which the content develops. Is narrative (or narrative forms) a theme that you are currently exploring? What are your current interests?

From the beginning, we saw *La Confirmación* as having a very clear narrative component, the aim of which was to show how a character grows. We were interested in linking the various scenes symbolically, in infusing them with a more complex meaning, which is why we borrowed the format of the journey of initiation. This idea possibly first emerged in the installation *Acciones en el Universo*, where we planned the movements of the spectators. That experience generated the need to create an ideal spectator—the actor himself—who would be personally involved in the various stages. We also decided to take on the challenge of trying to conclude a narrative, actually working with the narrative (in both the video and the more experiential part of the in-

stallation) rather than simply using it as a type of conduit, as we had done for example in *Acciones en Casa*. Here, although different interpretations may arise as the narrative progresses, it has a structure in which, in a game of to-and-fro, the actions operate with an opening and closing mechanism, and in turn the video has an ending which doesn't leave too many loose ends.

Speaking of the different media you work with, I think it's interesting that – leaving aside performative action, that is, the creation of situations – you continually come up with other ways of making your work accessible. In *Mataró* the action practically existed for you alone, and the audience could only see the project through the documentation in the book. In this respect, I think the booklet is an essential part of the project. *Las Acciones en Casa* only exists on video: again, it was just you. The *Acciones en el Cuerpo* took place on a stage in front of an audience –for the first time ever– within a pre-defined time frame, but all that remains is a video, which is a work in and of itself. Meanwhile, *Acciones en el Universo* existed only as an installation, which the visitors could enter one by one (guided by the audio) and, again, all that remains is the printed documentation.

Unlike all these projects, in *La Confirmación*, for the very first time, there are two types of parallel developments: the installation itself, accessible at the exhibition, and inside/behind, a video which uses the same space to create the narrative on video and which will continue to exist after the exhibition. So, my first question is this: in addition to a more developed content –through more consistent narratives– I think the form of your projects is also more developed. How do you see this? Do you think that in the future you will move more openly away from performance toward object-based pieces, or is it the ephemeral nature of your projects that most interests you?

As we said earlier, *Acciones* was a field for experimentation on many levels. Without a doubt, one area of experimentation was with formats, as a means of searching for the appropriate medium to explain an idea. We haven't focused on just one format, and we were driven by a fear of repeating ourselves. In *Acciones en Mataró*, the act itself was the direct intervention in a public space, so photography had a documentary value, which is why we think the book format is ideal for that project.

After *Acciones en Mataró* the themes we combined with the formats were chosen in a totally conscious way. It's true that in some projects we've worked with a more complex level of formal concretion, as in *Historia del alacrán enamorado*, where we were dependent on very specific technical support, and even then we had to work long and hard and were still adding the final touches until the day before the show. In the case of *La Confirmación*, this included fairly complex mechanical objects which had to permit manipulation and be durable enough to last physically for the duration of the exhibition. It couldn't be something that would be destroyed after recording the video, as in *Acciones en Casa*. The final appearance of the object was important, even if it were simply so as not to distract from its principal aim, which was to explain a story. Perhaps in our earlier works there was an encyclopaedic need of wanting to explain everything, which to a certain extent led us to fragment the final object and seek an immediacy between what was thought and what was done, and there was also an economic need, albeit to a lesser degree, which meant that we had to do everything ourselves. And now that we are devising pieces which are perhaps more specific but

no more expensive, it's more a question of how we distribute our energy.

In any case, although we do try out different formats in our projects, we see objects as being at the service of a gesture, by which we mean that their meaning lies in their manipulation.

To answer your question about the ephemeral, yes we do have a special interest in this aspect, which we regard as a moment of precise intensity, with a series of unrepeatable paradigmatic determining factors. This is what happens in *Acciones en el Cuerpo*, a show performed just one night in a Madrid theatre; in *Acciones en el Universo*, an installation whose primary *raison d'être* was to create a place, for which commercial premises were rented in Berlin, an empty space with rooms, a kitchen and a bathroom, an empty, neutral space that we had to set about disguising, building walls from plasterboard, cloth or plastic, bricking up windows and changing the ceiling height, all designed to make the spectator lose his sense of orientation.

And *La Confirmación*, a video installation which uses the exhibition space itself as a film set, with echoes of the place –its columns, arches and architecture– forming part of the film. Here, what interested us was that the spectator should retrace the steps taken by the protagonist in the video, touring the film set himself. And although the work is not deactivated outside that space, there is nevertheless a point at which all parameters converge.

Because of all this, we are unlikely to shift our interests in the future toward performance. If we work with objects, these are always going to be related to their construction, interaction or destruction. That's why we continue to regard our work as essentially ephemeral.

Another specific aspect of your work is the use and the importance of humour. This is clearly common to all your projects. In my opinion, it's both an intentional stylistic medium and part of your character. What is the relationship between the two? Trying to analyse them, I think they are a direct reference to slapstick, irony, and to a certain extent to Situationism... Does humour play a special role in your practice? Is it a way of addressing themes which you couldn't address otherwise, or is it more an attitude toward life in general?

Yes, to a greater or lesser degree, our works certainly do contain some form of humour. In certain cases we use it deliberately to lighten the tone of a situation, introducing it before or after a more momentous scene. What's more, we have no qualms about it; we don't mind making fools of ourselves or being embarrassing by using slapstick or short jokes. Sometimes we're uncomfortable dealing with serious themes, and in those cases humour is a way of winking at the spectator. It's also true that in many cases it emerges of its own accord, unforeseen, almost as a response to a strange situation, as often happens in the theatre of the absurd. That nervous laugh that suddenly comes from out of nowhere, almost as a spontaneous projection of the unexpected or the abject, is what we like to look for in our projects.

Perhaps it is true that it has to do with an attitude toward life, with the way in which we go about our daily business, and it does contain some irony, although we're not entirely comfortable with that word.

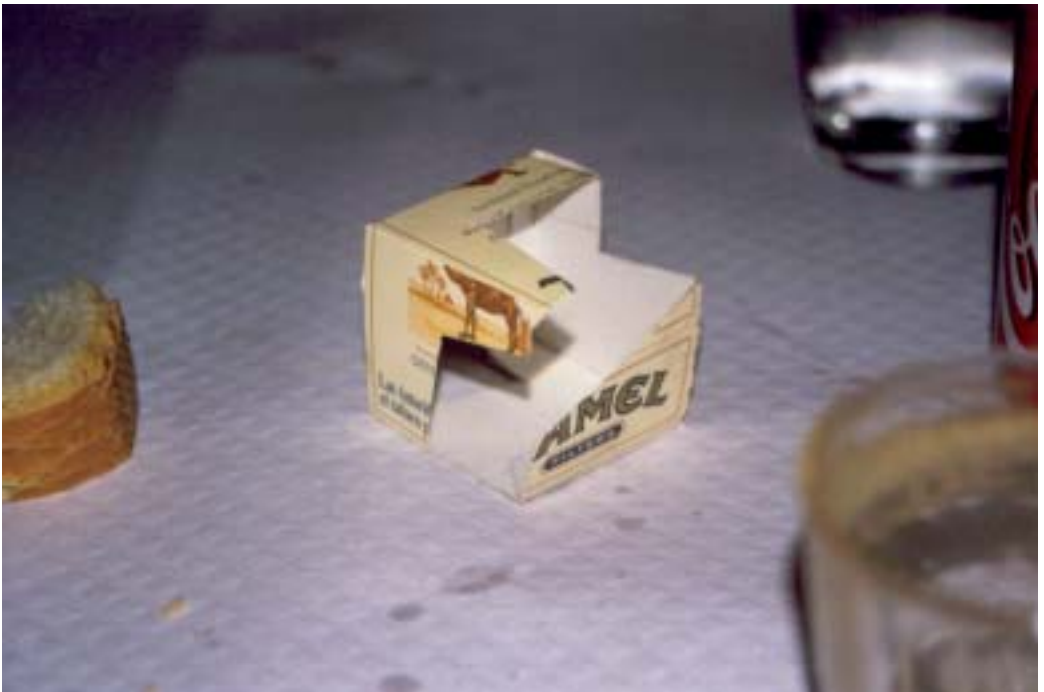
I think it would be true to say that you are enjoying a certain degree of success

here in Spain, and even that you are beginning to attract attention on the international scene. All of this has happened in a very short space of time, which leads me to suggest that throughout your career, from the very outset, your attitude has always been very open, without prejudices. I also think it's fair to say that in all your projects, funding has never been a determining premise for starting a work. However, part of your work functions through the tension between obsessive planning which finally seems spontaneous, even verging on the chaotic, and a self-conscious, low-budget aesthetic in spite of the meticulous production. I would say that your practice is partly based on this idea or premise... Now that the productions have grown, and I would hazard a guess that they are going to continue to grow, there may well be an expectation of a more professional form and content. What is your view on the possibility of have more funding at your disposal, of claiming the attention of a wider audience and your need to preserve that image of spontaneity?

