

**WILFREDO PRIETO.
AMARRADO A LA PATA
DE LA MESA**

XXXX

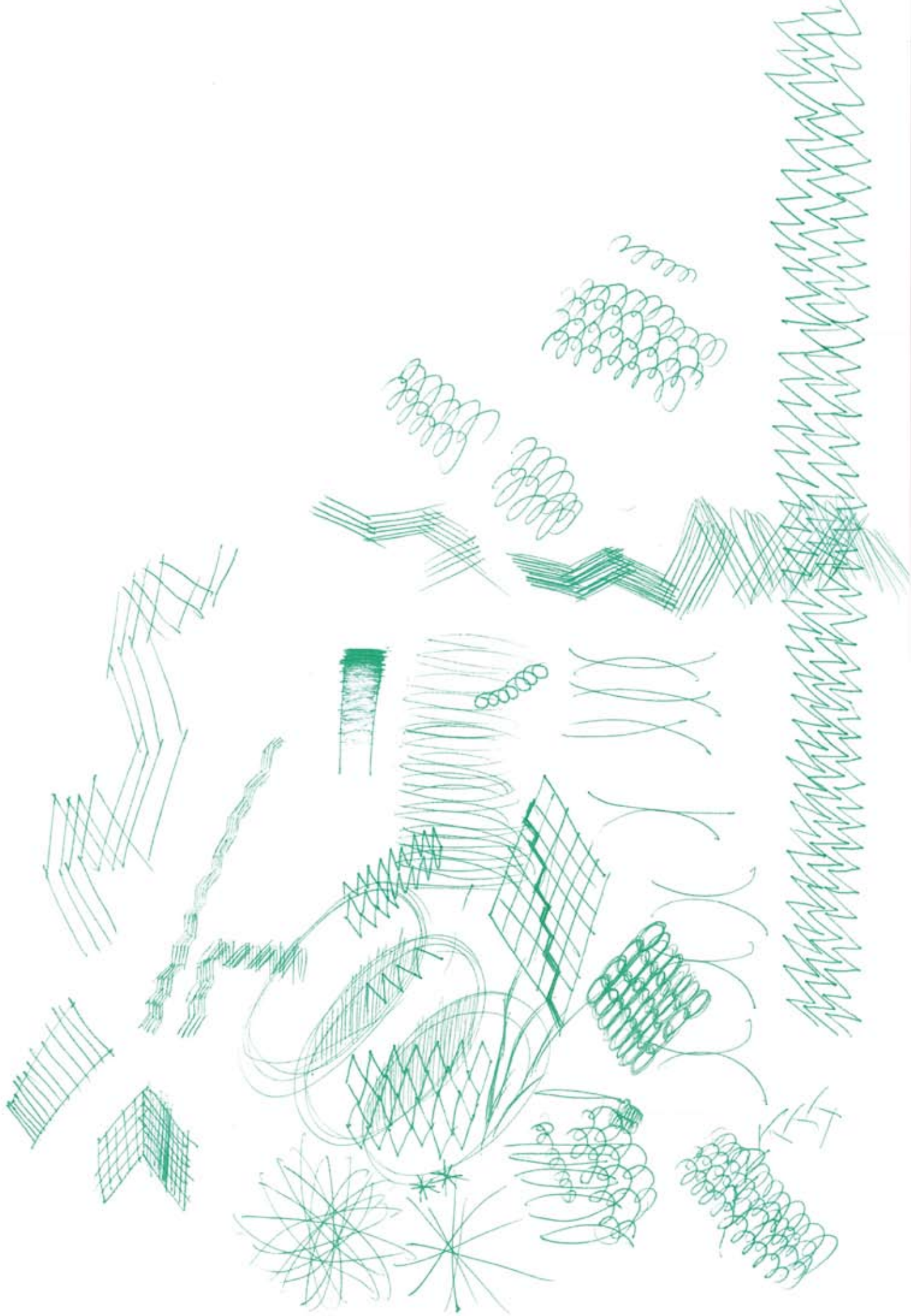
XXXXXXXX

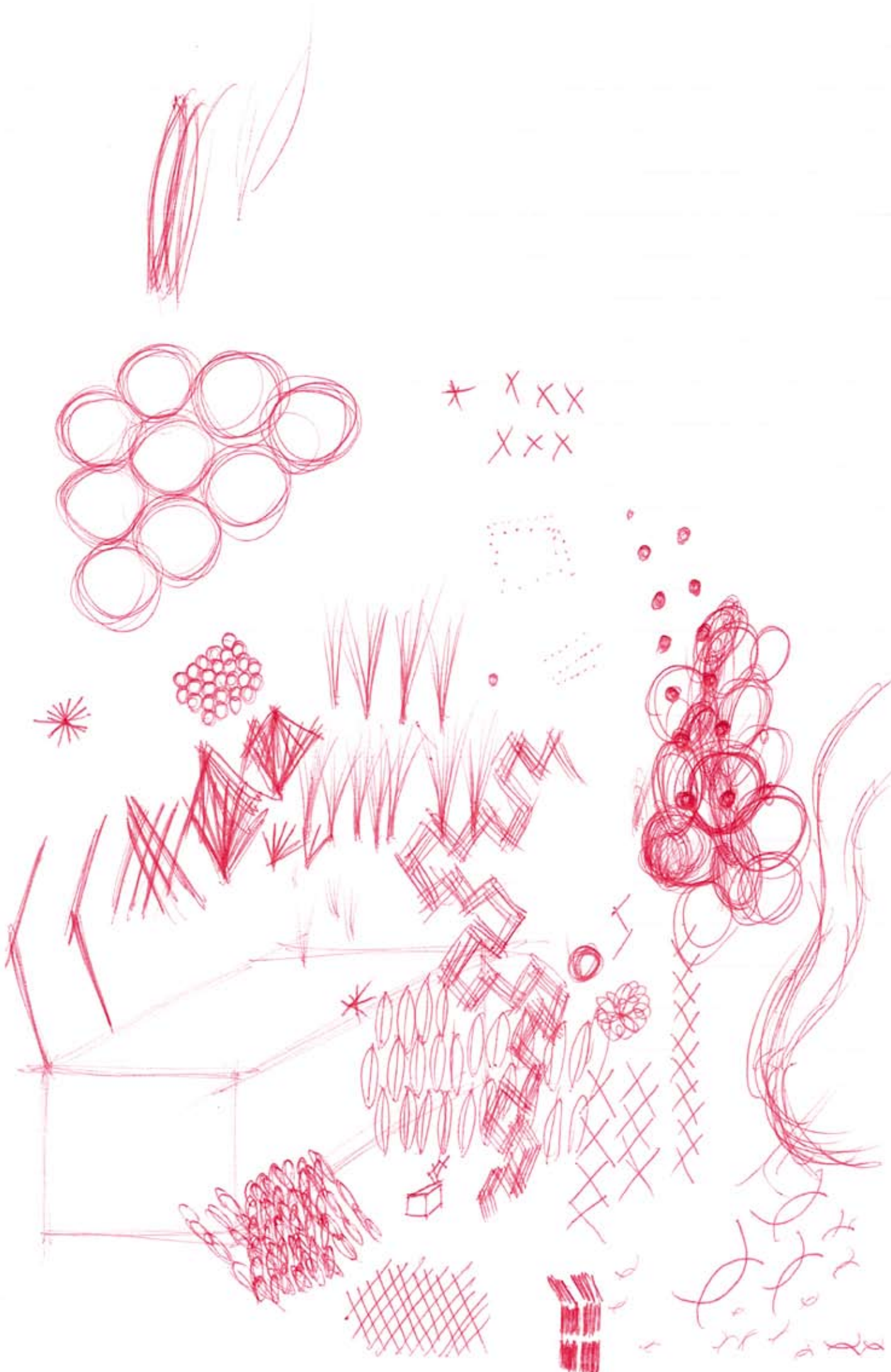
XXXX

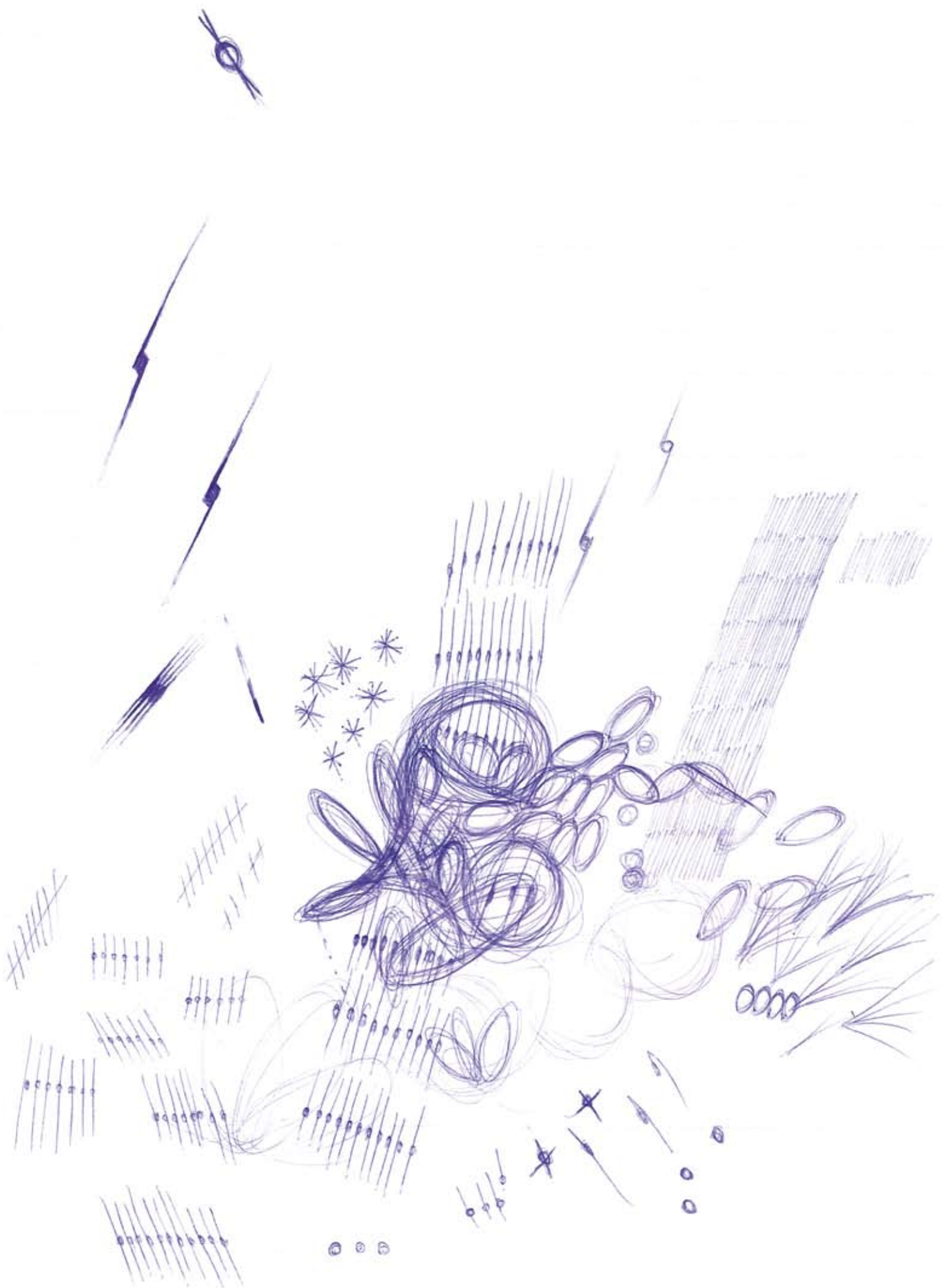
XXXX





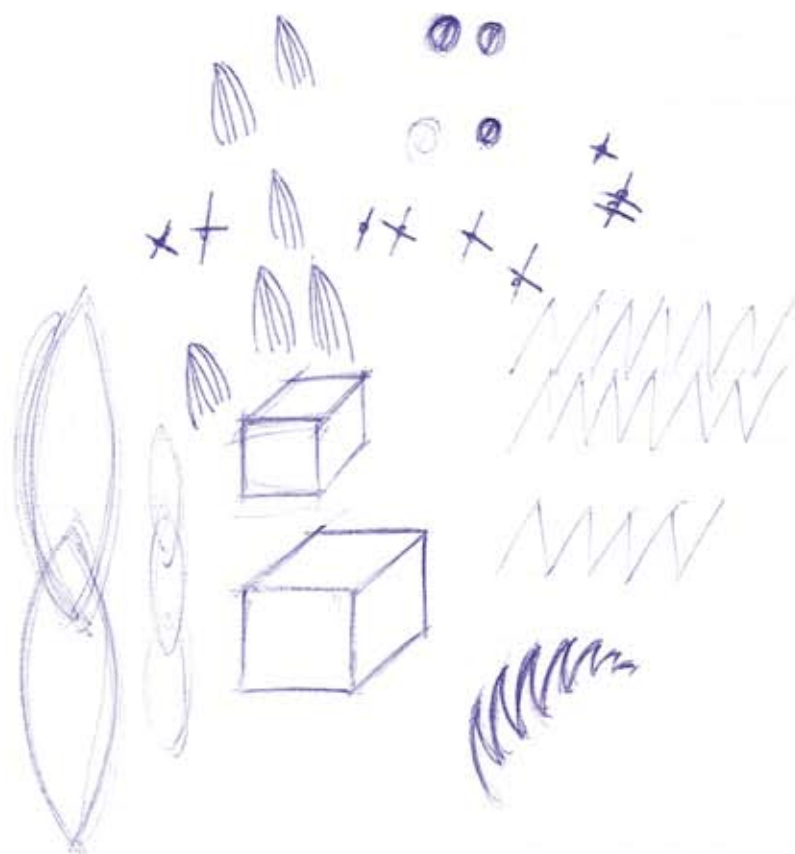






**WILFREDO PRIETO.
AMARRADO A LA PATA
DE LA MESA**

**FERRAN BARENBLIT
GERARDO MOSQUERA
CAY SOPHIE RABINOWITZ
JACOB FABRICIUS**



PRESENTACIÓN

El CA2M de la Comunidad de Madrid tiene la satisfacción de presentar de nuevo un proyecto que aúna el compromiso con las expresiones artísticas contemporáneas y la promoción de jóvenes creadores de proyección internacional. *Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa* es la primera exposición monográfica del artista cubano que muestra con amplitud su trabajo y profundiza en el sentido de su producción e inquietud artística.

La exposición reúne más de cuarenta piezas, de las cuales la mitad son nuevas producciones. Esta apuesta por la obra de Wilfredo Prieto, sutil pero directa, manifiesta el interés del CA2M por acercar a un público cada vez más amplio expresiones artísticas radicalmente contemporáneas en las que se hace imprescindible la colaboración multidisciplinar de profesionales de la física, química o biología. Al mismo tiempo, un proyecto como el que ahora presentamos asume los riesgos y plantea los debates y reflexiones que un centro de arte contemporáneo actual toma como principal motor de funcionamiento.

Esta exposición y catálogo no hubieran sido posibles sin la incesante colaboración de Wilfredo Prieto, siempre atento a los detalles y soluciones, y al trabajo de un gran número de personas que han contribuido a que la obra del artista se presente en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. A todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento.

Isabel Rosell Volart
Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas,
Comunidad de Madrid

PRESENTATION

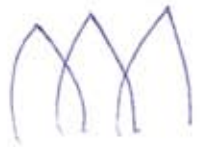
The Region of Madrid's CA2M is pleased to present another project that combines the commitment to contemporary artistic expression and the advancement of internationally recognized young creators. *Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa* [Wilfredo Prieto. Tied Up to the Table Leg] is the first monographic exhibition of this Cuban artist that shows the breadth of his work and delves into the meaning of his production and artistic concerns.