Yes, in recent years we've had quite a lot of work, which has meant that we've had to produce our projects quickly and under pressure. In a way, we enjoy working like that. We spend most of the time on our projects thinking conceptually about the content, how it all fits together, and the final form emerges at the end, almost erupting of its own accord. We're not bothered about the precarious appearance because, in fact, we actually like the relationship between the mental work and its physical correlation to be direct, with the means at our disposal. Now that we tend to have more funding, we are devising more complex pieces. Take *Historia del Alacrán enamorado*, for example, where we worked with electronics and robotics experts such as Álex Posada and David Cuartielles to create an automated insect theatre. Then there are the objects in *La Confirmación*. As a piece with strong psychological connotations, we were interested in having a set of clearly defined objects that looked as if they belonged more to the world of dreams than the physical world. For that as well we worked with Jordi Yaya, an expert in difficult challenges. I think the way of resolving the conflict you're talking about is to adapt our methodology to each circumstance, but that doesn't mean that we won't ever do projects on our own again, like we did in the beginning.

A final question: After *La Confirmación* –which I see as a turning point in that it summarises the Acciones series and, in a way, implies a certain distance or development, yet without straying too far from the essence of your artistic practice of recent years– how do you see yourselves now? Where do you go from here? Which road do you want to take?

It's true, *La Confirmación* is a kind of synthesis of our earlier works, and to tell the truth we're afraid of repeating ourselves, we don't want to get into a self-created rut. Right now we're engaged in a process of reflection, in which we have to ask ourselves where we go from here. The truth is that, since the beginning, we have always started out with the same basic premise: the idea that what's presented to us as reality is a cultural construct, a construct which we can enter and *confound* by offering variations on convention and logic. We know there's nothing revolutionary about this intention, hundreds of artists have been working in that line for decades. This is why we're interested in analysing transgression itself, that is, exploiting an artistic context in which the formal and moral boundaries have been drawn in order to work within them, not with the intention of creating new boundaries but of exploiting the existing ones. That means putting into practice theoretical paradigms that have never previously advanced beyond the hypothetical stage and performing them to see if they work.



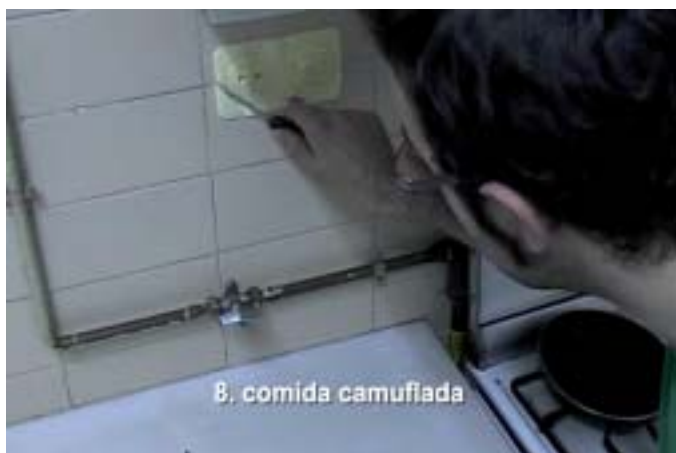
Añadido a escultura abstracta.
Dejar pequeños Oteizas en las mesas de los bares.
Acciones en Mataró, 2003.

Addition to an abstract sculpture.
Leaving little Oteiza on bar tables.
Actions in Mataró, 2003.



Introducir ropa interior en casas particulares.
 Plaquita formalizando pintada.
 Acciones en Mataró, 2003.

Placing underwear in private houses.
 Plaque formalizing graffiti.
 Actions in Mataró, 2003.



Convertir silla de cocina en silla Barcelona.
Fuente en fregadera.
Comida camuflada.
Acciones en Casa, 2005.

Turn kitchen chair into classic Barcelona chair.
Fountain in sink and.
Camouflaged food.
Actions at home, 2005.



Jugarse la vida.
Ronaldinho sale de la TV y se va por el pasillo.
Ninja en el techo.
Acciones en Casa, 2005.

Risk your life..
Ronaldinho leaves the TV set and goes down the hall.
Ninja on ceiling.
Actions at home, 2005.



Tierra de Jericó, falso Land Art o como cagarla en Estrany-de la Mota, 2005.
Jerico's Land, fake Land Art or how to fuck it up in Estrany-de la Mota, 2005.

Moments rellevants de la Catalunya contemporània

Moments rellevants de la Catalunya contemporània. / Key moments in contemporary Catalan history





Hombre-mesa.
 Línea de deseo unidireccional.
Acciones en el Cuerpo, 2006.



Table-man.
 Unidirectional line of desire.
Actions in the body, 2006.





Imagen de la instalación. Galería Estrany-de la Mota. 8.
Cuerpo expandido.
Acciones en el Cuerpo, 2006.

Installation view. Galería Estrany-de la Mota. 8.
The expanded body.
Actions in the body, 2006.



Imágenes del fin del mundo.
Vista de la instalación.
Laboratorio 987 MUSAC, León 2007.

Images from the End of the World.
Installation view.
Laboratorio 987 MUSAC, León 2007.



La historia del alacrán enamorado.
Vista de la instalación.
Huerta de San Vicente, Fundación
Federico García Lorca, Granada. 2007.

The Story of the Scorpion in Love.
Installation view.
Huerta de San Vicente,
Fundación Federico García Lorca, Granada. 2007.





Acciones en el Universo. Vistas de la instalación.
Entrada del local y Sala 8, dialéctica. Maribel
Lopez Gallery projects, Berlin. 2008.

Actions in the Universe. Installation views.
Main Entrance and Room 8, dialectics. Maribel
Lopez Gallery projects, Berlin. 2008.



Inundar pica con agua del Tamesis
y Esconder dinero en el stand de MUSAC.
Momentos de Intensidad.
Acciones durante Frieze Art Fair. *Intangible Moments*.
MUSAC project, Londres. 2008.

Flood the sink with water from the Thames
and To hide 10_ at MUSAC's booth.
Moments of Intensity.
Actions during Frieze Art Fair. *Intangible Moments*.
MUSAC project, London. 2008.





– Situaciones –

En apariencia la propuesta es muy sencilla, redundante casi: hay que recorrer los diferentes ambientes, a medio camino entre una casa cualquiera y la casa de la memoria, en los cuales el espectador –usted, sin ir más lejos– se va dando de bruces con alguno de los eventos de la vida, grandes y pequeños; relevantes e intrascendentes; situaciones por las cuales –eso dicen– el individuo debe pasar en una u otra etapa de su existencia hasta convertirse en sujeto. Situaciones que ocurren, pero que se potencian también, que se propician; que no hubieran debido ocurrir jamás. O que no han ocurrido, sencillamente. O jamás como se recuerdan.

No falta nada en la puesta en escena. Desde la fantasía hasta el amor, pasando por la soledad, la creación, la muerte, el tiempo que vuela, el deseo, una fiesta, la infancia, la familia, la sexualidad, la avaricia, el trabajo... todo está presente en el peculiar recorrido por nosotros mismos, pues ya se sabe que lo general lleva a lo particular y las casas, incluso las más inverosímiles, trasladan –por lo que tienen de hogar– hacia tiempos inusitados y recovecos súbitos del yo.

Y vamos recorriendo los ambientes de esta inesperada cotidianidad reproducida con esmero obsesivo, en sus contradicciones se diría incluso. Se recorre el espacio que tiene bastante de espacio de un sueño donde reina, como siempre ocurre en el territorio del inconsciente, una lógica precisísima, sí, pero que nada tiene con la que gobernaría el espacio consensuado.