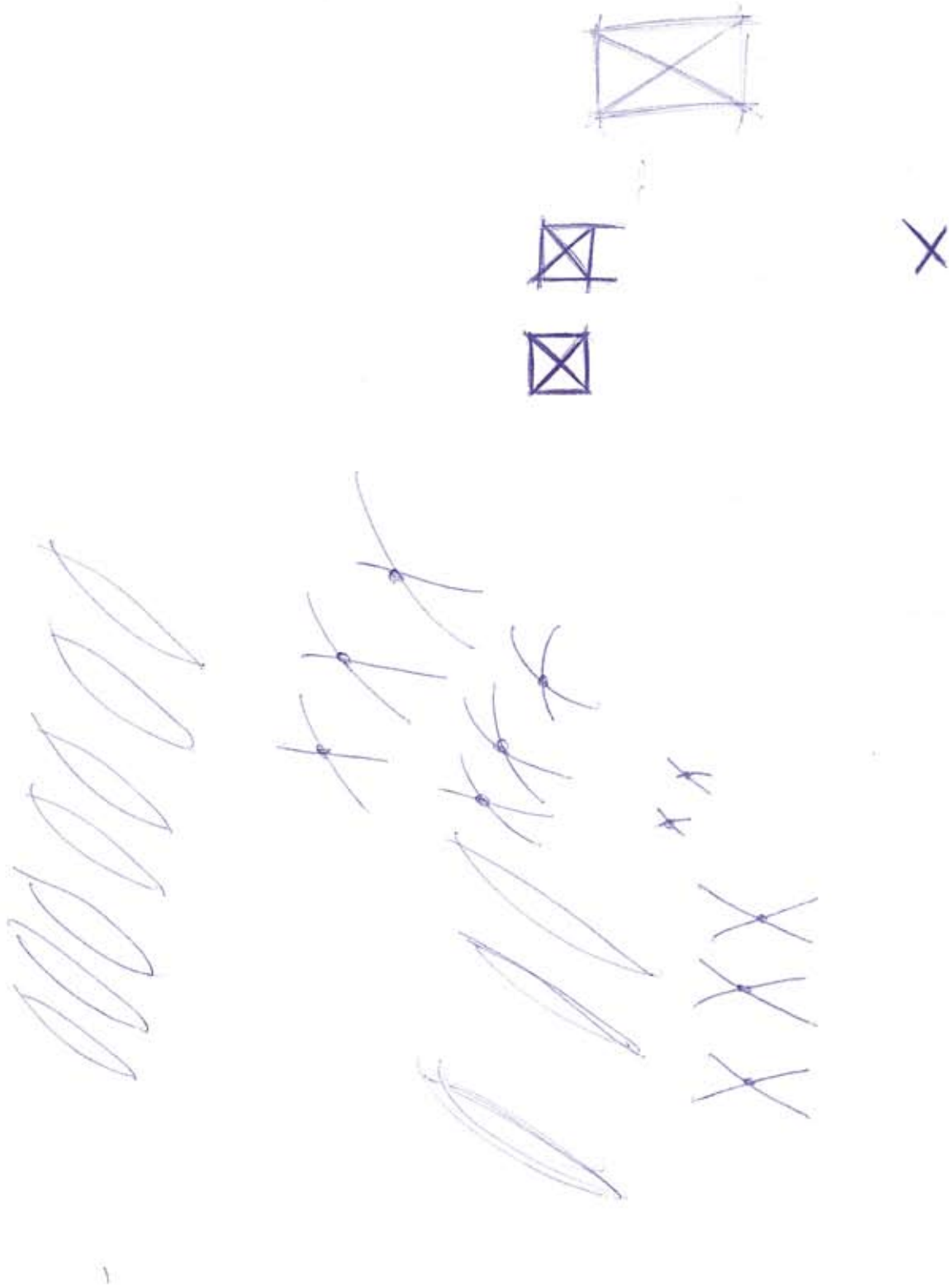
The exhibition brings together over forty works, half of them new productions. By subtly but undeniably backing Wilfredo Prieto's work, CA2M demonstrates its interest in bringing an ever growing public into contact with radically contemporary artistic expressions that necessarily entail the interdisciplinary collaboration of professionals from the fields of physics, chemistry and biology. A project like this one also assumes the risks and formulates the debates and reflections that ensure the functioning of a truly contemporary art center.

This exhibition and catalogue would not have been possible without the tireless collaboration of Wilfredo Prieto, who from the beginning was mindful of details and engaged in problem solving. The work of a great many other individuals also helped make possible this exhibition at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. We wish to express our deepest gratitude to them all.

Isabel Rosell Volart
Managing Director of Archives, Museums and Libraries,
Regional Government of Madrid







DIBUJOS BOBOS CON TINTA DE MONTBLANC, 2009

Tinta sobre papel

47 dibujos de 28,5 x 19,5 cm cada uno

Colección Jesús Villasante y cortesía del artista

DUMB DRAWINGS WITH MONTBLANC INK, 2009

Ink on paper

47 drawings measuring 28.5 x 19.5 cm each

Jesús Villasante Collection and courtesy of the artist



ÍNDICE - CONTENTS

Ferran Barenblit

13 **LA LÍNEA MÁS DIRECTA**

27 **THE STRAIGHTEST LINE**

Gerardo Mosquera

49 **LA TENSIÓN DE LA IMAGEN**

61 **THE TENSION OF THE IMAGE**

Cay Sophie Rabinowitz

77 **A SURREALIST SITUATIONISM**

89 **UN SURREALISMO SITUACIONISTA**

Jacob Fabricius

101 **TO DO THINGS AS EASILY AS BREATHING**

115 **HACER COSAS TAN SIMPLES COMO RESPIRAR**

132 **BIOGRAFÍA - BIOGRAPHY**

134 **OBRAS EN EXPOSICIÓN - WORKS ON DISPLAY**



LA LÍNEA MÁS DIRECTA

Ferran Barenblit

Amarrado a la pata de la mesa es el título del catálogo que el lector tiene ahora en sus manos, que corresponde a la exposición de Wilfredo Prieto en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo durante el invierno de 2011. El título coincide con el de una de las obras de la exposición. El público que entró en el CA2M el día 1 de febrero pudo ver en su planta baja una mesa a la que estaba atada una cuerda. La cuerda subía por las escaleras, atravesando las tres plantas de exposición. En la cuarta planta, salía a la terraza. Allí, continuaba hacia el cielo, atada, a varias decenas de metros sobre el tejado del edificio, a un helicóptero que permaneció inmóvil en el cielo de Móstoles. Ante la imposibilidad de mantener la aeronave en marcha durante las seiscientos cuarenta y ocho horas que la exposición permanece abierta al público a lo largo de doce semanas, se optó por documentar en vídeo la pieza. El resultado, puede verse en un monitor junto a la mesa.

Esta es la primera ocasión en que Wilfredo Prieto reúne en una única exposición un número tan alto de sus trabajos. Si hasta ahora su presencia en museos, centros de arte y bienales estaba centrada en la producción de una única nueva pieza, a veces de gran visibilidad, en esta ocasión se presentan varias decenas de obras. Muchas de ellas, son trabajos existentes que se han transportado o refabricado para la ocasión. Otras, son producciones nuevas, algunas de ellas tan complejas que, al momento que escribo estas líneas, aún no sabemos si serán finalmente posibles pues desafían leyes fundamentales de la física. Se podría pensar que es una contradicción plantear esta exposición como la primera en que se incluye más de una obra y hacerlo presentando un número tan elevado de piezas. Creo que la respuesta hay que encontrarla en que el conjunto de la exposición funciona como una única gran obra, siguiendo las normas que el artista aplica a cada uno de sus propios trabajos. La exposición toma sentido en el contraste y la creación de disparidades entre las obras. Hay una voluntad de situar obras que son el resultado de un sencillo gesto casi invisible junto a otras que necesitan de complejas tecnologías o pesadas grúas, cuando no un descarado esfuerzo presupuestario. Valorar igualmente una cerilla apagada (*Estrella muerta*, 2010) junto a un inmenso árbol situado en el zaguán del centro (*Tope*, 2011).

Todo esto pone en jaque la experiencia del visitante. El propio artista declara que sus exposiciones se pueden ver en un minuto. Es cierto. La posibilidad de decepción es, reconozcámoslo, considerablemente elevada. Un museo de arte contemporáneo muchas veces tiene que competir dentro de la economía del ocio: ofrecer una visita rica, interesante, ni demasiado corta, ni demasiado rápida. En este caso va a impugnar esa norma no escrita.

No resulta fácil escribir un texto para un catálogo sobre Wilfredo Prieto y conseguir decir cosas nuevas. En su intensa carrera, quienes han escrito sobre él han intentado explicar con distintas palabras la contundente sencillez de su trabajo. Gerardo Mosquera remata su texto para Art Nexus —incluido en las próximas páginas— con la fórmula “idea neta+

GRASA, JABÓN Y PLÁTANO, 2006

Grasa, jabón, cáscara de plátano
25 cm de diámetro aproximado
Colección Jesús Villasante
Vista de instalación en el Convento de
Santa Clara, La Habana

GREASE, SOAP AND BANANA, 2006

Grease, soap and banana peel
Diameter: approximately 25 cm
Jesús Villasante Collection
View of the installation at Convento de
Santa Clara, Havana

obra sencilla=significado máximo". Jacob Fabricius, por su parte, compara su forma de hacer arte con el acto de respirar —nada más inmaterial, al mismo tiempo que imprescindible—. Cuauhtémoc Medina habla de la creación de un "vacío autorreferencial". En definitiva, todos señalan su contundencia conceptual, brevedad narrativa, ausencia de elementos superfluos, alusiones insistentes a la propia práctica artística, un delicado sentido del humor, juegos semánticos de ida y vuelta y una poética que comparte a partes iguales persistencia y sutilidad. En última instancia, se basa en trazar la línea más directa entre la idea original y su formalización.

En los muchos diálogos que mantuvimos para planificar esta exposición a lo largo de los dos últimos años, le expliqué a Wilfredo mi visita, hace una década, a Wim Delvoye en su estudio de Gante. Él me hizo reflexionar sobre una de las formas de operar del arte. Desde luego, no se dio cuenta: tan sólo hizo un comentario en voz alta. Pensaba en su propio trabajo, y explicaba cómo debía cada día subvertir la forma en que normalmente opera la cotidianeidad. Lo decía casi con fastidio: para hacer arte hay que estar siempre cambiando el orden de las cosas, y eso lleva mucho esfuerzo. En concreto, se refería a su conocido trabajo en el que combina los rayos X con los vitrales de inspiración medieval. Si no recuerdo mal, el proceso era el siguiente. Debía empezar por comprar un cerdo. Después, convencer a un granjero para que lo alimente con sustancias radio-opacas. Luego, llevarlo a sacrificar, pero con cuidado que no pierda nada de la sustancia ingerida. Posteriormente, llevarlo a un veterinario para que le tome unas placas de rayos X. Por último, llevar esas placas a un artesano del cristal con capacidad para trabajar un vitral medieval y explicarle que debía insertar las imágenes dentro del vitral. Por último, instalarlo en una iglesia (en desuso y desacralizada) para lo cual debía convencer a un buen número de responsables municipales y regionales. En definitiva: una obra aparentemente sencilla, en la que el artista, como tantos otros artistas contemporáneos, no era autor directo de las imágenes presentadas, necesitaba convencer (o, como mínimo, explicar) a varias decenas de personas que alterarían la forma en cómo llevan a cabo su trabajo normalmente. Poco después, repetiría el mismo *modus operandi* jugando con el doble significado de la letra equis (en los vitrales se veían radiografías de parejas haciendo el amor), que imagino que generaría nuevas dificultades (no me imagino intentar convencer a una pareja que mantenga relaciones en una cabina de rayos X). Pensándolo retrospectivamente, me pregunto si todas esas personas serían conscientes que estaban participando en algo definible con esa frase tan recurrente en el arte contemporáneo que dice que el proceso es más o tan importante como el resultado. Quizá no les importara.

En todo caso, veo muchos paralelos entre la forma de trabajar de Wim Delvoye y la de Wilfredo Prieto. Obviamente, les separan muchas cosas: la más visible, sin duda, la tendencia al barroquismo flamenco de uno comparado con la sencillez extrema del otro. Sin embargo, comparten la convicción que un entorno puede cargar de sentido a la obra y que esa alteración

de la cotidianeidad pasa por crear la tensión máxima mediante la exploración primero y la transformación después de determinados rastros materiales. Ambos usan la ironía, como mecanismo fundamental de la cultura contemporánea que se define como algo que pasa cuando se dice algo y *quizá* se quiere decir lo contrario. Ese *quizá* es la base de todo: duda, cuestionamiento, inexistencia de puntos de vista privilegiados. La ironía no existe, ocurre. Aparece cuando el emisor consigue que el receptor ponga en tela de juicio precisamente lo que le está diciendo. Si la propia persona que te habla te invita a desconfiar ¿por qué no dudar de todo lo demás? La ironía es una herramienta poderosa, que multiplica las posibles lecturas hasta el infinito al apelar a la inteligencia y la capacidad crítica.

La noción de circularidad, uno de los rasgos del pensamiento irónico, está presente a lo largo de toda la exposición. Algunas veces, de forma muy visible, como la casi perfecta forma del cable de *Círculo cerrado* (2005). La mayoría, sin embargo, se produce a partir de la generación de un viaje de ida y vuelta en la que el título tiene mucho que decir. Esa circularidad se genera con la lectura de las cartelas descriptivas, que muestran como en muchos casos título, materiales y formalización coinciden casi plenamente. *Café con leche* (2009) está compuesto por café y leche; *Cuba libre* (2010), por Coca-Cola y ron; *Pan con pan* (2011),... pues eso, pan. René Magritte escribía *Ceci n'est pas une pipe* bajo la imagen de una pipa. Me animaré yo a imaginar cómo lo haría Wilfredo Prieto: la obra sería una pipa, el material de la pieza sería pipa y el título, *Pipa*. La estrategia es clara: evitar al máximo la metáfora. Esta autorreferencialidad no hace sino insistir en las trampas que puede encerrar el lenguaje. Amplifica las limitaciones de las palabras al representar *exactamente* aquello que están describiendo. Al mismo tiempo, generan sistemas retroalimentados, circularidades que apuntan a la descripción de una realidad individual y social que necesita de sí misma para justificarse.

Este uso de la literalidad no es patrimonio exclusivo del arte. En otra de las conversaciones mantenidas con Wilfredo Prieto, le expliqué una anécdota que me ocurrió hace unos años. Estaba organizando una exposición en el Espacio 13, la sala de proyectos de la Fundación Joan Miró de Barcelona. Una de las piezas expuestas utilizaba una tecnología poco habitual que, como suele ocurrir en estos casos, dejó de funcionar poco antes de inaugurarse la exposición. Se trataba de un pequeño sensor, utilizado habitualmente en medicina, que medía poco más de seis centímetros. Hablamos con el fabricante y se ofreció a repararlo inmediatamente, incluso sin coste, si enviábamos la pequeña pieza hasta Seattle. Cumplió su promesa: en menos de veinticuatro horas, nos devolvió la pieza en perfecto estado. La empresa de mensajería también cumplió al llevar y traer a tiempo el envío. Todo perfecto pero inesperadamente, el pequeño paquete fue detenido por la aduana, que reclamaba gastos de importación. Faltaban pocas horas para inaugurar, así que fui directamente hasta la aduana del aeropuerto de Barcelona. Me atendió una cordial funcionaria que, con extremada paciencia,

me explicó que debíamos haber hecho una exportación temporal para no pagar por el re-ingreso del objeto en nuestro país. Ante la evidencia del desconocimiento, accedí a pagar los derechos de importación, que no serían muy elevados. La funcionaria sacó una tabla, en la que, tras buscar en secciones y subsecciones, dio con la referente a “obras de arte”, que sumaba tantas pesetas (aún no existía el euro). “No” —le repliqué yo— “eso no es una obra de arte. Es un aparato médico que necesitamos para que funcione la obra, pero no es la obra en sí”. A lo que ella replicó contundentemente. “Mire. Yo he estado varias veces en la Fundación Miró. He visto cosas que nunca diría que son obras de arte y ustedes las colocan encima de peanas y afirman que lo son”. Su lógica parecía clara, pero yo sabía que yo tenía la razón. Y entonces, planeó su autoridad. “Usted en *su* museo puede decidir que algo es una obra de arte o no, y yo me lo tengo que creer. Pero en *mi* aduana, soy yo la que decide si un objeto es una obra de arte o no. Y éste, lo es”. Ante su razonamiento, no pude sino sacar la billetera y abonar religiosamente la cantidad solicitada.