Y ese espacio peculiar se expande y se dilata; se vacía sin previo aviso, como en el sueño, que no es sino el territorio donde gobierna el inconsciente que, a su vez, rige el deseo y la avaricia, el trabajo, la familia, la infancia, la sexualidad: la muerte. Nos quedamos de pronto así, a la intemperie, como ocurre en los sueños, sin conseguir dar organicidad al tiempo ni al espacio en el cual tenemos la sensación de hallarnos; sin que sepamos de qué forma ha ocurrido, metáforas poderosas, vericuetos, huecos, que nos necesita para completarse, para rellenarse, igual que en las películas o los recuerdos. No está mal para quienes buscan complicidades al borde con la mirada de los espectadores y saben que, sin retocar, sin desvelar, la realidad no vale mucho. No sólo: ese ojo avezado presiente que la realidad misma está llena de metáforas poderosas –y escondidas– que hay que saber arrancarle –“los misterios de las aceras”, proclamaba Ivan Chitcheglow en 1953.

No obstante, el espacio doméstico, ambiguo, onírico que proponen Bestué y Vives en *La Confirmación* –rito de pasaje en el catolicismo, en los toros y hasta para la produc-

ción artística y su etapa de madurez porque el tiempo, lo advierten ellos mismos, pasa rápido— tiene también algo de psicogeografía, quizás porque Bestué / Vives tienen mucho de situacionistas —lo han demostrado desde el principio de su producción.

Ciertamente, igual que la I. S., Bestué / Vives parecen entender cómo el sujeto revolucionario ambiciona construir *situaciones* en las cuales moverse, a partir de su rechazo hacia la absurda promesa de felicidad que invade el falaz proyecto moderno, en el cual todo se supone creado para el bienestar de quienes se limitan a habitarlo de manera pasiva. Por este motivo, frente a la pasividad es precisa la acción; frente a las situaciones que dicho proyecto impone, se plantea la batalla por ser artífices y protagonistas de esas otras *situaciones* que terminan por ser la garantía contra el aburrimiento, aquéllas que rescatan lo cotidiano y le devuelven ese halo de unicidad que persiguen Bestué y Vives.

El mensaje parece claro: la modernidad nos engaña. No es el lugar divertido y excitante —muy al contrario. Más aún: se diría que únicamente rescatando el lado borrado, secreto; arrancando “los misterios de las aceras”, es posible recuperar la viabilidad revolucionaria a través de una de las técnicas favoritas de la I.S.: el *détournement*. El *détournement* —desviación, sacar del contexto, desplazamiento de significados— es un salvoconducto para liberarse del aburrimiento y vivir en la constante sorpresa. Tiene afinidades con el uso de los objetos y el contexto de los surrealistas belgas —frente al insípido *objeto encontrado* de los bretonianos, el *object bouleversant* que ha habido que construir, idear, diseñar como dardo revolucionario— y parece revestido de un necesario halo de subversión.

Junto al *détournement* se codifica la “deriva”, clásica táctica que se diferencia del paseo surrealista: no se trata de dejarse llevar por las ciudades esperando ser sorprendido por lo inesperado o insólito, sino de todo lo contrario. En la puesta en escena revolucionaria, se trata más bien de una acción consciente: ser capaces de reconocer los cambios que van apareciendo en las varias zonas urbanas y el modo en el cual algunas calles y hasta ciertos edificios se corresponden con diferentes estados de ánimo.

Se codifica, así, la *psicogeografía*, actividad que no es sino la observación de los espacios psíquicos de las ciudades. El propio Debord lo comenta en la *Introducción a la crítica de la geografía humana*: “El cambio súbito de ambiente en una calle, en un espacio de pocos metros; la división evidente de la ciudad en zonas de muy diversas atmósferas psíquicas, el carácter atractivo o repelente de ciertos lugares, todo esto tiende a olvidarse”.

O, como escribía Constant en *Una ciudad distinta para una vida distinta* en su intento de cambiar las situaciones que se nos imponen y de este modo terminar con el aburrimiento: “Las futuras ciudades que vemos ofrecerán una variedad inusitada de sensaciones en este reino, y juegos insólitos se harán realidad a través del uso imaginativo de las condiciones materiales, como el aire acondicionado y el control del sonido y la luz”.

La filiación de Bestué / Vives con la I. S. parece clara desde una de las primeras piezas, con la cual se dieron a conocer, *Acciones en Mataró* del 2000. Cuarenta y ocho acciones planteaban cierto intervencionismo en los espacios públicos —además de rescates de aquellos misterios que iban arrancando a las aceras— y dibujaban una línea de acción que estaba anunciando muchos de sus planteamientos futuros: la fas-

cinación por la miniatura que propicia ciertas derivas –la escultura reducida de Oteiza depositada encima de una mesa el modo del mapeo de Dittborn–, la cita culta –y de la cultura popular y hasta el folklore– como fórmula de *détournement* y, desde luego, la *situación* como lugar político de construcción de significados contra el *status quo*.

Sin embargo, sería en *Acciones en Casa*, de 2005, *situaciones*, numeradas y tituladas, en un espacio otra vez privado –tal vez porque los artistas saben, igual que Freud en su texto sobre lo “sinistro”, que en el hogar es el sitio idóneo para que se manifieste “lo familiar extraño”, a su modo una propuesta de matices situacionista en tanto lo que estaba y no se veía–, donde se acudía de nuevo a las citas, desde la fuente de Nauman, casera y burlona, hasta Calder. Se diría incluso que la propia estructura de las *Acciones*, muy cercana a algunas propuestas Fluxus en su formulación sintáctica, ponía en evidencia el carácter radicalísimo de Bestué / Vives y cierto sentido del humor ácido que proclamaba la voluntad subversiva de sus obras.

Un año más tarde, el campo de acción léxico de los artistas se expandía en *Acciones en el Cuerpo*. Las citas seguían estando presentes –el hombre-mesa parecía trasladar irremisiblemente a un ironizado Allen Jones, otra vez el pop como forma superior de conocimiento–, si bien aquí las situaciones se contagiaban del *live art*, predominando la puesta en escena teatral que trasciende la performance sin más.

El trayecto era sin duda coherente y sistemático, incluso cambiando a veces el lenguaje de sus acciones, de sus situaciones. Bestué / Vives proseguían su camino desde el espacio cotidiano a la cotidianidad del cuerpo, para deslizarse después hacia el espacio metafísico de *Acciones en el Universo*, desde muchos puntos de vista una obra ambiciosa y compleja que preludiaba *La Confirmación* en su concepción espacial.

– El relato –

Aunque no son las complejas construcciones espaciales –sobre todo en la aparente simplicidad– y sus implicaciones con el inconsciente del espectador lo que interesa de este trabajo concreto –y se diría casi que de toda la producción de los artistas. Lo que llama la atención de manera poderosa es el método por el cual Bestué / Vives optan para narrar sus historias, la complejidad de su estrategia narrativa camuflada bajo una pretendida apariencia anodina, de eventos irrelevantes.

Porque justo ahí radica la fascinación de sus formulaciones narrativas: en las historias que deciden contar y hasta en los lugares que escogen para hacerlo. La acción 3, *El interior de la tierra. La Caverna*, ejemplifica desde muchos puntos de vista dicha complejidad narrativa –las piedras y sus simbologías aluden a los comportamientos humanos– y a un sagaz *détournement* en virtud del cual sólo quien esté dispuesto a entrar a la cueva, al juego que se propone, a asomarse al hueco y los tipos miniaturizados estará en grado de arrancar los secretos a las aceras. Bestué / Vives explican la trama: verdaderamente está muy bien urdida.

Como bien urdida estuvo la escenificación lorquiana en la Huerta de San Vicente, bajo la cama: historias de amor ocultas de la vista y, pese a todo, la más luminosa de las piezas en la muestra. Pero había que establecer complicidades. Y entregarse el relato. Y estar dispuesto a ver un mundo que debe ser vuelto a narrar y debe narrarse en los lugares más inesperados. Ahí radica lo mejor de las secuencias narrativas,

Es como la reflexión de Frank Kermode a propósito de los secretos y la secuencia narrativa. El autor decide tomar como punto de arranque para su artículo el poema de George Khairallah, publicado en Beirut en 1979: “Lucinda no sabe leer poesía. Se le dan bien,/más o menos, las novelas. Las palabras, ya sabes,/no se entrometen más o menos en su camino./Y la historia luego, bueno, ya sabes, es/de gente real, se enamoran, esas cosas, y todo eso./Más o menos te hace pensar, piensa Lucinda”.

“Todos somos más como Lucinda de lo que creemos, siempre deseando que las palabras excesivas desaparezcan de nuestro camino”, dice Kermode y no miente. Todos solemos preferir las novelas a la poesía, que haya personajes reales que se enamoran y “todo eso”, pues, sigue diciendo al autor, “todo eso”, no es otra cosa sino el “argumento”.

De hecho, lo primero que hacemos frente a una pieza literaria o visual es buscar la “historia”, el argumento, la secuencia, la claridad. Sin embargo, lo que constituye la verdadera esencia de las historias, al menos de las mejor contadas, es aquello que se esconde o no se acaba de decir, lo que queda abierto a las interpretaciones; lo que deja a la autoridad misma de la historia “bien contada” tambaleándose y a la historia herida, sin posibilidad de un final único, de un desvelamiento que no sea la mera aproximación a lo que no se puede acabar de nombrar.

En ese juego se establece la fractura entre “la información que se manda y la que se recibe”, comenta Kermode, y, por tanto, la pérdida última de autoría única del texto –que es tanto como decir la pérdida de autoridad del autor del texto porque, si no sabemos con exactitud qué cuenta la historia, si el texto se mantiene en algún punto abierto, ¿cómo podemos negarnos nuestra pequeña parte de autores del texto mismo?

También desde ese punto de vista Bestué / Vives plantean un trabajo plagado de complejidades en tanto atestado de metáforas: bajo su apariencia a veces documental se esconde una narrativa complicada en sus vericuetos donde el relato termina por parecer “normal”, porque hemos entrado en la fórmula de relato propuesta, porque hemos aceptado las reglas del contar, las *situaciones* que han ido creando, las citas que han ido proponiendo y que a veces se escurren, como el frutero de Arcimboldo o la mano sin propietario de la mujer del parque, un claro homenaje a *La edad de oro* de Buñuel.

Y es en este punto donde las filiaciones de Bestué / Vives con su admirado Barthes se hacen más obvias. Como si el espectador se hallara entre las páginas del conocido *Fragmentos de un discurso amoroso* –“acciones” escritas a propósito del amor–, la narrativa que proponen los artistas aparece fracturada, plagada de citas cultas que sirve sobre todo de camuflaje al sujeto –a la primera persona–, quien se esconde tras el humor ácido –igual que ocurre con Barthes– tal vez porque como dice el ensayista francés en el capítulo *Conversación*: “Mi lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras”.

Es ahí donde se pone de manifiesto uno de los problemas más fascinantes entre los planteados en las formulaciones narrativas de Bestué / Vives y que se enraiza con el uso del documento, obvio en su caso y piedra de toque en buena parte de la produc-

ción actual. Si es verdad que ellos son los protagonistas de sus acciones, no es menos cierto que no son ellos en realidad sino el propio desdoblamiento del sujeto móvil, múltiple, roto, encarnado en piedra, hecho añicos tras el rostro que les pertenece y que acaba por ser una mera careta.

– Autobiografía –

Quizás debido a este juego portentoso, al final del recorrido por los espacios de *La Confirmación* el espectador se da de bruces con un vídeo que, de alguna manera, duplica esos espacios, los puebla con acciones que el protagonista va realizando. Se trata, así, de una suerte de propuesta autobiográfica que explota el recurso especular y la redundancia como fórmula narrativa. El sujeto esencial, ya se advertía, es una trampa y Bestué / Vives lo hacen patente en cada una de sus obras.

Y porque el sujeto esencial es una ilusión, una construcción, una ausencia, el mismo Barthes —otra vez— juega a hacer visibles todas y cada una de las trampas en su autobiografía *Roland BARTHES par roland barthes*; juega, sobre todo, a enfatizar la distancia entre el escritor y el texto escrito: “El Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria”.

El autor/actor busca un texto *a la deriva*: “Lo deseable sería entonces no un texto de vanidad, ni un texto de lucidez, sino un texto de comillas inciertas, de paréntesis flotantes (nunca cerrar el paréntesis es, con toda exactitud, *ir a la deriva*)”.

No sólo. En esa propuesta de texto abierto es consciente de la limitación de sus autenticidades, en especial de lo transitorio de sus “verdades”: “Este libro no es un libro de “confesiones”; no porque sea insincero, sino porque hoy tenemos un saber diferente del de ayer; este saber puede resumirse así: lo que escribo sobre mí no es nunca la “última palabra” respecto a mí: cuanto más sincero soy, más me presto a la interpretación ante instancias muy distintas a las de autores anteriores que creían que no tenían más que someterse a una ley única: la *autenticidad*”.

Barthes lo elimina el “yo” esencial al elegir una posición de multiplicidad y refuerza la imposibilidad del sujeto para restaurar el pasado como monumento o para mirar hacia cierto futuro ideal, explica Anderson.

Su sujeto no ha cambiado un papel por otro. Desmembrado, desjerarquizado y a rasgones habita el texto hecho pedazos y, más radical todavía, fragmenta el espacio narrativo para no someterse a sus convenciones. No hay principio ni final en el texto; no se recuerdan siquiera los momentos en que cada trozo fuera escrito; su orden es alfabético: “El orden alfabético borra todo, recusa todo origen”, escribe Barthes.

Aunque más aún: ¿Cómo aproximarse al sujeto “esencial” si hablar de uno mismo implica cada vez hablar de los demás, incluso de todos esos demás que habitan el sujeto?

Podría ser ésta la idea esencial de Bestué / Vives quienes, sumergidos en otro orden, arrancan a las aceras las sorpresas y nos exigen complicidad. Y, como ocurre en las historias mejor contadas, nos convertimos en sus cómplices, en sus lectores presos. Y nos echamos al suelo para buscar el relato bajo la cama. Y me echo a calle, esta tarde también, como una guerrillera.

– Situations –

The proposal is apparently very simple, redundant almost: the spectator –you, for example– takes a tour of the various atmospheres, somewhere between any old house and the house of memory, and continually runs up against one of life's events: big and small, important and insignificant, situations which –so they say– everyone experience must at some point of his existence until he becomes a subject. These are situations that happen but which are also encouraged, created – situations which should never have happened, or which simply have not happened, at least not as we remember them.

The mise-en-scène contains everything imaginable. Fantasy, love, loneliness, creativity, death, time that flies, desire, a party, childhood, family, sexuality, greed, work... it's all there in this extraordinary tour of ourselves because, as everyone knows, the general leads to the specific and houses, even the most unlikely ones, transport us – insofar as they are homes – to strange times and sudden recesses of the self.

And so we tour the atmospheres of this unexpected ordinariness reproduced with obsessive care – one could even say with all its contradictions. The space we tour is not unlike that of a dream governed by a highly precise logic, as always occurs in the realm of the subconscious, but it does not even remotely resemble the logic that would govern a space agreed by consensus.

And this unusual space expands and dilates; it empties without warning, as in a dream, which is none other than the domain where the subconscious rules supreme, and the subconscious in turn regulates desire and greed, work, family, childhood, sexuality: death. Suddenly, as in dreams, we are exposed to the elements, unable to provide an organic structure to the time or the space in which we think we find ourselves; without any knowledge of how it happened, powerful metaphors, hostile terrain, hollow, which needs us to be complete, filled, like films or memories. It's not bad for those who seek borderline complicities by catching the eye of the spectators and who know that, without any touching up or any revelations, reality is worth very little. Furthermore: that seasoned eye senses that reality itself is full of powerful – and hidden – metaphors that we must learn to pluck from it. "The mysteries on the sidewalk billboards," proclaimed Ivan Chitcheglow in 1953.

However, the domestic, ambiguous, dreamlike space that Bestué and Vives propose in *La Confirmación* (The Confirmation) – a rite of passage in the Catholic faith, in the world of bullfighting and even in artistic creation and maturity because time, as artists themselves realise, passes quickly – also contains something akin to psychogeography,

perhaps because Bestué and Vives are to a large extent Situationists, as they have shown since the beginning of their career.

60 ENG

Certainly, like the Situationist International (SI), Bestué / Vives seem to understand how the revolutionary individual aspires to construct *situations* in which to operate, based on his rejection of the absurd promise of happiness that pervades the false modern project, in which everything is supposedly created for the wellbeing of those who simply inhabit it passively. For this reason, passivity calls for action; the *situations* imposed by this project set the stage for a battle to become the architects and protagonists of those other situations which in the end are guarantees against boredom, those which rescue the ordinary and restore that aura of uniqueness pursued by Bestué and Vives.