Más de una década después, veo que la funcionaria tenía toda la razón. Según leo en la prensa, a raíz de un conflicto de la aduana británica con una galería con sede en dicho país, el Comité del Código de Aduanas dependiente de la Comisión Europea, tras dos años de deliberaciones ha dictaminado que los funcionarios de aduana pueden decidir lo que es y lo que no es arte. Infiero que dicha decisión puede beneficiar las arcas públicas. Refiriéndose a una obra de Dan Flavin se afirma que tiene “las características de los aparatos de iluminación y por tanto ha de ser clasificada como aparato de iluminación para la pared”. El crítico Fernando Castro Flórez comentaba la noticia en el periódico ABC: “Tendríamos que recatalogar la quincalla de los museos para dejar bien claro que *Las Meninas* no son otra cosa que una tela ensuciada y con costurones”. Otra vez aparece la tensión entre obra y significado contextual, objeto y su sentido en un código de valores y de lecturas, el del arte, que fabrica o destruye edificios conceptuales a partir de la reordenación de los materiales y experiencias cotidianas.

De forma aparentemente inadvertida, Wilfredo Prieto afronta temas de gran calado que muchas veces basculan en torno a la relación entre arte y vida. En ocasiones, juega con la consabida frase que asegura que el fin justifica los medios. Algunas de sus obras generan una tensión entre los recursos invertidos y los objetivos cumplidos: un gran esfuerzo para un mínimo resultado. Lejos de querer cuestionar el pragmatismo de la sociedad contemporánea, mediante este recurso busca poner un acento sobre el proceso y sobre el valor mismo del trabajo en arte. El magnolio situado en el zaguán de acceso al CA2M es una buena muestra de esto, aunque plantea también una reflexión auto-irónica: hubiera sido necesario un espacio aún más grande para albergar ese árbol. Esta pieza contrasta claramente con otras que son el resultado de un gesto mucho más fácil de materializar. Así, las obras grandes subrayan la casi invisibilidad de las pequeñas, al tiempo que estas últimas hacen aún más grandes a las primeras.

Es difícil llegar a explicar la precisión y meticulosidad con la que trabaja el artista. Su trabajo es el resultado de una escrupulosa dedicación, que le ayuda a considerar todos los aspectos formales y conceptuales y despojar sus propuestas de cualquier elemento redundante. Algunas de las piezas presentes en la exposición han necesitado de la puesta en marcha de tecnologías complejas que pretenden llegar a un resultado inesperado. Otras piezas, incluso, han sido tan ambiciosas que no se han hallado las tecnologías necesarias para producirlas.

En todo momento, además, Wilfredo Prieto tiene en cuenta, cuando no hace sutiles referencias, a la historia del arte, sobre todo el más reciente. El postminimalismo latinoamericano, las experiencias de Cildo Meireles o la sensibilidad de Felix González Torres aparecen tenuemente presentes a lo largo de todo su trabajo. Algunas veces esas referencias son formales: es difícil mirar a cualquier pelota de baloncesto (*La pelota redonda viene en caja cuadrada*, 2011) sin acordarse de Jeff Koons. Y no puedo dejar de pensar en cuántos artistas cargados de masculinidad y testosterona, sobre todo los que poblaron el minimalismo, fueron incapaces de hacer un *Museo perfecto* (2011) mediante una sencilla *operación* o se atrevieron con una *Limonada con dos pares de cojones* (2007).

Quizá uno de los mayores aciertos de Wilfredo Prieto es su aparente invisibilidad en la relación entre obra y espectador. Esta extrema discreción hace que su trazo (en este caso, conceptual) sea difícilmente reconocible. Como él mismo acostumbra a decir, “las ideas están en la realidad, como las nubes. Uno las ve y puede tomarlas”. En cierta manera, viene a recordarnos que cualquiera podría haberlo hecho. Es posible que por ello cobre especial importancia aquello que se ve y aquello que, voluntariamente, el artista ha dejado invisible. Con todo esto el artista pretende lograr una intencionada neutralidad, abriendo así cada una de las obras a múltiples interpretaciones. Ese inmenso margen que queda abierto es un espacio de una gran riqueza, que es la que hace del arte una actividad humana inmensa e imprescindible.

Frecuentemente se ha dicho que el trabajo de Wilfredo Prieto discurre al margen de lecturas sociales o políticas. Al menos, él mismo proclama que esta es su intención, a su estilo, sin retórica, titulado a una de sus primeras piezas *Apolítico* (2001). Supongo que sería más fácil declarar eso cuando uno proviene de Escandinavia que si su lugar de origen es Cuba. Sin embargo, es su caso. Sus obras carecen absolutamente de los elementos que el arte ha asumido como normales cuando se habla de política, como los comentarios sobre el poder, la discusión de la autoridad, la descripción de las herramientas con las que la sociedad se ha dotado para subyugar los cuerpos, las mentes o el control de la condición de ciudadano. Sin embargo, están repletas de referencias a la isla, a las experiencias rutinarias de sus habitantes y, por supuesto, a las suyas propias. Muchas son anécdotas difíciles de entender si no se sintoniza con esa cotidianeidad. Sin embargo, no existe una voluntad explícita de extraer conclusiones críticas.

Quizá sea esa insistencia, esa deliberada condición de “apolítico” lo que da un verdadero sentido político a su trabajo. Quizá lo sea por dos motivos. El primero, es que demasiadas veces he oído definirse como “apolíticos” a quienes actúan desde los gobiernos, frecuentemente de una forma injusta. Dicen que el cruel dictador que antaño conducía este país, un hombre que pasó por las armas a miles de opositores, zanjaba las discusiones de su Consejo de ministros diciendo: “hagan como yo, no se metan en política”. El segundo es que precisamente el hecho de despojarse de la voluntad política genera un campo abonado para que esos niveles de significado sean posibles. Presentar una obra pretendidamente neutra permite que se cargue de sentido. Quizá una de las formas eficaces de ser políticos es la de dejar esa lectura para el contexto. Si no, fijémonos en *Sin título (Biblioteca blanca)* (2004-2006), varios miles de volúmenes cuidadosamente encuadernados sin nada impreso en las portadas ni en el interior. No hay textos ni imágenes. Un inmenso espacio en blanco disponible para ser imaginado con aquello que desee el espectador.



MUSEO PERFECTO, 2011
Silicona, pintura blanca y calefactor
Dimensiones variables

PERFECT MUSEUM, 2011
Silicone, white painting and heater
Variable dimensions

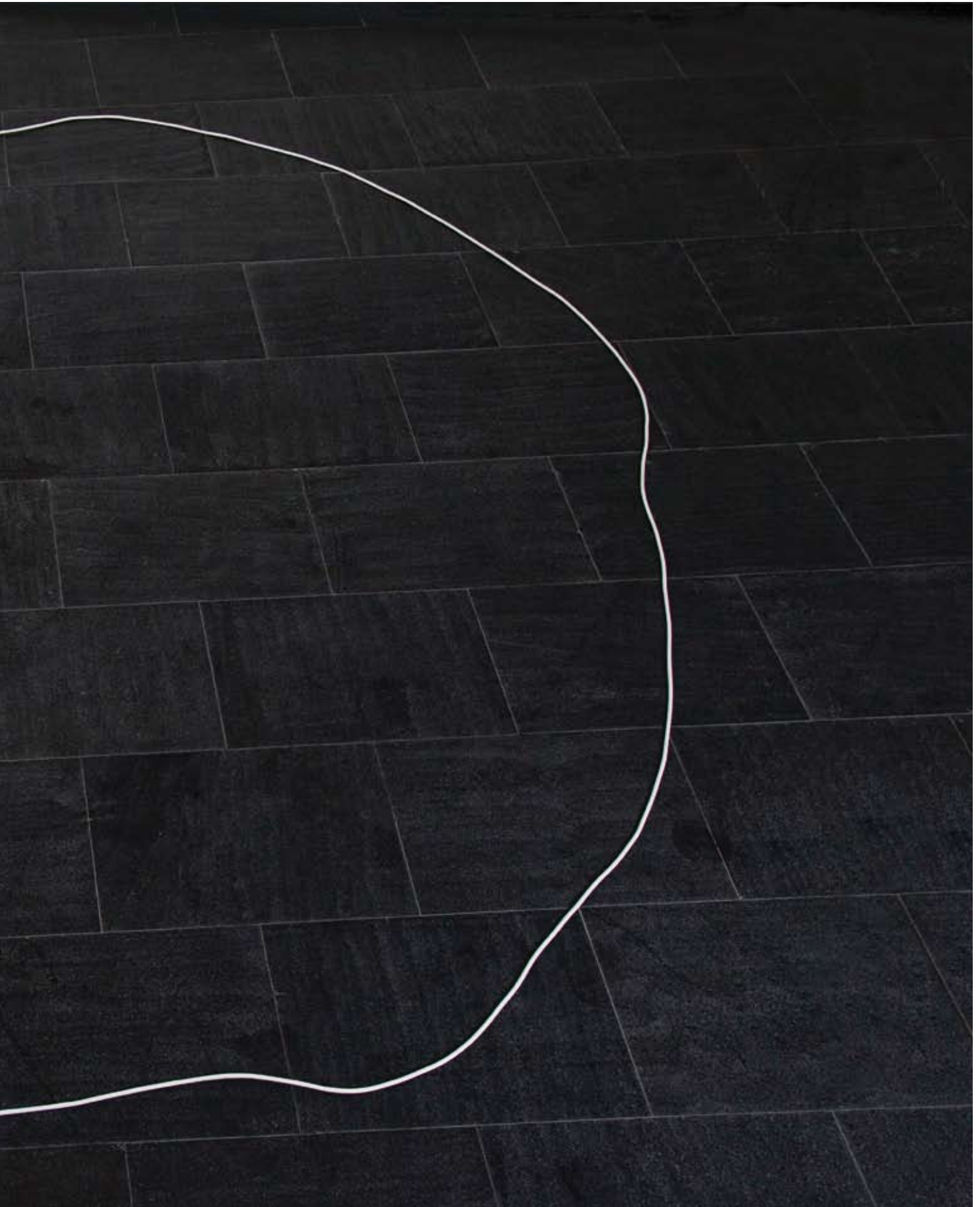


CIRCUITO CERRADO, 2005

Extensión de cable conectado a sí mismo
Dimensiones variables

CLOSED CIRCUIT, 2005

Extension cord connected to itself
Variable dimensions





DOS CLÁSICOS, 2011
Azúcar y mármol
1,7 x 2 x 2,8 cm

TWO CLASSICS, 2011
Sugar and marble
1,7 x 2 x 2,8 cm



TAPA, PORTADA Y CONTRAPORTADA, 2011

Papel higiénico
10 x 10 cm

COVER, TITLE PAGE AND BACK COVER, 2011

Toilet paper
10 x 10 cm



ECLIPSE, 2010
Monedas
2,5 x 3,3 cm

ECLIPSE, 2010
Coins
2.5 x 3.3 cm



PAN CON PAN, 2011

Pan
10 cm de diámetro

BREAD WITH BREAD, 2011

Bread
Diameter: 10 cm



THE STRAIGHTEST LINE

Ferran Barenblit

Amarrado a la pata de la mesa [Tied Up to the Table Leg] is the title of the catalogue which the reader now holds in his/her hands, as well as the title of the exhibition that the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo dedicated to Wilfredo Prieto in the winter of 2011 and of one of the pieces featured in that show. Visitors who entered the CA2M on 1 February saw a table with a rope tied to it on the ground floor. The rope rose up the stairs, passing through each of the three floors of the exhibition space, and on the fourth floor it wandered out on the terrace. There the rope continued its heavenward ascent, tied to a helicopter which hovered several metres above the building's rooftop in the sky over Móstoles. Given the impossibility of keeping the aircraft aloft for the six hundred and forty-eight hours that the show was open to visitors over a twelve-week period, we decided to document the piece on video. The result can be seen on a monitor beside the table.

This is the first time that such a large number of Wilfredo Prieto's works have been brought together in a single exhibition. Up until now, his presence in museums, art centres and biennials was characterised by the production of one new and sometimes highly visible piece, but on this occasion he presented several dozen works. Many of them are existing pieces that were transported or remade for this show. Others are new creations, some of which are so complex that, even as I write these lines, we are still not sure that it will be possible to produce them because they defy the basic laws of physics. It may seem contradictory to tout this exhibit as the first to include more than one work by Prieto and then present such a large number of pieces. I think the answer lies in the fact that the entire exhibition can be considered one great work, following the rules that the artist applies to each of his own projects. The show derives significance from the contrast and creation of disparities between the works. It situates works that are the product of a simple, almost invisible gesture alongside others that call for complex technology or heavy cranes and, more often than not, a scandalously large budget. Thus, a used match (*Estrella muerta* [Dying Star], 2010) is placed on a par with an immense tree located in the centre's entry hall (*Tope* [Limit], 2011).

All of this poses a dilemma for the visitor's experience. The artist himself has said that his shows can be seen in one minute, and it is quite true. The possibility of deception is, we must admit, considerably high. A contemporary art museum must often compete in the market of leisure activities, offering a diverse, interesting visit that is neither too short nor too long. In this case, that unspoken rule is flouted.

It is not easy to write a text for a Wilfredo Prieto catalogue and say something new. In the course of his intense career, those who have written about him have used different words in an attempt to explain the categorical simplicity of his work. Gerardo Mosquera ends his text for Art Nexus—included in this catalogue—with the formula "net idea+simple work=maximum significance". Jacob Fabricius compares Prieto's way of making art with the act of breathing—utterly intangible and utterly necessary.

POLÍTICAMENTE CORRECTO, 2009

Sandía

Dimensiones variables

Vista de la instalación en Taka Ishii Gallery, Tokyo

POLITICALLY CORRECT, 2009

Watermelon

Variable dimensions

View of the installation at Taka Ishii Gallery, Tokyo

Cuahtémoc Medina speaks of the creation of a “self-reflexive vacuum”: In short, all of them highlight his conceptual forcefulness, narrative brevity, absence of superfluous elements, persistent allusions to artistic praxis itself, a refined sense of humour, semantic games that come full circle, and a poetics consisting of persistence and subtlety in equal measure. In the end, it is about drawing the straightest line from the original idea to its formal materialisation.

In many of the conversations we had while planning this exhibition over the last two years, I told Wilfredo about the time I visited Wim Delvoye in his studio in Ghent ten years ago. Delvoye inspired me to reflect on one of the ways in which art operates, though I’m sure he did not even realise it at the time: he was just making an offhand comment. He was thinking of his own work, and he explained how, each day, he had to subvert the way in which the commonplace normally operates. He almost made it sound like a tiresome duty: in order to make art, one must always be changing the order of things, and that takes a lot of effort. He was referring specifically to his well-known work which combines X-rays with stained glass of medieval inspiration. If memory serves me right, the process was as follows. Delvoye had to begin by buying a pig and then convince a farmer to feed it radio-opaque contrast agents. Then he had to have the pig slaughtered, but in such a way so that the contrast agents ingested would not be lost. Then he had to take the carcass to a veterinarian and have it X-rayed. Then he had to take those X-rays to a glazier with the knowledge and skill to create a medieval stained-glass window and explain that he wanted the X-ray images to be inserted in the window. And finally, he had to install the window in a church (one that had been decommissioned and abandoned), after convincing a goodly number of municipal and regional authorities to let him use the building. So, in order to produce this seemingly simple piece, the artist who, like so many other contemporary artists, was not the direct author of the images displayed, had to convince (or at least explain his idea to) several dozen people to alter the way in which they usually go about their work. Shortly afterwards, Delvoye repeated this *modus operandi* when he played with the dual significance of the letter X (the stained-glass windows featured X-rays of couples making love), which I imagine would have posed new challenges (I can’t envision trying to convince a couple to have sex in an X-ray room). Thinking back, I now wonder if all those people were aware that they were participating in something which could be defined by a recurrent axiom of contemporary art—namely, that the process is just as important, if not more so, than the result. Perhaps they didn’t really care.

In any case, I see many parallels between the working methods of Wim Delvoye and Wilfredo Prieto. They are obviously different in many ways, the most visible being the former’s preference for Flemish Baroque in contrast with the latter’s extreme simplicity. However, they share the conviction that a setting can imbue the work with significance, and that this alteration of the everyday can only be achieved by creating as much tension as

possible between the preliminary exploration and the subsequent transformation of certain material traces. They both use irony, a fundamental device of contemporary culture defined as something that happens when a person says one thing but, *perhaps*, is saying just the opposite. That *perhaps* is the basis of everything: doubt, questioning, the absence of privileged points of view. Irony does not exist, it happens. It appears when the speaker manages to make the hearer doubt what he is telling him. If the very person speaking to you invites you not to trust him, why should you trust anyone else? Irony is a powerful tool that infinitely multiplies the number of possible interpretations by appealing to our intelligence and ability to reason critically.

The notion of circularity, one of the defining traits of ironic thought, is present throughout the exhibition. Sometimes it is very obvious, as in the almost perfect shape of the extension cord in *Circuito cerrado* [Closed Circuit] from 2005. In most cases, however, it emerges from the creation of a return trip (full circle) in which the title is very telling. That circularity is generated by reading the descriptive plaques, which reveal how in many cases the title, materials and formalisation are virtually identical. *Café con leche* [Coffee with Cream] (2009) consists of coffee with cream; *Cuba libre* (2010) is a rum-and-coke; *Pan con pan* [Bread on Bread] (2011) is... well, bread. René Magritte wrote *Ceci n'est pas une pipe* beneath the image of a pipe. I can imagine how Wilfredo Prieto would do it: the work would be a pipe, the material used for the piece would be a pipe, and the title would be *Pipe*. The strategy is evident—to avoid metaphor at all cost. This self-reference merely draws our attention to the hidden pitfalls of language. It amplifies the limitations of words by depicting *exactly* what they describe. At the same time, they also generate feedback loops, circularities that point to the description of an individual and social reality which needs itself to justify its existence.

This use of literality is not the exclusive domain of art. In another conversation with Wilfredo Prieto, I told him a story about something that happened to me a few years back. I was organising an exhibition at Espacio 13, the projects gallery of the Joan Miró Foundation in Barcelona. One of the pieces relied on a rather unusual kind of technology to function properly and, as usually happens in such cases, it stopped working shortly before the show was due to open. The device in question was a small sensor used regularly by medical professionals which measured just over six centimetres. We talked to the manufacturer who immediately offered to repair the piece at no additional cost if we shipped it to Seattle. The manufacturer came through for us, and in less than twenty-four hours the piece was returned in perfect condition. The courier company also did its part by picking up and delivering the shipment on time. Everything seemed to be going perfectly, but then we hit a snag: customs refused to release the tiny package until we paid an import tariff. With only a few hours left until the opening, I rushed over to the customs office at the Barcelona airport. I was received by a polite

female customs officer who, with painstaking patience, explained that we should have filled out the paperwork to make it a temporary export in order to avoid paying an import tariff when it re-entered Spain. Faced with the proof of my ignorance, I agreed to pay the import fees, which would not be very high. The customs official got out a table, and after combing through endless categories and sub-categories, finally hit upon the fee for “works of art,” which amounted to so many pesetas (this was before the euro). “No,” I told her, “this isn’t a work of art. It’s a medical device that we need to make the piece work, but it isn’t the actual artwork.” She replied, with great force of conviction, “Look here. I’ve been to the Miró Foundation several times. I’ve seen things that I would never say were works of art and you people put them on pedestals and say that they are.” Her reasoning seemed logical enough, but I knew that I was right. So then she played the authority card. “In *your* museum, you can decide whether or not something is a work of art, and I have to accept it. But in *my* customs office, I’m the one who decides if an object is a work of art or not. And I say this is.” After hearing such a convincing argument, the only option was to take out my wallet and scrupulously pay the request amount.

Now, over a decade later, I see that the customs officer was absolutely right. According to the newspapers, a dispute between British customs and a gallery located in Great Britain was brought before the European Commission’s Custom Code Committee which, after two years of deliberations, has finally ruled that customs officials can decide what is art and what is not. I infer that this decision may benefit the public treasuries. In reference to a work by Dan Flavin, the committee declared that the piece had “the characteristics of light fittings, and is therefore to be classified as wall light fittings.” Art critic Fernando Castro Flórez commented on this news in the Spanish daily *ABC*: “We should re-catalogue all the junk in our museums to make it perfectly clear that *Las Meninas* is nothing more than a soiled piece of cloth with cobbled seams.” This is yet another case where we see a tension emerge between the work and its contextual significance, between the object and its meaning in a code of values and interpretations—the code of art, which constructs or demolishes conceptual buildings by rearranging everyday experiences and materials.

In a seemingly offhand way, Wilfredo Prieto tackles profound themes which often revolve around the relationship between art and life. At times he plays with the famous saying which states that the ends justify the means. Some of his works generate a tension between the resources invested and the aims achieved: an enormous effort for a minimal result. Far from aiming to challenge the pragmatism of contemporary society, Prieto uses this method to highlight the process and the intrinsic value of the work involved in making art. The magnolia tree located in the CA2M entry hall is a good example of this, although it also offers an ironic reflection on itself: an even larger space would have been necessary to hold that tree. This piece clearly contrasts with others which are the result of a gesture

that is much easier to materialise. Thus, the larger works emphasise the near invisibility of the smaller ones, while the latter make the former seem even larger than they truly are.

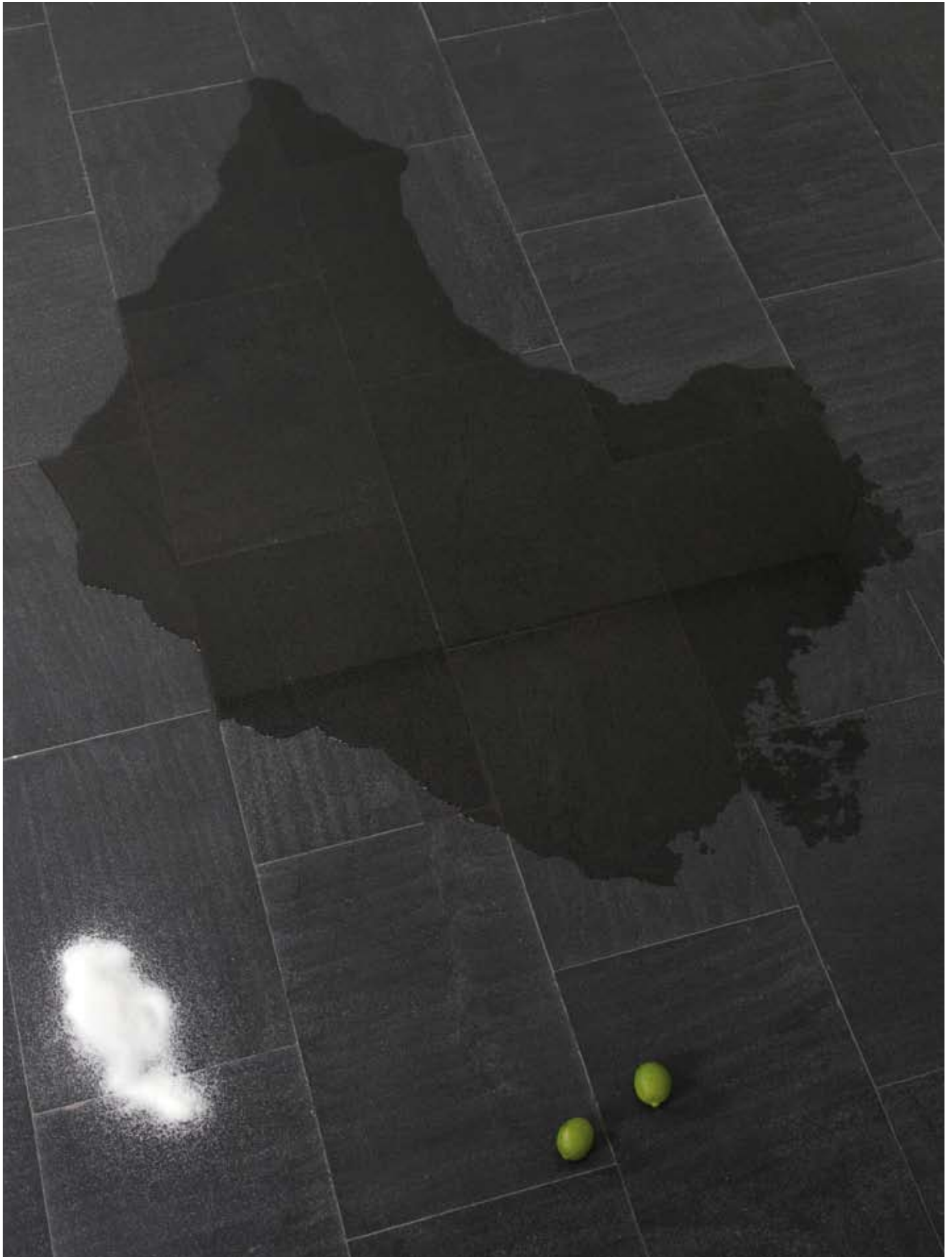
It is difficult to explain the precision and meticulous care with which this artist works. His oeuvre is the result of a scrupulous dedication which helps him weigh all of the formal and conceptual aspects and rid his creations of any redundant element. Some of the pieces included in the exhibition required the use of complex technology which aims to achieve an unexpected result; in fact, a few were so ambitious that we were unable to find the technology needed to produce them.

Moreover, Wilfredo Prieto evidences a constant and enduring interest in art history, particularly that of the most recent era, which is often revealed in subtle references. Latin American Post-Minimalism, the experiences of Cildo Meireles and the sensibility of Felix González Torres are tenuously present throughout his entire oeuvre. Sometimes those references are formal; it is hard to see any basketball (*La pelota redonda viene en caja cuadrada* [The Round Ball Comes in a Square Box], 2011) and not be reminded of Jeff Koons. And I cannot help but recall how many artists bristling with masculinity and testosterone, particularly among the ranks of Minimalism, were incapable of creating a *Museo perfecto* [Perfect Museum] (2011) using a simple *operation* or dared to concoct a *Limonada con dos pares de cojones* [Lemonade with Two Pairs of Balls] (2007).

Perhaps one of Wilfredo Prieto's cleverest tactics is his apparent invisibility in the relationship between artwork and spectator. This exaggerated discretion makes his hand (in this case, conceptual) difficult to recognise. As the artist himself often says, "ideas are in the real world, just like clouds. You see them and you can take them." In a way, Prieto reminds us that anyone could have done what he did. Perhaps it is for this reason that what is seen and what the artist has deliberately left unseen takes on such importance. With all this, the artist aims to achieve an intentional neutrality, leaving each of the works open to multiple readings. That wide margin he leaves is a space of incredible richness, and this is what makes art a colossal and indispensable human activity.

It has often been said that Wilfredo Prieto's work is beyond social or political interpretations. The artist himself proclaimed that this was his intention, in his own style, without rhetoric, when he entitled one of his earliest pieces *Apolítico* [Apolitical] (2001). I suppose this would be easier to say if one hailed from Scandinavia rather than Cuba. But Wilfredo Prieto is Cuban. His works are completely devoid of elements that the art world has accepted as par for the course when politics are involved, such as comments on power, debates with the authorities, descriptions of the tools with which society has armed itself to subjugate citizen's bodies and minds or control their status and situation. And yet they are full of references to his native island, to the routine experiences of its inhabitants and, of course, to his own experiences. Many are anecdotes that can be hard to understand if one

is not familiar with that everyday reality. However, there is no explicit determination to extract critical conclusions. Perhaps it is that insistence, that deliberate “apolitical” status, which gives his work true political meaning. This may be for two reasons. The first is that I have heard too many individuals in positions of authority define themselves as “apolitical”, people who frequently use their power to commit injustices. It is said that the cruel dictator who once ran this country, a man who sent thousands of dissidents to their deaths, settled debates in his council of ministers with this pronouncement: “Follow my example, don’t get involved in politics.” The second reason is that the very act of stripping away all political intent creates a fertile field where those levels of meaning can take root and grow. Presenting a work that aspires to neutrality allows it to be charged with significance. Perhaps one of the most effective ways of being political is to leave that interpretation up to the context. Think, for example, of Prieto’s *Sin título (Biblioteca blanca)* [Untitled (White Library)] from 2006, which consisted of several thousand carefully bound volumes with nothing printed on the covers or the pages inside. There are no texts or images, just an immense blank space, ready to be imagined with whatever the spectator desires.



LIMONADA CON DOS PARES DE COJONES, 2007

Limonas, azúcar y agua
Dimensiones variables

LEMONADE WITH TWO PAIRS OF BALLS, 2007

Lemons, sugar and water
Variable dimensions



LIMONADA CON DOS PARES DE COJONES, 2007

Limones, azúcar y agua
Dimensiones variables

Vista de la intervención en Parque John Lennon,
La Habana

LEMONADE WITH TWO PAIRS OF BALLS, 2007

Lemons, sugar and water
Variable dimensions

View of the intervention at John Lennon Park,
Havana



PIEDRA ESTRUJADA, 2011

Piedra y hoja A4
14 x 6 cm

SQUEEZED STONE, 2011

Stone and sheet of A4 paper
14 x 6 cm



CAFÉ CON LECHE, 2009

Café y leche
Dimensiones variables

COFFEE WITH MILK, 2009

Coffee and milk
Variable dimensions





CAFÉ CON LECHE, 2009
Café y leche
Dimensiones variables
Vista de la intervención en Plaza de
España, Barcelona

COFFEE WITH MILK, 2009
Coffee and milk
Variable dimensions
View of the intervention at Plaza de
España, Barcelona



JARDÍN, 2011

Vestido
93 cm aproximado

GARDEN, 2011

Dress
Approximately 93 cm







CUBA LIBRE, 2010
Ron y Coca-Cola
Dimensiones variables

CUBA LIBRE, 2010
Rum and Coca-Cola
Variable dimensions





SIN TÍTULO (BIBLIOTECA BLANCA), 2004
6.000 libros blancos, estanterías, mesas y sillas
Dimensiones variables
Colección Museum of Old and New, Tasmania
Vista de la instalación en la 52 Bienal de Venecia, 2007

UNTITLED (WHITE LIBRARY), 2004
6,000 white books, shelves, tables and chairs
Variable dimensions
Collection of Museum of Old and New, Tasmania
View of the installation at the 52st Venice Biennial, 2007









LA TENSIÓN DE LA IMAGEN

Gerardo Mosquera

Conocí a Wilfredo Prieto en 1998 en Sancti Spiritus, su ciudad natal en la parte central de Cuba, en una exposición donde participaba junto con otros artistas locales. Erena Hernández me llamó la atención acerca de su obra, que podría escapar de verse por consistir en pequeñas intervenciones fuera del espacio de exhibición. Eran unas líneas diagonales amarillas y negras que aparecían en lugares inesperados: el patio, el baño y otros puntos inadvertidos de la galería, en la calle, en una piedra... Las líneas figuraban también en la sala de exhibición, en un plástico situado frente a un autorretrato de Oscar Fernández Morera, un viejo pintor académico, héroe local, exhibido dentro de la muestra como parte de la pieza de Prieto. Aquella obra inicial de quien era entonces un joven desconocido contrastaba con las instalaciones sobrecargadas y literales que abundaban en la exhibición, e indicaba ya características que el artista continuará desarrollando en su trabajo: sencillez, intento de usar el arte como una actividad desacralizada, empleo de espacios no auráticos, activación de objetos intrascendentes, estética minimal...

La precocidad ha sido otro rasgo de Wilfredo. En el libro *100 artistas latinoamericanos*, publicado en 2007 en Madrid, él y Federico Herrero, con menos de 30 años, aparecían como los más jóvenes en esta selección del centenar de artistas contemporáneos más importantes en la región, hecha por un grupo de críticos y curadores. Esta precocidad va unida a un temprano reconocimiento internacional, algo de lo que suelen disfrutar los cubanos y cuyo ejemplo extremo fue Kcho. En Prieto la precocidad no es fruto de un talento "crudo", natural: va unida a una maduración rápida y a una permanente reflexión y autocrítica acerca de su trabajo. No obstante, viene a ser como una paradójica madurez ingenua debido a la natural falta de experiencia del artista en razón de su edad y por su origen en un país como Cuba. Esta combinación de perfiles brinda a Prieto una frescura, espontaneidad y aún cierto idealismo difíciles de encontrar en el cínico "profesionalismo" de tanto arte actual. A la vez, se trata de un artista extremadamente cuidadoso con todos los detalles de su trabajo. La temprana difusión internacional que ha tenido su obra demuestra además su puntería, rigor, y la claridad de sus ideas.