The message seems clear: modernity deceives us. It is not an entertaining, stimulating place, but quite the contrary. In fact, one might say that only by rescuing the erased, secret side, by plucking “the mysteries from the sidewalk billboards,” is it possible to recover the viability of revolution, using a favourite SI technique, namely *dé-tournement*. *Détournement* – deviation, de-contextualisation, displacement of meanings – is a safe-conduct for escaping from boredom and living in constant surprise. It is related to how the Belgian Surrealists used objects and context – as opposed to the Bretonians’ insipid *objet trouvé*, the *objet bouleversant* which has had to be constructed, conceived, designed as a revolutionary dart – and seems to be wrapped in an inevitable aura of subversion.

Détournement is codified alongside the idea of “*dérive*”, or drifting, a classic tactic which is not the same thing as a Surrealist jaunt. This has nothing to do with wandering aimlessly through cities in the hope of being surprised by the unexpected or unusual – quite the opposite. In the revolutionary *mise-en-scène*, it is more a conscious action: being able to recognise the changes that emerge in the various urban areas and the way in which certain streets and even buildings correspond to different states of mind.

Psychogeography, then, is codified as an activity which is simply the observation of psychic spaces in cities. This is noted by Debord himself in his *Introduction to a Critique of Urban Geography*: “The sudden change of ambience on a street within the space of a few metres; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres; [...] the appealing or repelling character of certain places—all this seems to be neglected.”

Or, as Constant wrote in *Another City for Another Life*, in his attempt to change the situations imposed on us and thus bring an end to boredom, “The future cities we envisage will offer a whole new variability of sensations in this realm, and unforeseen games will become possible through the inventive use of material conditions, such as modifications of air, sound and light.”

The affiliation between Bestué / Vives and the SI is apparent in one of the first pieces which brought them into the public eye, namely, *Acciones en Mataró* (Actions in Mataró) from the year 2000. Forty-eight actions called for a certain degree of interventionism in public spaces – and the rescue of the aforementioned mysteries plucked from sidewalk billboards – and established a line of action that heralded many of their future proposals: the fascination with miniatures favoured by certain *dérives*, such as Oteiza’s tiny sculpture placed on a table, Dittborn’s mapping; the sophisticated

quote, as well as quotes from popular culture and even folklore, as a formula for *détournement*; and, of course, the *situation* as a political place for the construction of anti-status quo meanings.

However, it was *Acciones en Casa* (Actions at Home) from 2005 which repeated the use of quotes, ranging from those of Nauman, homespun and mischievous, to Calder. The work featured numbered and titled *situations* that were once again presented in a private space. This may be due to the fact that the artists are aware, like Freud in his text on “the sinister,” that the home is the ideal place for the manifestation of the “strangely familiar,” which in its way is a proposal with a Situationist slant in terms of what was there but not seen. One might even say that the very structure of the *Acciones*, which is remarkably similar to certain Fluxus proposals in its syntactic formulation, revealed the extreme radicalism of Bestué / Vives and a certain caustic sense of humour that proclaimed the subversive nature of their works.

A year later, the artists’ lexical field of action expanded in *Acciones en el Cuerpo* (Actions on the Body). The quotes were still present – the man-table seemed to allude irremissibly to an ironic Allen Jones, pop again presented as a superior form of knowledge – but here the situations were influenced by live art, conferring the predominance to the theatrical *mise-en-scène* which transcends performance.

This stage of the journey was undoubtedly coherent and systematic, and occasionally they even changed the language of their actions, of their situations. Bestué / Vives continued on their way, moving from the ordinary space to the ordinariness of the body, and finally gliding on to the metaphysical space of *Acciones en el Universo* (Actions in the Universe). In many ways, this is an ambitious, complex work whose spatial conception was a prelude to *La Confirmación*.

– The tale –

However, the interest of this specific work (and, one might say, of practically all of the artists’ oeuvre) lies neither in the complex spatial constructions – especially given their apparent simplicity – nor their implications with the spectator’s subconscious. The thing that catches our attention like a magnet is the method chosen by Bestué / Vives to narrate their stories, the complexity of their narrative strategy camouflaged beneath a seemingly bland appearance of insignificant events.

For it is precisely here that we find the root of their narrative formulations’ power to fascinate: in the stories they decide to tell and even in the places they choose to tell them. Action 3, *El interior de la tierra. La Caverna* (The Interior of the Earth: The Cavern), exemplifies this narrative complexity in numerous ways because the stones and their symbols allude to different types of human behaviour and to a shrewd *détournement* by virtue of which only he who is willing to enter the cave, join in the proposed game and peer into the hollow at the miniaturised figures will be in a position to pluck the secrets from the sidewalk billboards. Bestué / Vives explain the plot, which is very cleverly devised.

Equally well devised was the Lorca dramatisation at the Huerta de San Vicente, under the bed: love stories hidden from view and, despite this, the most brilliantly glowing piece in the entire show. But complicities had to be established. One’s whole attention had to be focused on the tale. And one had to be willing to see a world that should be

narrated again, and narrated in the most unexpected places. This is the best part of the narrative sequences, even if not everyone is willing to join in this apparently simple game – metaphors yet again.

It is like Frank Kermode's reflection on secrets and the narrative sequence. The author decides to begin his article with the poem by George Khairallah, published in Beirut in 1979: "Lucinda can't read poetry. She's good, /Sort of, at novels though. The words, you know,/ Don't sort of get, like, in Lucinda's way./ And then the story, well, you know, about,/ Real people, fall in love, like that and all,/ Sort of makes you think, Lucinda thinks."

"We're all more like Lucinda than we think, always wanting the excess words to get out of our way," says Kermode, and he's right. We all usually prefer novels to poetry, with real people who fall in love and "all that," because, as the author goes on to say, "all that" is actually the "plot."

In fact, the first thing we do when confronted with a literary work or visual piece is to look for the "story," the plot, the sequence, the clarity. And yet, what constitutes the true essence of stories, at least the best-told stories, is that which is hidden or never explicitly said – that which remains open to interpretation, that which undermines the very authority of a "well-told" story and leaves the story wounded, without the possibility of a single ending, of a revelation that is not merely an approximation to what cannot be named.

This game creates a gap between what Kermode calls "the information sent and the information received," and, therefore, the ultimate loss of a single authority over the text – which is tantamount to the loss of the author's authority over the text. If we do not know exactly what the story is about, if some point of the text remains open, how can we ignore our small part as authors of the text itself?

Bestué / Vives also approached another work from this same point of view, a piece that is plagued with complexities and packed with metaphors: concealed beneath its at times documentary appearance is a complicated narrative with lots of twists and turns, in which the tale eventually seems "normal." This is because we have embraced its proposed formula, because we have accepted the rules of this particular mode of storytelling, the *situations* that have gradually been created, the quotes that have been proposed and that at times slip in, like Arcimboldo's fruit or the ownerless hand of the woman in the park, an evident tribute to Buñuel's *L'Âge d'or*.

And it is at this point that the affiliations between Bestué / Vives and their admired Barthes become all the more obvious. As if the spectator were contained in the pages of the famous *A Lover's Discourse: Fragments* (written "actions" about love), the narrative proposed by the artists emerges fractured, packed with sophisticated quotes whose main purpose is to camouflage the subject – the first person – hiding behind the caustic humour (as is the case with Barthes). Perhaps this is because, as the French essayist says in the chapter *Conversation*: "Language is a skin: I rub my language against the other. It is as if I had words instead of fingers, or fingers at the tip of my words."

It is here that one of the most fascinating of all the problems proposed in the duo's narrative formulations is revealed, and it stems from the use of the document, an obvious resource in their case and a touchstone in much of contemporary art. And while it is true that they are the protagonists of their actions, it is no less true that it is not

really them but the fragmentation of the mobile, multiple, broken subject, embodied in stone, shattered behind the face that is theirs and yet turns out to be just a mask.

63 ENG

– Autobiography –

Perhaps because of this wonderful game, when the spectator completes his tour of the various spaces in *La Confirmación* he is confronted with a video which, in a way, duplicates those spaces, populating them with actions that the protagonist undertakes. Hence, it is a type of autobiographical proposal which exploits the mirror effect and redundancy as a narrative formula. As suspected, the essential subject is a trap, and Bestué / Vives make this evident in every one of their works.