Aquella obra inicial mostraba también la libertad morfológica de su labor —que puede manifestarse en instalaciones, esculturas, objetos, intervenciones, *performances* o dibujos—, y que ha ido de pasear una planta ornamental por el ralo paisaje de Curaçao a filmar excrementos en un inodoro. Todos estos medios han sido escogidos en virtud de su capacidad de funcionar como instrumentos ancilares, según resulten aptos para plasmar ideas tan sencillas como hondas e incitantes. Así, no hay en Prieto una poética "constructiva" ni un gusto particular por las posibilidades estéticas de las formas artísticas. La resolución formal de las piezas es muy directa, por completo concentrada en sintetizar una idea por vía de crear una imagen abierta, escueta y contundente, pero rica en significados diversos y posibles. Pienso que a Wilfredo le gustaría alcanzar a aquel poeta chino de la ficción de Borges, que resumió todas las maravillas del imperio pronunciando una sola palabra.

EL TIEMPO ES ORO, 2007

Reloj y cadena de oro
Dimensiones variables

TIME IS GOLD, 2007

Watch and gold chain
Variable dimensions

Estas imágenes no se andan por las ramas: ganan por *knock out*. Son exactas, funcionales, pero nada simples en su sencillez, y consiguen excitar la interpretación al mismo tiempo que meterla por terrenos difíciles, simultáneamente abstractos y provocadores. Un buen ejemplo es la enorme grúa que se esfuerza, en forma infructuosa, por levantarse a sí misma, que puede referir al ego, a la utopía, a lo que Francis Alÿs ha llamado “las paradojas de la praxis” (“a veces hacer algo conduce a nada”) y muchas cosas más. Los avatares de esta obra muestran a las claras las intenciones artísticas de Wilfredo. Fue producida en 2006 para Madrid Abierto, un evento de arte urbano donde las obras se presentan en una céntrica avenida madrileña. Ocurrió que el camión-grúa escogido por el artista para hacer la obra era tan grande que no podía entrar en el lugar. En vez de sustituirlo por otro más pequeño, él prefirió permanecer ausente del espacio de exhibición, perdiendo la difusión pública, y simplemente fotografiar la pieza en las afueras de la ciudad, hecha con el gigantesco carro-grúa que le satisfacía por brindar el contraste adecuado. Es cierto que el arte se hace hoy más para la foto y la presentación de *Power Point* que para el público. Es decir, más para la difusión tecnológica indirecta en el círculo especializado (curadores, galeristas, coleccionistas) que construye el valor y efectúa el mercado, que para los visitantes que van a ver los originales a las muestras. Pero en este ejemplo funciona más la obsesión del artista por concentrarse en crear la imagen que consideraba más adecuada para la obra, que es, ante todo, para él mismo. Porque Prieto es un inventor de imágenes fuertes, un narcisista de la imagen en las antípodas de tantos artistas contemporáneos que trabajan articulando tramas de sentidos mediante una diversidad de medios. En este aspecto su obra se inscribe en la vieja tradición de la visualidad directa: no hay textos que leer, ni archivos que revisar, ni largos videos que observar en un monitor puesto en el suelo.

A pesar de esta poética concentrada, las obras pueden ser muy ambiciosas en los aspectos técnicos y materiales. Pensemos, por ejemplo, en su “biblioteca blanca”, una instalación sin título de 2004-2006, consistente en centenares de libros de muy variados formatos hechos al efecto con las páginas en blanco. Aún más: en algún caso resultan prácticamente irrealizables, como su proyecto de construir una autopista a dos niveles en forma de una suerte de lazo de Moëbius, donde los automóviles transitan en círculo, regresando fatalmente al punto de partida. Aparte del contenido conceptual y la trama de ideas detonada por sus piezas, éstas producen casi siempre un poderoso impacto visual, a menudo conseguido mediante el contraste (lo grande y lo pequeño, el gran esfuerzo y el mínimo resultado...), la agrupación de objetos regida por taxonomías insólitas, la ruptura radical con hábitos, convenciones y expectativas, las aporías del tiempo y el espacio (en la línea de Cildo Meireles, un artista que admira) y la proclamación del absurdo. Como puede notarse, ya los mismos expedientes de estructuración formal enunciados en abstracto funcionan en directo en la construcción del contenido, al referir connotativamente a cuestiones generales críticas

para el mundo actual. A veces las obras llegan a tener algo de espectáculo —lo que se agradece ante tanto aburrimiento que padecemos hoy en el arte—. No obstante, esta espectacularidad no se crea nunca como un fin en sí misma o como una puesta al absurdo de nuestra sociedad del espectáculo (aunque esto pueda suceder en segunda instancia), sino en función de los distintos significados de las piezas.

Otras veces, por el contrario, las piezas pueden ser mínimas, y estar hechas con materiales muy pobres y cotidianos, como en *Escala de valores* (2001), y *Grasa, jabón y plátano* (2006). En este último caso la obra resalta por el contraste de sus materiales con el vasto espacio donde se encuentran, y por comunicar al espectador la tensión de una posible caída: es como la inquietud ante una pistola con una bala en el directo. Pero en otros ejemplos los trabajos pueden hasta pasar inadvertidos, algo que ya vimos al inicio. Sucede con las recientes intervenciones con piedras, agua, excrementos, azúcar y otros elementos en un parque de El Vedado, cerca de su casa en La Habana.

Esta voluntad de sencillez puede llevar al artista hasta la tautología, cuestión que ha trabajado en forma consciente en algunas obras y revela su espíritu conceptual clásico. Destacan en este aspecto sus instalaciones *El tiempo es oro* (2007), consistente en un reloj de oro pendiente del techo, y *Mucho ruido y pocas nueces II* (2005), formada con esos dos elementos de modo literal en el MUSAC, León. Más allá de estos ejemplos extremos, hay casi siempre un cierto espíritu tautológico e indirectamente lingüístico en el trabajo de Prieto. Este interés en el lenguaje no se materializa en textos, sino en una suerte de intento de ir del lenguaje a “la realidad”, como si plasmase en ésta fragmentos de la opacidad misma del lenguaje, esa densidad que nos impide aprehender el mundo en directo, sin pasar por la mediación de aquél. También en jugar con los trucos de representación y verosimilitud de los lenguajes visuales, como cuando en 1999 pintó los mangos verdes de un árbol como si estuviesen maduros y tituló la obra *Arte óptico*.

Aunque la obra de Prieto no busque divertirnos, casi siempre el humor está presente, sea como resultado o como un componente sutil que contribuye a la distancia crítica y al anti-convencionalismo que caracterizan la relación del artista con sus temas y medios. Es decir, no se trata del humor a la manera de Mauricio Cattelan, Wim Delvoye o Lázaro Saavedra, sino como ingrediente internalizado en su poética, que matiza sus propios recursos, y que acompaña su puesta al absurdo del lenguaje, las relaciones, las cosas. El humor se destila también en otro expediente habitual en su trabajo: el intento de abordar los “grandes temas” con elementos de la vida cotidiana, y a veces desde ella misma.

La unión de sencillez y profundidad que encontramos en Prieto es característica de los nuevos artistas de Cuba. Ellos tienden hacia poéticas post-minimalistas y a producir en una perspectiva más internacional, acorde con la expansión global de los circuitos artísticos. Así, aparecen textos en inglés dentro de las obras, éstas abordan temas más abiertos y generales,

y se corresponden mejor con el “lenguaje internacional” que se aprecia en las bienales por todo el orbe. Aun cuando continúe trabajándose con material contextual, los discursos de las obras resultan más indirectos, abstractos, “universales”; aunque sus referencias rara vez se limitan al campo del arte. Sin embargo, se mantienen la inclinación crítica y la voluntad de expresar ideas articuladas, según puede verse en artistas tan variados como Iván y Joan Capote, Jeannette Chávez, Hamlet Lavastida, Adrián Melis o Ana Olema Hernández.

Aunque Prieto es un artista de ideas, no es un artista crítico en cuanto no se propone comentarios de carácter político o social. Él busca siempre desencadenar una trama de sentidos que va más allá, abriéndose en una perspectiva de vasto alcance. Pero su trabajo a menudo emana del contexto, al extremo de que sus referentes, sobre todo en su obra temprana, son vernáculos. Aunque no procure criticar este contexto, ni tan siquiera representarlo, la manera como funciona la construcción de sentido en su obra hace que ésta, aún sin proponérselo, se refiera punzantemente a la vida y las cosas de su país mediante sugerencias tan indirectas como potentes. Un ejemplo son sus obras con chícharos. El artista ha usado estos granos como una suerte de elementos seriales constructivos en alguna obra minimalista temprana, deconstruyendo la distancia presentacional de la poética mínima mediante el uso de un material biológico. También, en una reflexión de corte trascendental, ha pintado un mapamundi en un chícharo. Ahora bien, los contenidos artísticos o filosóficos de estas piezas no pueden escapar al hecho de que este grano ha sido el alimento básico del pueblo cubano durante décadas, y la gente lo odia a causa del cansancio que le produce. Además, la dependencia de él muestra el fracaso de la agricultura en el país y los déficits alimenticios que sufren los cubanos. Es decir, se trata de un material cargado de connotaciones locales muy concretas.

Pero quizás el mejor ejemplo sea *Discurso*, una pieza de 1999 que consiste en un rollo de papel higiénico hecho con el periódico *Granma*, el de mayor circulación y órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. La obra puede parecer un sarcasmo político, pero en realidad se basa en el hecho de que durante décadas la gente en Cuba ha usado el periódico como papel higiénico, debido a la ausencia, escasez o carestía de este último. Es decir, refiere, en un primer momento, a la obsolescencia de la información: nada hay más viejo ni inservible que un periódico de ayer. Como resultado de esto, la pieza comenta además, hiperbolizándolo, el reciclaje, la apropiación y el ingenio de los cubanos para afrontar las innumerables carencias que sufren. Este rasgo tan característico de la cultura material del país ha influido en la obra de varios artistas, y aún sirvió al desaparecido Gabinete Ordo Amoris para fundamentar una de las líneas principales de su labor.

Pero, naturalmente, la lectura crítica está presente en *Discurso*, y deviene protagónica en virtud de su impacto. En 1990 Ángel Delgado realizó un *performance* imprevisto durante la inauguración de una muestra en La Habana, uno de cuyos componentes consistió en defecar en el suelo sobre

el diario *Granma*. Esto fue interpretado como que el artista había insultado al periódico oficial, no como que, simplemente, había tenido la delicadeza de poner un papel para no ensuciar el piso. El joven sufrió seis meses de prisión en condiciones muy duras, entre delincuentes comunes, como resultado del acto, máxima pena para el delito de escándalo público. Su *performance* fue así el más duramente castigado en la historia del arte. Prieto, en cambio, pudo exhibir su obra en Cuba, como parte de su primera muestra personal, realizada en 2002. Pero le exigieron que ni la imagen ni el nombre de Fidel Castro podían aparecer en los periódicos usados para el rollo. Esta exigencia revistió a la pieza de una nueva capa de significado, además de añadirle un aspecto procesual significativo: fue muy difícil y laborioso encontrar fragmentos del diario donde no figurase esta referencia omnipresente, aún en las páginas deportivas y culturales. Imaginemos además a los censores desenrollando la pieza y revisando laboriosamente el papel... En fin, podríamos resumir diciendo que Prieto es un artista crítico que no hace crítica: ésta brota del propio contexto de su trabajo.

Si, para concluir, y siguiendo el afán de síntesis del artista, procurase resumir su poética en una fórmula, ésta sería la ecuación idea neta+obra sencilla=significado máximo. Pero, como en Gabriel Orozco, siempre hay también una sensibilidad visual actuando. Agudo, mordaz, y simultáneamente cálido y comprensivo, Wilfredo Prieto se especializa en resumir las cuestiones más intrincadas mediante un golpe iluminador.

Este texto fue publicado en el n.º 69 de la revista Art Nexus en 2008.



DISCURSO, 1999
Papel de periódico y losas
Dimensiones variables

SPEECH, 1999
Newspaper and tiles
Variable dimensions





MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES (II), 2005
Altavoces, nueces y ruidos electrónicos
Dimensiones variables
Vista de la intalación en MUSAC, León

A LOT OF NOISE AND A COUPLE OF NUTS (II), 2005
Loudspeakers, nuts and electronic sounds
Variable dimensions
View of the installation at MUSAC, León





SIN TÍTULO, 2011
Cinturón
33 cm de diámetro

UNTITLED, 2011
Belt
Diameter: 33 cm



TARTA DE CUMPLEAÑOS, 2009

Cerilla, chicle y moneda
5 x 2,5 cm

BIRTHDAY CAKE, 2009

Match, gum and coin
5 x 2.5 cm



THE TENSION OF THE IMAGE

Gerardo Mosquera

I met Wilfredo Prieto in 1998 in Sancti Spiritus, his native city in central Cuba, at a group show of local artists. Erena Hernández brought his work to my attention; visitors could pass by and not notice the work, which consisted of small interventions outside the exhibition space. A series of diagonal yellow and black lines appeared in unexpected places: on the patio, in the bathroom, other unheralded parts of the gallery, in the street, on a rock. The lines also appeared within the exhibition space, on a piece of plastic placed in front of a self-portrait by Oscar Fernández Morera, an old academic painter and a local hero, included in the show as a component of Prieto's work. This initial work by an unknown young artist contrasted with the overloaded and literal installations that filled the exhibition and announced some of the features Prieto was to develop: simplicity, the use of art as a de-sacralized activity, the use of spaces without aura, the activation of everyday objects, and a minimalist aesthetic.

Precocity has also been a characteristic of Wilfredo Prieto. In the book *100 Latin American Artists*, published in Madrid in 2007, Prieto and Federico Herrero, not yet thirty, were the youngest of the region's most important contemporary artists selected by a group of critics and curators. Such precocity goes hand in hand with early international recognition, something that Cubans tend to enjoy, an extreme example of which was Kcho. In Prieto, precocity is not the result of a "raw," natural talent: it is tied to an early maturity and to a perpetual reflection and self-critique of his work. Nevertheless, it is sort of a paradoxically naïve maturity, due to the artist's understandable lack of experience given his age and his origin in a country like Cuba. This combination of profiles gives Prieto a freshness, a spontaneity, and even a degree of idealism that are not easily found in the cynical "professionalism" of so much current art. At the same time, this artist is extremely careful with all the details of his work. Besides his good aim, the early international reach of his work demonstrates his rigor and the clarity of his ideas.

The initial work mentioned earlier also revealed the morphological freedom of Prieto's production. Resulting in installations, sculptures, objects, interventions, performances, or drawings, his work has included such activities as parading an ornamental plant around the impoverished landscape of Curaçao and filming excrement in a toilet bowl. All of these media have been chosen for their ability to function as ancillary tools, to express ideas that are as simple as they are deep and inciting. Thus, in Prieto there is neither a "constructive" poetics nor a particular taste for the aesthetic possibilities of artistic form. The formal resolution of his works is very direct, entirely focused on synthesizing an idea by creating an image that is open, succinct, and forceful yet rich with a diversity of possible meanings. I think that Wilfredo Prieto would like to match that Chinese poet of Borges's fiction, who summarized all the marvels of the empire in a single word.

SIN TÍTULO (GRÚA), 2006

Grúa que se levanta a sí misma
60 m de altura aproximada

UNTITLED (CRANE), 2006

Crane lifting itself
Approximately 60 m high

His images do not beat around the bush: they win with a knockout. They are exact, functional, but not really simple in their brevity, and they excite interpretation while pushing it into difficult terrains at once abstract and provocative. A good example is the large crane that tries unsuccessfully to pick itself up, which can refer to the *ego*, to utopia, to what Francis Alÿs has called “the paradoxes of praxis” (“Sometimes doing something leads to nothing”), and many more things. The story of this work clearly shows Prieto’s artistic intentions. It was produced in 2006 for Madrid Abierto, an urban art event that displays works of art on a central avenue in the Spanish capital. It happened that the tow truck chosen by the artist was too big for the site. Instead of replacing it with a smaller one, Prieto preferred to be absent from the exhibition space, declining the opportunity having his work seen by the public at the event, and just photographed his work in the outskirts of the city using the oversized truck he intended, convinced that it offered the appropriate contrast. It is true that today’s art is often created more for the photo-op and for the PowerPoint presentation than for the public, more for the indirect technological diffusion into the specialized circles (curators, gallerists, collectors), that construct value and affect the market, than for visitors who come to see the original works in an art show. But in this example, what operates more than anything is the artist’s obsession with creating the image he thought best for his work, which is, above all, for himself. Prieto is an inventor of strong images, a narcissist of the image, at the antipodes of so many contemporary artists who articulate patterns of meaning through a variety of means. In this, Prieto’s work is inscribed in the old tradition of direct visuality: there are no texts to read, archives to review, long videos to watch on a monitor on the floor.

Despite this concentrated poetics, Prieto’s works can be highly ambitious in technical and material terms. Think, for instance, of his “white library,” an untitled 2004-2006 installation composed of hundreds of books in diverse formats, with blank pages. Moreover, some of his plans are practically impossible to execute, as in his project of building a bi-level expressway in the shape of a Moëbius strip, for cars to run around and always return to their starting point. Apart from their conceptual content and the ideas triggered by them, Prieto’s works almost always have a powerful visual impact, often achieved through contrast (big and small, great effort and minimal results); the grouping of objects based on unusual taxonomies; a radical break with habits, conventions, and expectations; the aporias of time and space (like Cildo Meireles, an artist Prieto admires); and the proclamation of the absurd. One can appreciate that the very forms of formal structuring listed above directly construct the content by connoting general issues that are critical for the contemporary world. At times, Prieto’s works display some elements of the spectacle, a welcome contribution today, when we suffer through such boredom in art. However, spectacle is never created as an end in itself or as a *reduction at absurdum* of our society of the spectacle (although all of this can occur in the second instance), but as a function of the different meanings of the works.

At other times, the works can be minimal and made with simple everyday materials, as in *Escala de valores* [Scale of Values] (2001) and *Grasa, jabón y plátano* [Grease, Soap and Banana] (2006). The latter work stands out for the contrast between its materials and the vast space in which they are placed, and for communicating to the viewer the tension of a possible fall, like the uneasiness one feels when faced by a loaded gun. But in other instances, Prieto's works can remain unnoticed, as noted earlier and as with his recent interventions with rocks, water, excrement, sugar, and other elements in an El Vedado park close to his Havana home.

This concern with simplicity can force Prieto into tautology, something he has consciously employed in some of his works and which reveals his classically conceptual spirit. Significant in this respect are his installations *El tiempo es oro* [Time Is Gold] (2007), consisting of a gold watch hanging from the ceiling, and *Mucho ruido y pocas nueces II* [A lot of Noise and a Couple of Nuts II] (2005), composed of the titular elements used in a literal way, at the MUSAC in León. Besides such extreme examples, there is almost always in Prieto's work a certain tautological or indirectly linguistic spirit. This interest in language does not materialize into texts; the artist attempts to move from language to "reality"—as if to mold in the latter fragments of language's opacity that blocks us from apprehending the world directly, without the mediation of language. Prieto also plays with the tricks of representation and verisimilitude of the visual languages, such as painting a tree's green mangoes to make them seem mature and titling the work *Arte óptico* [Op Art] (1999).

Although Prieto's work is not intended to amuse, humor is almost always present as a result or as a subtle component that contributes to the critical distance and the artist's unconventional relationship to his themes and media. In other words, it is not humor in the way of Mauricio Cattelan, Wim Delvoye, or Lázaro Saavedra, but as an ingredient internal to his poetics, which variegates his own resources and accompanies *reductio at absurdum* of language, relationships, and things. Humor also infuses another habit in his work: the attempt to engage the "big themes" through everyday elements, and at times through everyday life itself.

The marriage of simplicity and depth that we find in Prieto's work is characteristic of Cuba's newest artists, who tend toward post-minimalist poetics and produce works with a more international perspective, consonant with the global expansion of art circuits. Thus, the works include texts in English, engage more open and general themes, and respond more to the "international language" one finds in biennials all around the world. Even if these artists continue to work with contextual materials, the discourses of their works are more indirect, abstract, and "universal," although their references are rarely limited to the art field. However, the critical inclination and the will to articulate ideas remain, as can be appreciated in the work

of artists as dissimilar as Iván and Yoan Capote, Jeanette Chávez, Hamlet Lavastida, Adrián Melis, or Ana Olema Hernández.

Although Prieto is an artist of ideas, he is not a critical artist, inasmuch as he doesn't set out to produce political or social commentary. He seeks to unravel a grid of meanings that opens itself to a long-range perspective. But his work often emanates from its context, to the point that his referents are vernacular, especially in his earlier works. Although his intent isn't to critique that context or even to represent it, the way he constructs meaning in his works refers to his country through suggestions that are as indirect as they are potent. One example is the use of peas in some of his works. Prieto has used this vegetable as a serial element in some early minimalist works, deconstructing the presentational distance of minimalism by deploying organic material. Also, in a transcendental reflection, he has painted the globe on a pea. Yet, the artistic and philosophical content of these works cannot obscure the fact that this vegetable has been a staple of the Cuban diet for decades, and people are sick and tired of it. Also, the dependence on peas reveals the failure of agriculture in the country and the nutritional deficiency suffered by Cuba's population. In other words, this material is loaded with very concrete local connotations.

But perhaps the best example is *Discurso* [Speech], a 1999 work that consists of a roll of toilet paper made of sheets from *Granma*, Cuba's largest-circulation newspaper and the official publication of the country's Communist Party. This may seem a work of political satire, but in truth it is based on the fact that for decades Cubans have indeed used *Granma* as toilet paper, due to the scarcity and high cost of the real article. In other words, the artist refers, on a first moment, to the obsolescence of information: there is nothing older or more useless than yesterday's newspaper. As a result of this, this work also comments, hyperbolically, on the Cuban's penchant for recycling, appropriation, and ingenuity to circumvent their innumerable scarcities. This central characteristic of the country's material culture has influenced the work of several artists, and it also informed one of the main lines in the work of the now defunct Gabinete Ordo Amoris.

But, naturally, a critical reading is also present in *Speech*, and it is a forceful protagonist. In 1990, Ángel Delgado presented an unexpected performance during the opening of a show in Havana; one component was defecating on the floor over *Granma*. This was interpreted as an insult against the official publication and not as a thoughtful act on the part of the artist, who covered the floor with the paper before defecating. As a result, Delgado served six hard months in prison among common criminals, the maximum sentence for the crime of public misconduct. His performance was the most harshly penalized in the history of art. Prieto, however, was allowed to exhibit his work in Cuba as part of his first individual show, in 2002.

But he was directed to avoid any references to Fidel Castro or reproductions of his likeness in the pages to be used. This prohibition gave the work a new layer of meaning, and it added a significant processual aspect: it was very difficult and laborious to find pieces of the newspaper without the omnipresent reference to Castro, even in the cultural section and the sports pages. Imagine also the censors unfolding the piece and painstakingly reviewing it. We can summarize, then, by saying that Prieto is a critical artist who does not “do” criticism: it emerges from the very context of his works.

In conclusion and following the artist’s own impulse for synthesis, if I were to summarize Prieto’s work in a single formula, it would be “net idea+simple work=maximum meaning.” But, as in the work of Gabriel Orozco, there is always a visual sensibility in action. Sharp, mordant, and at the same time warm and understanding, Wilfredo Prieto specializes in summarizing the most complex issues with an illuminating stroke.

This text was published in Art Nexus magazine issue no. 69 in 2008.

Translated by Jorge Frisancho.



ESCALA DE VALORES, 2001

Ron, cerveza, vino, refresco, agua y vasos de plástico
7 x 7 x 12 cm

SCALE OF VALUES, 2001

Rum, beer, wine, soft drink, water and plastic cups
7 x 7 x 12 cm



MARIPOSA, 2010
Funda de guitarra
124 x 40 x 20 cm

BUTTERFLY, 2010
Guitar case
124 x 40 x 20 cm

Siguientes páginas - Next pages:

ESTRELLA MUERTA, 2010
Cerilla
4,5 cm aproximado

DYING STAR, 2010
Match
Approximately 4.5 cm





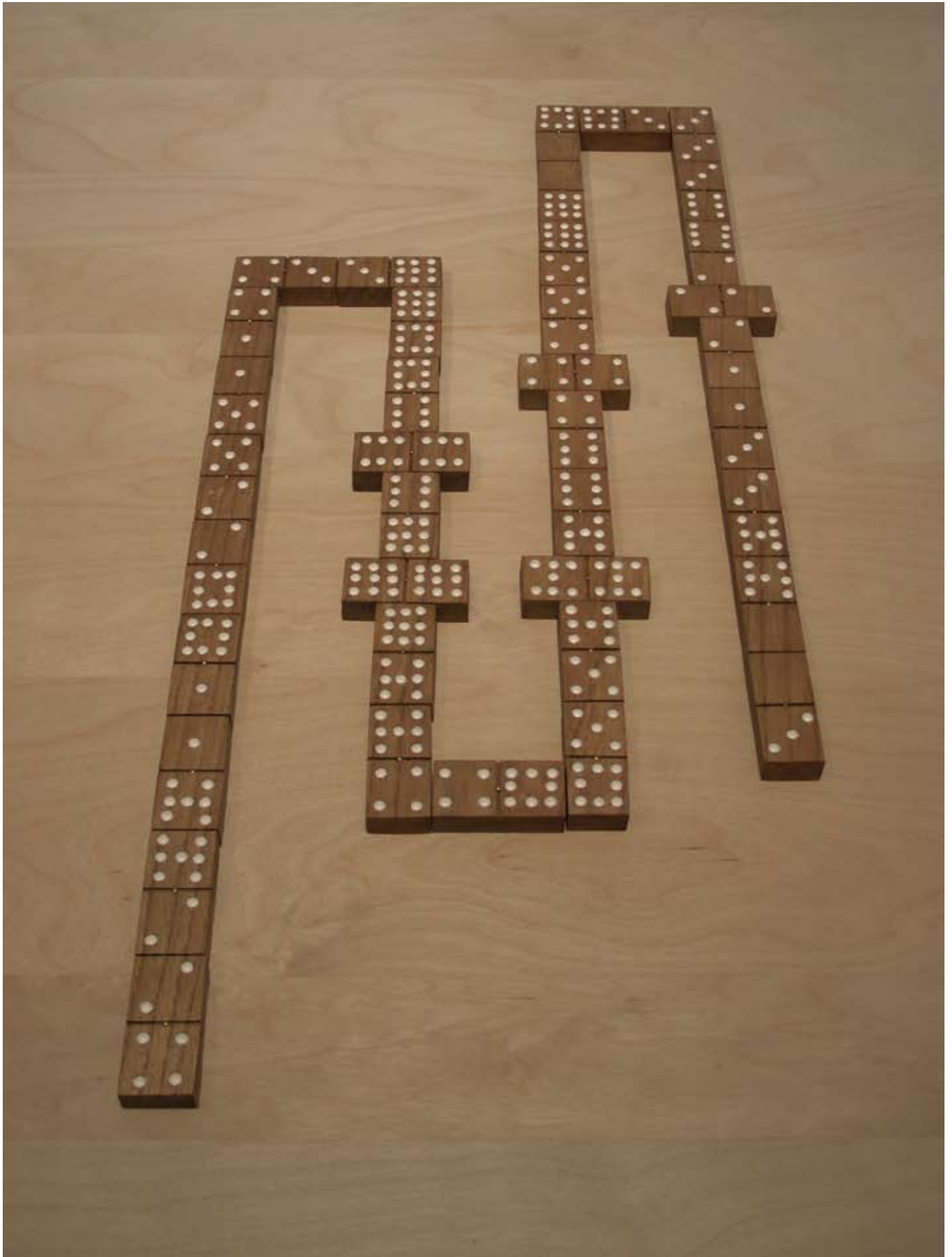


VASO DE AGUA MEDIO LLENO, 2006

Vaso de agua lleno exactamente hasta la mitad
12 cm x 9 cm de diámetro

GLASS HALF FULL, 2006

Glass of water exactly half full
Diameter: 12 x 9 cm



SIN TÍTULO (DOMINÓ), 2006

Fichas de dominó de madera donde las vetas coinciden
Dimensiones variables

UNTITLED (DOMINO), 2006

Wooden domino pieces with grains lined up
Variable dimensions



ARTE ÓPTICO, 1999
Témpera sobre mangos
Dimensiones variables

OP ART, 1999
Tempera on mangos
Variable dimensions



SIN TÍTULO, 2011

Mirilla y puerta con sistema de emergencia
2,7 cm de diámetro

UNTITLED, 2011

Peephole and door with emergency system
Diameter: 2.7 cm

SALIDA







A SURREALIST SITUATIONISM

Cay Sophie Rabinowitz

For the past decade, with the emergence of a mature, well-developed body of work Wilfredo Prieto's oeuvre has been served well by the critical reception that has articulated defining themes of his signature works: an evocative use of quotidian materials arranged in strict or simple spatial solutions; a subtle conceptual language to comment on political realities; a clear understanding of the ramifications of Duchampian appropriation strategies such as the function of the ready-made; and an often humorous approach of guided indirectness, an embrace of obstacles to expose their absurd, Sisyphean, or wasteful nature.

A number of texts about Prieto's work explore the multivalent and figurative linguistic nature of the artist's material practice, as an "allegory of space and time on a collision course" (Ingrid Mayrhofer) or "a specific phenomenological operation" (Cuauhtémoc Medina). While I remain indebted to these insightful essays, both which examine closely one impressive individual work, *Mute* (2006), my consideration of the poetic potential of this artist has been formed by a wider view on several different works (including, *Walk*, *Avalanche*, and others) as well as many different versions of one single work, *Apolitical*. In order to develop a more precise consideration of this work's figurative performance, I will indulge to return to my first encounter with Prieto in his studio during the 7th Havana Biennial, and also allow myself to re-read some basic texts of criticism. My goal is to illustrate, or rather, hypothesize, that while mimesis is the figure through which Prieto achieves his art, he does so by employing mischievous intervention techniques and by precisely redirecting our attention away from the object and toward a specific aspect of its context.

During that first studio visit with Wilfredo Prieto in 2003, as he was beginning to gain international visibility, the artist gave a modestly narrated but well illustrated presentation on his work up to that point. Among many memorable images he showed me, *Apolitical* which was at that time part of the 7th Havana Biennial, continues to be his most impressive. It comprises a row of national flags re-fabricated in gray-scale instead of their original colors on flag poles of standard design. Over the years, the work has been added to and today it encompasses the national flags of every country recognized by the United Nations. I first saw a photographic image of the work and then later the work installed. My encounter with the work as an image and as an object is of the utmost importance not merely for my final recollection but more importantly for its convincingly dialectical manner of functioning rhetorically.

The way the work conceptually affected my perception—especially my perception of and as media—is part of its complex strategy. As a sculpture, or a three-dimensional object in space, *Apolitical* is a series of gray-scale colored flags hoisted on poles to let the wind determine their direction and shape.

DESNUDO, 2008

Ropa de mujer
Dimensiones variables
Colección de Bruin-Heijn

NUDE, 2008

Woman's clothes
Variable dimensions
Collection de Bruin-Heijn

The flags themselves are precise replicas of those standing for “official” nations and the positioning of them has always replicated the way such “official” flags are conventionally displayed—on balconies, over entryways, or on green space in front of stately architecture. The placement of the work has always been carefully considered as a part of an established exhibition and it has always been placed in locations where representatives of those nations might arguably gather and confer for a special occasion. Never has the artist displayed the work independent of an exhibition, nor has he chosen a location not readily identifiable as “appropriate.” Furthermore, the work has always been installed outdoors, where its appearance as a black and white detail against the existing colored surroundings are particularly striking. In Havana, this elegant appropriation poised as if at attention in a wide-open space with few structures to block or frame the surrounding sky. What I recall to this day is that I stood on the grass facing this work in situ feeling distinctly that what I encountered was a photograph. Next I thought it might be a conference center or memorial, and then, finally, in the very moment of seeing it as a work of art, so many of its ambiguous factors came into consciousness until finally through an active and ongoing referential process it became much more than a simple use of appropriation.