And because the essential subject is an illusion, a construction, an absence, Barthes himself again plays at revealing each and every one of the traps in his autobiography *Roland BARTHES par roland barthes*; above all, he plays at emphasising the distance between the writer and the written text: “The Text can recount nothing; it takes my body elsewhere, far from my imaginary person, towards a kind of memoryless speech...”

The author/ actor seeks a text that is *à la dérive*, adrift: “Hence the ideal would be neither a text of vanity, nor a text of lucidity, but a text with uncertain quotation marks, with floating parentheses (never to close the parenthesis is very specifically: *to drift*).”

Not only that. In his proposal of an open text, he is conscious of the limitations of his authenticities, and especially of the transitory nature of his “truths”: “This book is not a book of ‘confession’; not that it is insincere, but because we have a different knowledge today than yesterday; such knowledge can be summarised as follows: what I write about myself is never the *last word*: the more ‘sincere’ I am, the more interpretable I am, under the eye of other examples than those of the old authors, who believed they were required to submit themselves to one law: authenticity.”

Barthes eliminates the essential “self” by taking up a position of multiplicity and reinforces the impossibility of the subject in order to restore the past as a monument or to look towards an ideal future, explains Anderson.

His subject has not exchanged one role for another. Dismembered, demoted and in shreds, the subject inhabits the text as a shattered being and, even more radically, fragments the narrative space so as not to yield to its conventions. There is no beginning and no end in the text. There is not even any recollection of the moments in which each piece was written; its order is alphabetical. “The alphabetical order erases everything, banishes every origin,” writes Barthes.

But to take it even further – how can we get anywhere near the “essential” subject if talking about oneself always implies talking about others, even about all those others who inhabit the subject?

This may well be the essential idea proposed by Bestué / Vives who, immersed in another order, pluck the surprises from the sidewalk billboards and demand our complicity. And, as in the best-told stories, we become their accomplices, their captive readers. And we get down on the floor to look for the tale under the bed. And, this afternoon as well, I take to the streets like a guerrilla.





La Confirmación es el primer trabajo conjunto de David Bestué y Marc Vives tras la serie de cuatro acciones que encaminó su producción en los seis años anteriores. El espectador de la pieza debe hacer un recorrido sinuoso a lo largo de la sala de exposición, durante el cual atraviesa una serie de espacios en los que encuentra diferentes elementos. Estos espacios cobran significado al final del trayecto. El vídeo filmado en esos mismos lugares muestra en primer lugar el camino realizado por su protagonista, un adulto joven, y, luego, su segunda visita de la mano de un personaje femenino que, a ritmo de himno pop, le arroja luz sobre algunos pasajes de su propia vida.

En cierta forma, *La Confirmación* es la conclusión conceptual y formal de todo aquello que plantean las obras anteriores al retomar muchos de los elementos y estrategias que habían aparecido anteriormente. La narración –que antes había aparecido como páginas de libro, capítulos de un vídeo, escenas de una obra de teatro y salas de un supuesto túnel del terror–, aparece aquí a través de un cuádruple juego, el que define el camino de ida y vuelta del protagonista y del espectador. Un primer nivel narrativo es el recorrido que debemos hacer para llegar hasta el vídeo; el segundo, es el de la propia historia que allí se explica y que tiene su propia lógica. La idea comúnmente aceptada de exposición en un espacio como un centro de arte contemporáneo, se basa en la libertad de movimientos del visitante, en su capacidad de caminar hacia delante y hace atrás. En *La Confirmación*, esa libertad implica un itinerario determinado que hace que el espectador se convierta en un actor más. El humor reaparece aquí a través de circunstancias inesperadas, entre las que la más efectiva es el perro que sabía leer, y objetos sorprendentes. No menos divertidas son las situaciones forzadas al límite, como la banda sonora o el cameo de los propios Marc y David caracterizados como Freddy Mercury y Montserrat Caballé, que, a la manera de la comedia excesiva e hiperbólica, generan un vínculo de complicidad entre los artistas y los espectadores. Lo efímero es también otro de los lugares que revisitan los artistas en esta obra, con un montaje y un recorrido voluntariamente transitorio. Igualmente, mantienen, al igual que en las pasadas obras, la generación de una sorpresa en el espectador, sometiéndolo a unas cuantas situaciones que juegan con su credibilidad.

Quizá el elemento que une más este proyecto con los anteriores es la multiplicidad de citas y referencias que toma de la propia historia del arte. El busto animado realizado con frutas es una referencia directa a las pinturas de Giuseppe Arcimboldo y a la lectura que de ellas hizo Roland Barthes. El monolito negro que en *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968) aparece como el detonante de las grandes transiciones en la historia de la evolución humana, se dota aquí de un orificio con el

cual se puede practicar sexo. Sin embargo, al otro lado, el monolito se convierte en una artillugio inspirada en el maquinismo de Francis Picabia que anula todo esfuerzo sexual con su mecanismo masturbatorio. El surtidor con el pez y la tortuga que se monta ante los ojos del espectador se añade a una larga lista de fuentes en el arte, que incluyen el urinario de Marcel Duchamp, las fuentes de Niki de SaintPhalle y Jean Tinguely, y los autorretratos de Bruce Nauman. Tan intensas son las citas en el arte del siglo xx como en el folklore y la cultura pop. Desde las más obvias, como la cultura *progre* de la década de 1970 que aparece en determinadas escenas de paternalismo evidente hasta el vestuario fallero de la cantante, una inmensa variedad de referencias voluntarias (y, supongo, algunas involuntarias) se reparten por la pieza.

Ya desde el título se indica la referencia a los ritos de paso. *La Confirmación* puede ser tal como la plantea el cristianismo —un sacramento que indica a la llegada a la edad adulta la definitiva aceptación del individuo por parte de la Iglesia— o la tradición taurina, ya que la alternativa no deja de ser un rito de paso. También a quien esto escribe no puede dejar de recordarle la necesidad que el propio sistema arte tiene en establecer sus propios mecanismos de confirmación en forma de museos, exposiciones, bienales, mercado, reconocimiento crítico. En definitiva, todo aquello que da validez definitiva a algo que parecía provisional, al mismo tiempo que sirve como herramienta para perpetuar jerarquías, valores, creencias y, en resumen, una determinada forma de organización de la sociedad.

En cuanto a su temática, *La Confirmación* parece fijarse en un momento vital no oficializado con un rito de paso en la sociedad occidental, el que se da al llegar definitivamente a la edad adulta y que supone la definitiva superación de la adolescencia y la juventud. Ese paso parece cada vez más disimulado, al menos en el contexto español contemporáneo. Quizá porque sería reconocer la inmadurez de una sociedad que propicia, como dice Andrés Hispano, adultos de diez años y niños de cuarenta. Una sociedad que prefiere una adultez poco madura, resignada y continuista, que evita intentar resolver el conflicto entre placer y realidad. En *La Confirmación*, el protagonista pasa por todas las fases propias de ese inexistente rito de paso y se instala en un lugar liminal, un territorio de nadie en el que, desprovisto de las cargas simbólicas de su vida anterior, puede observarse a sí mismo. Para ello, primero se aparta de la sociedad y luego, sintomáticamente, es readmitido nuevamente, ahora con su flamante identidad.

El viaje siempre ha sido un tema para el arte, la literatura y el cine. Hay algo en la idea de recorrer el espacio, de caminar hacia delante y hacia atrás que hace que sea atractivo para quien lo recorre físicamente, y quien lo hace posteriormente mentalmente. Al final del viaje siempre está uno mismo. Después de todo, Ulises lo único que desea es volver a Itaca y el hobbit Bilbo Bolsón sueña en todo momento con volver a su confortable cueva en la Comarca. Hay cientos de viajes narrados. Don Quijote, Thelma & Louise, los protagonistas de Star Wars, Dune o Huckleberry Finn al final no hacen sino volver a su casa después de haber creído aprender algo a lo largo del viaje. *La Confirmación* es un viaje que ve como su protagonista cambia, crece y mejora a lo largo de la historia.