During that first studio visit, Prieto talked also about several other recent works; one also included in the 2003 Biennial, *Avalanche*, 2003, which comprised a line of balls that progressively grow in size from a barely visible speck of dirt to the bulbous passenger cabin of a coco taxi, a common means of transport in Havana. As well he presented two earlier, more slight and unusual projects: for *Walk*, 2000, Prieto filled a wheelbarrow with soil and a houseplant, and took the mobile flowerbed for a 5 km walk in the countryside. *Walk* may conceptually be linked to the artist’s graduation project for the Academy of Higher Art in Havana, which itself seems to resist all conventional forms of identification (materials, place names, dates and the like). Dated concurrent with the year he graduated (2002) this early work stands out in its manner of activating the viewer to dialectically engage a situation. In his second year of the graduate program the artist began to plant banana trees in the Academy’s garden, and according to his own explanation, he planned to present the growing trees as his graduation work. When asked how he expected his teachers to grade him for such an unusual project, Prieto replied, “to judge on the basis of the taste of the bananas.” The answer is not merely coy or even absurd, for it implicates a method of redirecting associations. It provokes one to reevaluate the use of conditioned response or visual recognition when engaging works of contemporary art. The materials and situation seem to privilege other disciplines’ judgment conventions. And Prieto seems to give as much credence to taste, an imprecise a science, as I would ascribe to rhetoric, the study of misunderstandings and their remedies. He offers up the culture of science as remedy for foibles in the culture of vision (or visual culture).

Just as with the classic uses of appropriation by artists, questions of framing and display, of presentation and representation are at the core of Prieto's practice. But for *Apolitical*, Prieto did not merely move an everyday object from its conventional location to an art context where awareness of the relocation allowed its meaning to be transformed. Never installed inside an exhibition space, the work always is presented as part of an exhibition or hosted by a visual arts institution. For example, in Paris *Apolitical* was presented by the Kadist Art Foundation in cooperation with FIAC and the Louvre, even though the row of flags was installed in the Tuileries Gardens. The art object approximately mimics something mundane and everyday but it is not exactly the same as the version on which it is modeled or a copy of the original circulated; Prieto's version appears with carefully chosen differences in design—gray scale instead of color, in a public park instead of an international conference center, etc.—and the carefully achieved equivocal-ity does in fact reign.

More importantly, however, and in distinct difference to more conventional applications of appropriation, in this work it is not simply the act of displacement and contextual re-presentation, and the slight yet dramatic shifts in makeup of the work that are at the foundation of the artist's strategy; more importantly, I believe, is the way in which Prieto preempts the viewer's reception of the work, predicts how the viewer would decode and contextualize the artist's operations, and analyze and dissect the elements that constitute its material and message. In other words, the most important element of Prieto's work is the way in which it, and with it the artist, treats the reaction of an art viewer as his "medium." What I mean to suggest is that the viewer's reaction is appropriated, i.e. taken out of context and displaced, like Duchamp's toilet and Warhol's Campbell's soup can.

Viewers come to every work with a set of experiences that direct the way she or he "see" the object. To redirect that culturally reinforced approach, to allow someone to experience or understand something new, Prieto typically introduces something from the everyday and the outmoded into the equation. He seems to put into the configuration an aspect that would remind the viewer that the activity of appropriation can (and even should) be something more (or at least different) for his generation of contemporary artists. Recognizing the Duchampian gesture in this work by seeing that flags from UN nations have been installed outside the museum is just one step in the journey. Recognizing that your reaction to this situation is itself part of the work is something else.

A worthwhile comparison here might be Jonathan Crary's study of Surrealist spectacle where, he notes, "a strategy of turning the spectacle inside out through counter memory and counter-itineraries... would reveal the potency of outmoded objects excluded from its slick surfaces, and of derelict spaces

off its main routes of circulation. The strategy incarnated a refusal of the imposed present, and in reclaiming fragments of a demolished past it was implicitly figuring an alternative future.”¹

Even at PS 1 in Long Island City, New York where I later encountered another edition of *Apolitical* in 2008, standing in a wide-open public courtyard that I have visited many times, I felt almost instantly as if in the presence of a photographic moment captured in the long outdated conventional use of that medium, namely black and white. As wind caused the flags to luff and the chromatic nature of a ‘real,’ living foreground and background registered, even as I began to remember where and with what I stood, still this work had not yet finished what it could achieve as a meaningful encounter, for a lateral shift of visual register was only part of the experience.

Prieto seems to understand that the effect of appropriation on art viewers is so conventional as to be handled like the very objects artists appropriate. Traditionally an appropriation artist borrows elements from man-made visual culture—a fragment—to create a “new” work in the context of visual art. On the surface this appears to be the desired effect of an artist remaking flags and their display based on an existing and widely recognizable style and presenting it in an exhibition. Admittedly a ready-made appropriation is one part of what Prieto does. But what proves exceptional is the way Prieto employs the viewer’s reception as an operative element of visual culture and makes this reception into a ready-made. Reception thus becomes like an object “installed” into the exhibition as a performative encounter. Prieto’s strategy can be compared to what Walter Benjamin called “mimetic improvisation,” an active, creative form of mimesis involving the ability to make correspondences by means of spontaneous and inventive reception.² Benjamin invokes this dialectical notion in two key parts of his oeuvre, one being the study of the viewer’s physical engagement with social space (the Arcades) and the other being his study of art. Like that experience of rupture and disorientation with Prieto’s work, the notion ‘mimetic improvisation’ contains the possibility of losing oneself, albeit intermittently, of abandoning one’s waking self to the dreamlike, discontinuous sequences and possibilities of sense impressions. It involves a “distortion of distortion” through which the mimetic is re-engaged in order to disrupt reified experience. Perception and understanding oscillate between “critical distance and participatory immersion.”³ Relevant for the particular case of Prieto’s work is a distinction between the compulsive, commonplace, and familiar notion of mimesis and a mimetic faculty that produces rather than re-presents or reproduces affinities between the subjective and objective.

The way an individual is conditioned by the activity of the society to which one belongs is most apparent in the extreme cases of crowd behavior, for the mass drift to a more primitive order of consciousness is well

1. Jonathan Crary, “Spectacle, Attention, Counter-Memory,” originally presented at the Sixth International Colloquium on Twentieth Century French Studies, “Revolutions 1889-1989,” at Columbia University, March 20—April 1, 1989. Reprinted in *October: The Second Decade, 1986—1996*, Rosalind E. Krauss et al. eds. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), p. 425.

2. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), p. 264.

3. Miriam Hansen, “Benjamin, cinema, and experience: ‘The blue flower in the land of technology,’” *New German Critique* 40 (1987): 179-180 and 182, 186.

documented. But it may be less known that attention is susceptible to a gradual state of transformation or even diminished capacity in other less physically contiguous social groups—groups of persons who see and experience the same things but not necessarily at the same time—such as the art world. In other words, the way the art world acts to some extent in its way of seeing (or way of not seeing) not only is easily directed, as with mass perception, but it also is easily predicted. In numbers and with consensus people tend to lose critical sensibility and even mental capacity. What Prieto demonstrates is that attention is not necessarily connected to objective optical observation of the world. His work brings into focus a process of one's attention withdrawing from the surrounding environment and being re-focused and weakened according to the commands of a symbolic entity with which (or with whom) one establishes a rapport. The best part about Wilfredo Prieto is his way of making it fun, all the while turning blind faith into a persuasive game of hide and seek.

Siguientes páginas - Next pages:

PASEO, 2000

Planta ornamental, tierra y carretilla
Trayectoria de 5 km
Colección particular, Madrid

WALK, 2000

Ornamental plant, soil and wheelbarrow
5 km trajectory
Private collection, Madrid







PIEDRA CON SANGRE, 2011

Piedra y sangre
Dimensiones variables

STONE WITH BLOOD, 2011

Stone and blood
Variable dimensions



UNA LUZ A LO LEJOS, 2010

Luz LED, globo aerostático transparente y gas helio
300 m de altura aproximada

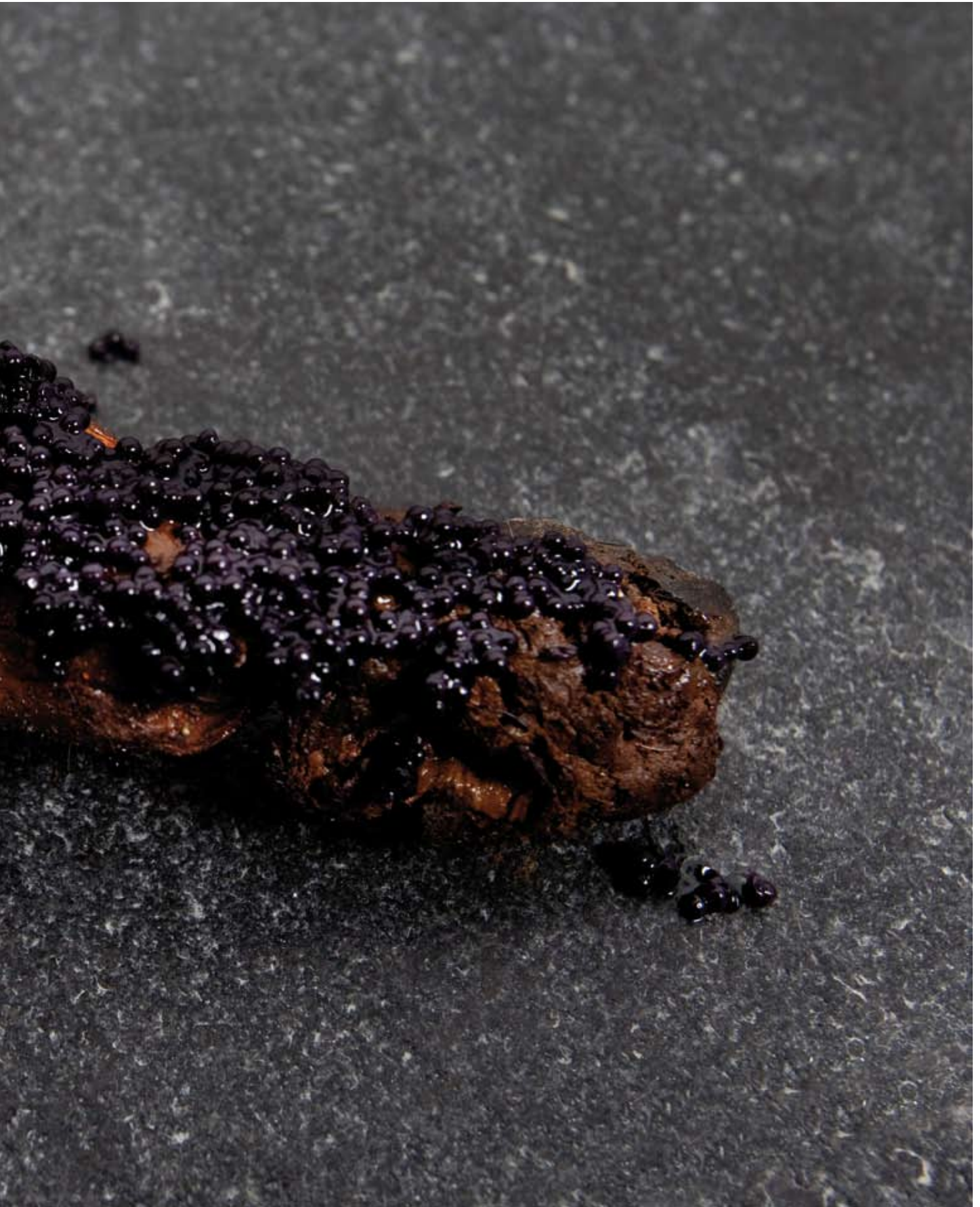
A LIGHT IN THE DISTANCE, 2010

LED light source, transparent hot-air balloon and helium gas
Approximately 300 m high



SIN TÍTULO, 2011
Excremento humano y caviar
20 cm aproximado

UNTITLED, 2011
Human excrement and caviar
Approximate 20 cm





FEDERAL RESERVE NOTE

THE UNITED STATES OF AMERICA

THIS NOTE IS LEGAL TENDER FOR ALL DEBTS, PUBLIC AND PRIVATE

1

2

B 67745813F

WASHINGTON, D.C.

ONE

2

2

ONE DOLLAR

UN SITUACIONISMO SURREALISTA

Cay Sophie Rabinowitz

A lo largo de la última década, a medida que Wilfredo Prieto iba creando un conjunto notable de trabajos cada vez más maduros, la crítica, que ha seguido atentamente su obra, ha desentrañado distintos temas definitivos de sus obras más señeras: el empleo evocador de unos materiales cotidianos dispuestos con arreglo a soluciones espaciales simples o estrictas; un sutil lenguaje conceptual en el comentario de las realidades políticas; su clara percepción de las ramificaciones de las estrategias de apropiación duchampianas (como por ejemplo la función del *ready-made*); y un enfoque muchas veces humorístico y de intencionalidad indirecta que se vale de los obstáculos mismos para poner al descubierto su naturaleza absurda, inoperante o despilfarradora.

Algunas críticas del trabajo de Prieto han señalado en la praxis material del artista su naturaleza lingüística polivalente y figurativa, su carácter de “alegoría de una colisión entre el tiempo y el espacio” (Ingrid Mayrhofer) o de “operación fenomenológica concreta” (Cuauhtémoc Medina). Aun reconociendo mi deuda con los trabajos de estos dos críticos —sumamente esclarecedores, y que examinan en detalle una obra muy destacada, *Mute* [Mudo] (2006)—, mi evaluación del potencial poético del artista viene determinada por una consideración más amplia de varias obras (entre ellas *Paseo*, *Avalancha* y otras) así como de las muchas y diferentes versiones de un trabajo en particular: *Apolítico*. A fin de llegar a una apreciación más precisa del desempeño figurativo de esta obra me permitiré volver a mi primer encuentro con Prieto en su estudio durante la VII Bienal de La Habana y también a releer algunos textos básicos de la crítica. Mi intención es ilustrar, o más bien formular, una hipótesis: que si bien la mimesis es la figura mediante la cual Prieto crea su arte, para hacerlo emplea unas ingeniosas técnicas de intervención con las que aparta del objeto nuestra atención y la reorienta con precisión hacia un aspecto determinado del contexto.

Durante esa primera visita de 2003 al estudio de Wilfredo Prieto, cuando comenzaba a adquirir visibilidad internacional, el artista presentó la obra realizada hasta ese momento haciéndome un relato sencillo pero bien ilustrado. De entre las imágenes que me mostró más dignas de recordar, la de *Apolítico*, que entonces se exhibía en la VII Bienal de La Habana, sigue siendo la más impactante de todas. Consta de una hilera de banderas nacionales, confeccionadas en distintos tonos grises, en sustitución de los colores originales, e izadas en unos mástiles de bandera convencionales. Más tarde, al cabo de los años, la obra ha ido ampliándose y actualmente abarca todas las banderas de los países reconocidos por las Naciones Unidas. Primero vi una imagen fotográfica de la obra y más tarde su instalación. Ese encuentro con la obra como imagen y como objeto es de la mayor importancia, no solamente por la impresión final que dejó en mí, sino, ante todo, por su manera convincentemente dialéctica de funcionar como retórica.

El modo en que la obra afectó conceptualmente mi percepción —en especial mi percepción de su técnica, y en cuanto que tal técnica— forma parte

ONE MILLION DOLLARS, 2002

Un dólar entre espejos y sistema de seguridad
25 x 15,5 x 6,5 cm

ONE MILLION DOLLARS, 2002

A dollar bill between mirrors and security system
25 x 15.5 x 6.5 cm

de su compleja estrategia. Considerada como escultura, como objeto tridimensional en el espacio, *Apolítico* se compone de una serie de banderas de tonalidades grises que ondean en lo alto de sus mástiles según la dirección y forma que les confiere el viento. Las banderas en sí son réplicas exactas de las que representan a las naciones “oficiales” y su ubicación siempre ha imitado la forma en que suelen exhibirse: en fachadas, marquesinas de entrada o zonas ajardinadas delante de imponentes edificios. Siempre se ha estudiado cuidadosamente la localización de la obra dentro de una exposición de relevancia, de tal forma que estuviese situada en lugares donde pudieran coincidir y reunirse los representantes de esas mismas naciones con motivo de alguna ocasión especial. El artista nunca ha mostrado su trabajo al margen de una exposición, ni ha elegido una localización que no resultase claramente “apropiada”. Más aún, la obra se ha instalado siempre al aire libre, donde el contraste de su aspecto blanco y negro con los colores del entorno es aún más chocante. En La Habana esta elegante apropiación se alzaba, como haciendo guardia, en un espacio casi completamente despejado, sin apenas edificaciones que dificultasen o recortasen la vista del cielo. Todavía hoy recuerdo que allí en el césped, ante aquel trabajo *in situ*, tuve la clara sensación de estar delante de una fotografía. Lo siguiente que pensé fue que tal vez se trataba de un memorial o de un centro de congresos, hasta que por fin, en el instante en que lo vi como una obra de arte, se me hicieron conscientes muchos de sus factores ambiguos, hasta que finalmente, a través de un prolongado y activo proceso referencial, se transformó en algo muy superior al mero empleo de una apropiación.