Es así como *La Confirmación* gira en torno a la posición actual del individuo contemporáneo, con escasas verdades absoluta a la que asirse. Bien pensado, quizá no tenga absolutamente ninguna. Su propia existencia frágil es su única certeza. Sumergi-

do en un mundo de subjetividad, sometido a un continuo cambio, bombardeado por un exceso de información, puesto ante miles de (supuestas) opciones, el individuo no puede más que habituarse a convivir con esa falta de garantías. Tomar ya por norma la falta de referentes inamovibles. Tras la caída de todos los sistemas sociales y políticos, a los que no son ajenos la nueva crisis del capitalismo de este final de década, sólo cabe interrogar al mundo y a sí mismo. El personaje femenino que aparece al final del vídeo quizá podría ser fruto de un sueño, de un momento de lucidez o de la propia imaginación del protagonista. Al son de la música le explica algunas cosas que él mismo no había podido ver sobre su propia vida. Su única conclusión es que hay que “aprender a bailar sin suelo firme / sin confirmación”.

El trabajo de Bestué / Vives está repleto de pequeños gestos. No se trata de posicionamientos grandilocuentes, ni de actos que puedan por sí solos detonar un cambio radical en la forma en como está ordenado el mundo. Son acciones mínimas, a menudo invisibles. ¿Para qué sirven? Lo más deseable es que actúen como un efecto mariposa. Es sabido lo que dice la variante popular de esa teoría: el aleteo de una mariposa puede crear un tornado en el otro extremo del planeta. Entre medio, entre uno y otro extremo del mundo, se pueden dar multitud de circunstancias que multipliquen y amplifiquen ese aleteo casi imperceptible. Por medio precisamente de esos efectos multiplicadores, una variación insignificante en las condiciones de partida puede provocar que el sistema evolucione en forma absolutamente diferente. Cuando pienso en la eficacia de esos pequeños gestos no puedo sino pensar en que generen un vendaval. ¿Alterar ligeramente la realidad, por medio de una obra de arte, puede acabar generando un cambio profundo? Por poco que el artista crea en su propio trabajo, no dudará que será así.

The Confirmation is the first joint work by David Bestué and Marc Vives after the series of four actions produced in the previous six years. Viewers have to follow a winding route through the exhibition area, during which they pass through a number of spaces containing different elements. The significance of these spaces becomes apparent at the end of the tour. The video filmed in the different areas shows first the route taken by its central figure, a young man, and then his second visit accompanied by a woman who, to the rhythm of a pop anthem, enlightens him about some of the periods of his own life.

To a certain extent *The Confirmation* is the conceptual and formal conclusion of everything that the previous works dealt with, since it appropriates many of the elements and strategies that had been used earlier. The narrative – which had previously appeared as the pages of a book, the chapters of a video, the scenes of a play, and the sections in a tunnel of terror – emerges here through a quadruple game that defines the outward and return route of the young man and the viewer. On the primary narrative level is the path we have to follow to reach the video; the second level is the story told there, which has its own logic. The commonly accepted idea of an exhibition in a space such as a contemporary art centre is based on the freedom of movement of visitors, on their ability to walk backwards and forwards. In *The Confirmation*, this freedom involves a specific itinerary that means that the viewer becomes just another actor. Humour reappears here in the form of the unexpected elements – the most effective of which is the dog that can read – and the astonishing objects. No less amusing are the situations that are taken to an extreme, such as the soundtrack or the cameo of Marc and David disguised as Freddy Mercury and Montserrat Caballé, creating a complicity between artists and viewers in the manner of hyperbolic comedy. The ephemeral sphere is another of the places revisited by the artists in this work with its intentionally transitory staging and itinerary. As in earlier projects, they also keep up the element of surprise, subjecting viewers to situations that stretch their credibility.

Perhaps what links this project to the previous ones is the multiplicity of quotations and references taken from the history of art. The animated bust concocted of fruit is a direct allusion to the paintings of Arcimboldo and to Roland Barthes' interpretation of them. The black monolith which in *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) appears as the detonator of the great shifts in the history of human evolution, is here given an orifice with which to have sex. However, on the other side, the monolith is converted into a contraption inspired by Francis Picabia's machinism that annuls all sexual effort with its masturbatory mechanisms. The fountain with the fish and tortoise that shoots up before our eyes is one more in the long list of fountains depicted in art,

which include those by Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely, Marcel Duchamp's urinal and Bruce Nauman's self-portraits. The references to twentieth-century art are as vivid as those to folklore and pop culture. From the most obvious, such as the trendiness of the 1970s that appears in certain scenes of evident paternalism, to the singer's gaudy costume, a wide variety of deliberate references – and I imagine some unintended ones too – appear throughout the play.

Even the title is an allusion to rites of passage. *The Confirmation* could relate to the Christian sacrament that confirms an individual's acceptance by the Church on reaching adulthood – or to the bull-fighting tradition of the *alternativa*, which is also a rite of passage. I cannot help but be reminded of art's need to establish its own mechanisms of confirmation in the form of museums, exhibitions, biennials, critical acclaim and the art market; in fact, everything that bestows a solid validity on something that seems provisional, while at the same time acting as a tool for perpetuating hierarchies, values, beliefs and, in short, a specific form of organisation of society.

As far as its subject matter is concerned, *The Confirmation* seems to concentrate on a moment in life that is not officially a rite of passage in Western society but occurs on coming of age and represents leaving behind adolescence and puberty. This is a passage that seems to be increasingly glossed over, at least in the contemporary Spanish context. Perhaps because it would be a recognition of the immaturity of a society that produces ten-year-old adults and forty-year-old kids, as Andrés Hispano put it; a society that prefers a resigned, continuist, immature adulthood that avoids any attempt at resolving the conflict between pleasure and reality. In *The Confirmation*, the central character goes through all the phases of that non-existent rite of passage and arrives at a liminal place, a no-man's-land in which, having shed the symbolic charges of his previous life, he can now observe himself. To do so, he first distances himself from society and then, symptomatically, is readmitted to it again, this time with his flamboyant identity.

Journeys have always been a theme for art, literature and films. There is something in the idea of moving through space, of moving here and there, that makes it attractive for the person who does it physically and also for the person who later does it mentally. At the end of the journey there is always oneself. After all, the only thing Ulysses wanted was to return to Ithaca, and Bilbo Baggins always dreamed of returning to his comfortable Hobbit-hole in the Shire. There are hundreds of tales of journeys: Don Quixote, Thelma & Louise, the characters in Star Wars, Dune, Huckleberry Finn and others in the end simply return home after believing they learned something on their travels. *The Confirmation* is a journey that looks at how its protagonist changes, grows and improves throughout history.

This is how *The Confirmation* approaches the current position of contemporary individuals, with few absolute truths to cling on to. In fact, they may have no absolute truths at all. Their own precarious existence is their only certainty. Submerged in a world of subjectivity, affected by continuous change, bombarded by an excess of information, faced with thousands of (so-called) options, the individual can do no more than try and get used to living with this lack of assurance; to taking for granted the absence of fixed points of reference. After the collapse of all the social and political systems, to which the current capitalist crisis is closely linked, one can only question the world and oneself. The female figure who appears at the end of the video may be

the result of a dream, a flash of lucidity or the protagonist's own imagination. To the sound of the music, she tells him certain things about his own life that he himself had not been able to see. His only conclusion is that we have to "learn to dance without a solid floor / without confirmation".

The work of Bestué / Vives is full of small gestures. They are not grandiloquent postures nor acts that could on their own bring about any radical change in the world order. They are simply minimal, often invisible, actions. What is the point of them? The best we can hope for is that they have a butterfly effect. The popular version of this theory is well known: the fluttering of a butterfly's wings can create a tornado on the other side of the world. In between these furthest points of the globe, numerous factors can multiply and amplify the almost imperceptible movements. Precisely through these multiplying effects, an insignificant variation in the initial conditions can cause the system to develop in a totally different way. When I imagine the effectiveness of these small gestures I cannot help thinking how they could produce a storm. Can a slight alteration of reality, through a work of art, end by bringing about a profound change? However little the artist believes in his own work, he will have no doubt that this will be so.





Fue un desayuno en familia
Y ahora una pesadilla
Mama hace un espagat
Y papa salta de la silla

It was a family breakfast
And now it is a nightmare
Mum is doing splits on the floor
And dad's jumping from the chair

Y es que como diría roland barthes:
Ni te cases ni te embarques

And as roland barthes would say:
Neither get married nor get on the boat



El televisor vivía
Sumido en su nebulosa
más ahora palpita
con formas fabulosas

The tv set lived
Stranded in its snow
But now its heart beats
Broadcasting fabulous shapes



Intentastes tomar la herencia del pasado
Pero su avaricia te negó el tesoro
cuanto más oro acapara
más dura tiene la cara

You tried to take the heritage of past
But your greed made the treasure escape
The more gold it hoards,
The more harder its face is



Intentaste entrar en la fábrica
Sin encajar en la cadena
Contigo el producto se iba sin más
Sin ti se cae rodando

You tried to go into the factory
You didn't fit in the line
With you, their product just left
Without you, it falls rolling down



Tus amigos no te llenaban
Y te apartastes de su lado
Ahora te hechan de menos
Y el emo se suicida

Your friends didn't fulfil you
And you left them aside
Now they miss you
And the emo commits suicide



Y es que la vida es una canción
El espacio le da ritmo al tiempo
Aprende a bailar sin suelo firme
Sin confirmación

So life is a song
Space gives time some rhythm
Learn to dance without a solid ground
Without confirmation



Deseastes al hombre solitario
Ensimismado en su gozo
Más todo placer oculta un enigma
Una máquina y un oso

You desired the lonely man
Absorbed in his pleasure
But all pleasure hides an enigma
A machine and a bear



Cruzastes el río sin problemas
Mas no creas en lo visible
Porque ese tronco escondía
Confetis, niños y fantasía

You crossed the river without a problem
But don't believe in what you see
'Cause that log was hiding
Conffeti, children and fantasy



Dejaste tu amor atrás
Ella se quedo con tu mano
No te va a esperar más
Pues por otro te ha cambiado

You left your love behind
She kept your hand
She won't wait for you anymore
As she has replaced you with another one



Observaste tu reflejo
Buscando el sentido de la vida
El pensamiento cambia
Y el rostro se olvida

You observed your own reflection
Looking for the meaning of life
Thought changes
And the face it is forgotten



Fueron perfectos en el orden
 Al hacer la fuente
 Más ahora deben aprender
 A secar el agua

They followed the order perfectly
 When they made the fountain
 But now they need to learn
 To dry the floor



Un perro que sabía leer
Y obedecía al humano
Y en la prueba final
Hace caca y luego le da la mano

A dog could read
And obeyed the human
And in the final test
It shits and then holds his hand



Vistes a la mujer sacándose huesos
Y como se le iba el cuerpo
La existencia no puedes ni verla
Se transforma

You dress the woman removing her bones
And how her body went away
You can't even see existence
It transforms



Le tuviste miedo a la estrella
Porque allí se escondía la muerte
Más no siempre podrás escaparte
Porque detrás hay zombies

You were afraid of the star
Because it was in there where death was hiding
But you won't always be able to escape
As there are zombies behind



Y es que la vida es una canción
El espacio le da ritmo al tiempo
Aprende a bailar sin suelo firme
Sin confirmación

So life is a song
Space gives time some rhythm
Learn to dance without a solid ground
Without confirmation









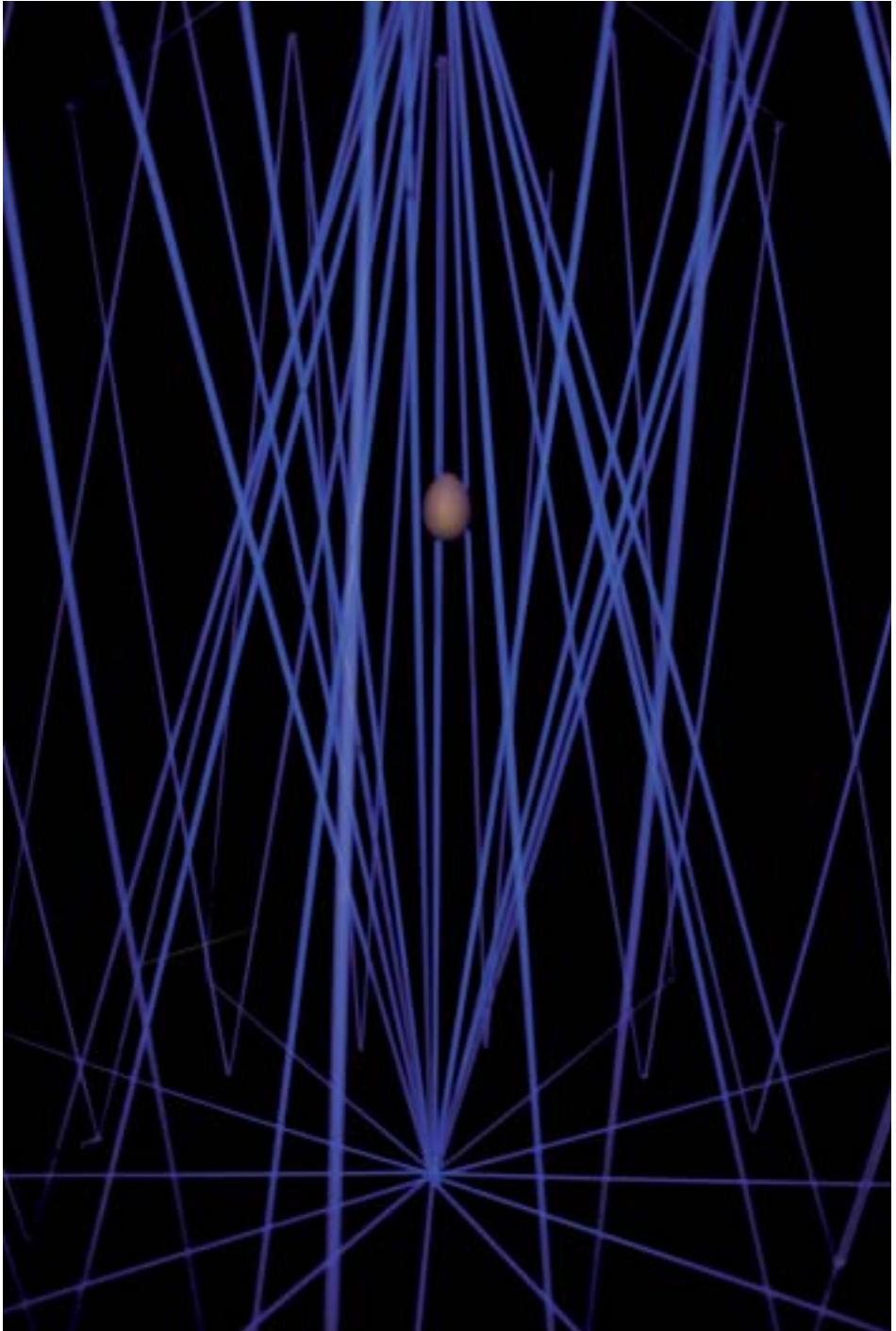
ACCIONES EN EL UNIVERSO































INDEX

Entrada principal a la exposición <i>CISNES Y RATAS</i>	(p.94)
Entrada a <i>Acciones en el Universo</i>	(p.95)
Sala 1, lo micro (arriba), Sala 2, interior del cuerpo (abajo)	(p.96)
Sala 3, interior de la tierra (arriba y abajo)	(p.97)
Sala 5, universo	(p.98)
Sala 6, perfección mental	(p.99)
Sala 7, dialéctica	(p.100)
Sala 8, realidad mental (arriba), Sala 9, el fin del mundo (abajo)	(p.101)
Sala 10, la rotura	(p.102)
Sala 11, implosión	(p.103)
Entrada hacia <i>La Confirmación</i>	(p.104)
Vista de objetos de <i>La Confirmación</i> . Escenas 1, 2 y 3	(p.105)
Escenas 4, 5	(p.106)
Escenas 7, 8, 9 y 10	(p.107)
Escenas 11, 12 y 13	(p.108)
Sala de proyección	(p.109)

<i>SWANS AND RATS</i> exhibition main entrance	(p.94)
<i>Actions on the Universe</i> main entrance	(p.95)
Room 1, the micro (top), Room 2, inside the body (bottom)	(p.96)
Room 3, inside the earth (top and bottom)	(p.97)
Room 5, universe	(p.98)
Room 6, mental perfection	(p.99)
Room 7, dialectics	(p.100)
Room 8, mental reality (top), Room 9, the end of the world (bottom)	(p.101)
Room 10, the breakage	(p.102)
Room 11, implosion	(p.103)
<i>The Confirmation</i> main entrance	(p.104)
<i>The Confirmation</i> . General view. Scenes 1, 2 y 3	(p.105)
Scenes 4, 5	(p.106)
Scenes 7, 8, 9 y 10	(p.107)
Scenes 11, 12 y 13	(p.108)
Projection room	(p.109)