Durante aquella primera visita a su estudio Prieto también me habló de otros trabajos suyos recientes. Uno de ellos, *Avalancha*, de 2003, igualmente incluido en la Bienal, estaba formado por una hilera de esferas cuyo tamaño iba en progresivo aumento, empezando con un grano casi invisible y terminando en la redonda cabina de pasajeros de un *coco taxi*, un medio de transporte muy común en La Habana. También presentó otros dos proyectos anteriores, bastante más livianos e inusuales: en *Paseo*, de 2000, Prieto había llenado una carretilla con tierra, colocado luego en ella una planta de interior y había dado un paseo de 5 km por el campo transportando esta maceta móvil. Paseo podría vincularse conceptualmente con el proyecto de graduación del artista en el Instituto Superior de Arte de La Habana, y parece contravenir todas las formas convencionales de identificación (material, nombres de lugar, fechas, etc.). Esta obra primeriza, coincidente en el tiempo con el año de graduación de Prieto (2002), destaca por el modo en que empuja al espectador a intervenir dialécticamente en una situación. En su segundo año de carrera el artista comenzó a plantar bananos en el jardín del Instituto y, tal como explicó, tenía pensado presentar los árboles una vez crecidos como trabajo de graduación. A la pregunta de cómo esperaba que los profesores puntuasen un proyecto tan insólito, Prieto contestó que “calificándolo según el sabor de las bananas”. La respuesta no es sólo comedida y a la vez absurda, sino que conlleva

un método de reorientación de las asociaciones. Le obliga a uno a reevaluar el empleo de la respuesta condicionada o del reconocimiento visual al considerar las obras de arte contemporáneo. Los materiales y la situación parecen dar prioridad a las convenciones valorativas de otras disciplinas. Y Prieto parece darle tanto crédito al gusto —materia bastante imprecisa— como yo podría concedérselo a la retórica, es decir, al estudio de las los equívocos y de las maneras de corregirlas. El artista nos ofrece la cultura de la ciencia como remedio a las carencias de la cultura de la visión (o de la cultura visual).

Como ocurre en los casos clásicos de apropiación artística, las cuestiones relativas al marco y a la forma de exposición —la presentación y la representación— se sitúan en la entraña misma de la praxis de Prieto. Sin embargo, en *Apolítico*, Prieto no se limita a mover un objeto corriente desde su lugar habitual hasta un contexto de arte donde la percepción de ese traslado transforme su significado. La obra, que nunca se ha instalado dentro de un espacio expositivo, se presenta siempre como parte de una muestra o patrocinada por una institución de artes visuales. En París, por ejemplo, *Apolítico* fue presentado por la Kadist Art Foundation en colaboración con el FIAC y el museo del Louvre, aunque las banderas se instalaron en los jardines de las Tullerías. El objeto artístico imita algo de carácter banal y cotidiano pero no es ni lo mismo que la versión que le sirve de modelo ni una copia del original escogido; la versión de Prieto presenta diferencias de diseño minuciosamente elegidas —tonalidades grises en lugar de colores, un parque público en lugar de un centro de congresos, etc.— que logran imponer efectivamente la ambigüedad apetecida.

Con todo, en mi opinión, más que el simple acto de desplazamiento y re-presentación contextual y de las leves alteraciones en la confección de la obra que sirven de base a la estrategia del artista, en este trabajo es más importante —y lo diferencia de aplicaciones más convencionales del apropiacionismo— la manera en que Prieto se adelanta a la recepción de la obra por parte del espectador, predice cómo éste va a descodificarla y a contextualizar las operaciones del artista mediante análisis y disección de los elementos que constituyen su material y su mensaje. En otras palabras, el elemento más importante del trabajo de Prieto es el modo en que la obra, y con ella el artista, trata la reacción del espectador como “medio” suyo. Lo que quiero dar a entender es que hay una apropiación de la reacción del espectador; es decir, se la extrae del contexto y se la desplaza, como el urinario de Duchamp o la lata de sopa Campbell de Warhol.

Los espectadores se aproximan a una obra equipados de un conjunto de experiencias que de modo directo les hacen “ver” el objeto. A fin de reorientar ese acercamiento reforzado por pautas culturales y a fin de lograr que la persona sienta o entienda algo nuevo, Prieto introduce característicamente en la ecuación algún elemento de la vida diaria o de lo pasado de moda. Parece añadir a la configuración un aspecto que recuerda al espectador que para su generación de artistas contemporáneos la actividad de

apropiación puede (y hasta debe) ser algo más (o al menos diferente). Reconocer el gesto duchampiano de la obra al ver instaladas las banderas de las Naciones Unidas en el exterior del museo es solamente un paso en el camino. Reconocer que la reacción personal ante esa situación también forma parte de la obra, es ya otra cosa. Una observación apropiada al caso la tendríamos en el estudio que Jonathan Crary hace del espectáculo surrealista cuando señala que “una estrategia de inversión total del espectáculo mediante la contramemoria y los contraitinerarios [...] reveló la potencialidad de los objetos caducos, excluidos de sus refinadas superficies, así como la de los espacios arruinados dejados fuera de sus principales trayectos de circulación. Dicha estrategia constituía un rechazo al presente impuesto, y al recuperar los fragmentos de un pasado aniquilado era ya implícitamente la figura de un futuro alternativo”¹.

Incluso en el PS1 de Long Island City, en Nueva York, donde luego en 2008 volví a ver otra edición de *Apolítico* levantada en una amplia plaza pública por donde he pasado muchas veces, casi de inmediato tuve la sensación de estar en presencia de un momento fotográfico capturado a través de un empleo ya anticuado del medio, la foto en blanco y negro. Cuando el viento hinchaba las banderas y se apreciaba la índole cromática de un primer plano vivo y “real” y de un fondo, e incluso cuando empecé a recordar dónde estaba y con qué, todavía la obra no había concluido el efecto de encuentro significativo de que era capaz, pues un desplazamiento lateral de la impresión visual era sólo parte de la experiencia.

Prieto parece entender que el efecto de apropiación de los espectadores de arte es tan convencional que ha de tratarse como los mismos objetos de los que se apropian los artistas. Tradicionalmente un artista apropiador toma prestados elementos de una cultura visual de fabricación humana —un fragmento— para crear una obra “nueva” en el contexto del arte visual. Superficialmente ése parece ser el efecto deseado de un artista que rehace banderas y el modo de emplazarlas siguiendo un estilo preexistente y plenamente reconocible y las presenta en una exposición. Por supuesto que la apropiación de lo ya hecho, del *ready-made*, es parte de lo que hace Prieto. Pero lo excepcional es la manera en que utiliza la recepción del espectador como elemento operativo de la cultura visual y convierte esa recepción en un *ready-made*. La recepción se transforma en un objeto “instalado” en una exposición en un encuentro performativo. La estrategia de Prieto podría ser comparable a lo que Walter Benjamin llamó “improvisación mimética”, una forma creativa, activa, de mimesis dotada de la capacidad de establecer correspondencias mediante una recepción inventiva y espontánea². Benjamin invoca esta noción dialéctica en dos lugares clave de su obra: una en el estudio de la participación física del espectador dentro del espacio social (los Pasajes) y otra en su análisis del arte. Como en la experiencia de ruptura y desorientación frente a los trabajos de Prieto, la noción de “improvisación mimética” alberga la posibilidad de perderse uno mismo —siquiera sea intermitentemente— y abandonar el yo

1. Jonathan Crary, “Spectacle, Attention, Counter-Memory”; presentado originalmente en el Sixth International Colloquium on Twentieth Century French Studies (“Revolutions 1889-1989”) en la Universidad de Columbia del 20 de marzo al 1 de abril de 1989. Reimpreso en Rosalind E. Krauss et al. (eds.), *October: The Second Decade, 1986–1996*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998, p. 425.

2. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999, p. 264 (trad. española: Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995).

3. Miriam Hansen, "Benjamin, cinema, and experience: 'The blue flower in the land of technology'"; *New German Critique*, 40 (1987), pp. 179-180 y 182, 186.

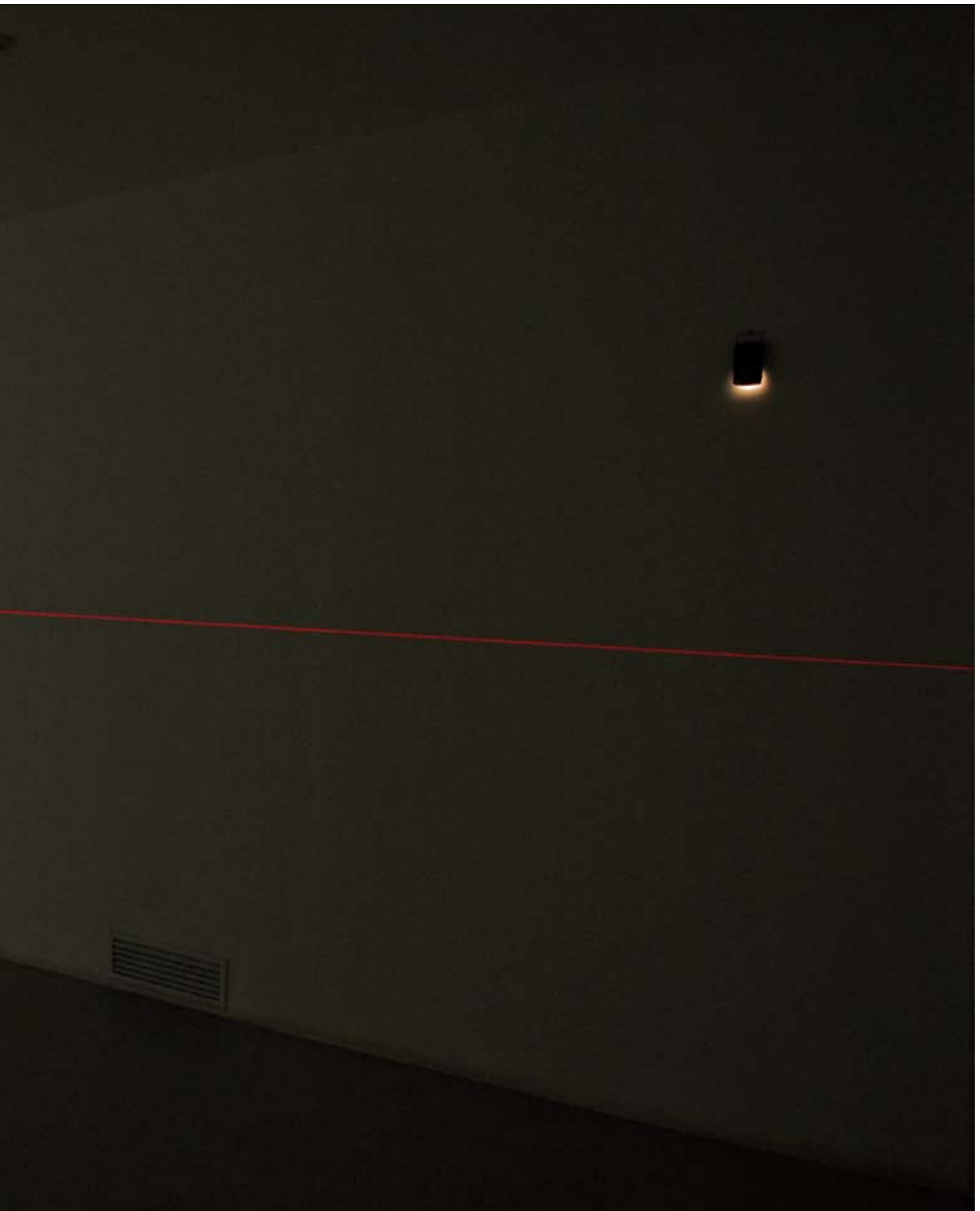
despierto pasando a las posibilidades y secuencias discontinuas y oníricas de las impresiones sensoriales. Comporta una "distorsión de la distorsión" mediante la cual lo mimético es movilizado de nuevo para poder trastornar la experiencia reificada. Percepción y entendimiento oscilan entre "la distancia crítica y la inmersión participativa"³. Lo relevante en el caso concreto del trabajo de Prieto es la distinción entre la noción compulsiva, común y familiar de mimesis y una facultad mimética que produce en lugar de re-presentar o que reproduce afinidades entre lo subjetivo y lo objetivo.

La manera en que el individuo se halla condicionado por la actividad de la sociedad a la que pertenece queda patente en los casos más extremos de la conducta de masas, y están bien documentadas las derivas de la multitud hacia un orden de conciencia más primitivo. Pero quizá sea menos sabido que la atención es susceptible de un estado gradual de transformación e incluso de incapacitación parcial dentro de otros grupos sociales menos físicamente en contacto —grupos de personas que ven y experimentan lo mismo, pero no necesariamente al mismo tiempo— como es el caso del mundo del arte. Dicho de otro modo, la forma de actuar del mundo del arte en sus maneras de ver (o de no ver) hasta cierto punto no sólo es dirigible fácilmente, como ocurre con la percepción de las masas, sino que también puede predecirse fácilmente. En gran número y con consenso, la gente tiende a perder sensibilidad crítica y hasta capacidad mental. Lo que demuestra Prieto es que esa atención no está necesariamente conectada a la observación óptica objetiva del mundo. Su trabajo saca a la luz el proceso por el que la atención de la persona se distancia del entorno y es reorientada y debilitada siguiendo los mandatos de una entidad simbólica con la que ha establecido un vínculo. Lo mejor de Wilfredo Prieto es su manera de hacerlo divertidamente a la vez que convierte la fe ciega en un convincente juego del escondite.



UN SEGUNDO DE HORIZONTE, 2010
Nivel láser de 360° proyectado sobre
las paredes y soporte
Dimensiones variables
Vista de la instalación en
NoguerasBlanchard, Barcelona

A SECOND OF HORIZON, 2010
Beam laser projected 360 degrees
around the walls and stand
Variable dimensions
View of the installation at
NoguerasBlanchard, Barcelona



ECLIPSE PERFECTO, 2010

Linterna y clavo
12 x 7 cm

PERFECT ECLIPSE, 2010

Flashlight and nail
12 x 7 cm



AGUA BENDITA, 2009
Agua bendita
Dimensiones variables

HOLY WATER, 2009
Holy water
Variable dimensions





MAPA GEOPOLÍTICO, 2011

Papel de periódico
Dimensiones variables

GEOPOLITICAL MAP, 2011

Newspaper
Variable dimensions





TO DO THINGS AS EASILY AS BREATHING

Jacob Fabricius

Once upon a time there was a man who loved hats. As a baby he had often fallen asleep among his wooden toys—blocks and bricks that he would build houses with (he adored houses)—. Only too late had his parents discovered that his skull had taken the shape of the wooden structures' sharp edges, assumed their corners and angles. It was as if the folding, faulting and upwarping of the skull's soft tissue had proliferated due to the toys' pressure. His parents were so embarrassed at not having noticed how the boy's skull had changed in the early months of his life that they made him wear large, fluffy cotton hats. They were afraid that the neighbors would notice and that people in the village would begin to talk. As the boy grew, his skull grew and the edges and shapes became even more pronounced. Once the boy's mother described her son's head and its development by saying, "Mountains ranges. High peaks and low hills, all of them reaching for the sky."

Soon, hats had to be designed and manufactured especially for him. They could no longer be made at home, so late one summer the mother visited the local hatter with a handmade basket full of fresh apples and beautiful cherries. The hatter was a close friend of the family, and that day he made a promise that he kept his whole life (or at least until he got a little tipsy on apricot brandy some thirty years later). The hatter was the first person outside the boy's family to see the boy's head up close; as soon as he did, he realized it was not a question of making hats, but rather of literally inventing and building them. They had to be built or cast directly on the young man's head. The hatter had never tried such a thing before. He knew, though, that the hats would have to fit tight, or else they would fall off. The hatter had never really enjoyed his work. He had felt obliged to go into the hat making business when he inherited the shop from his father, but as soon as he began the drawings for this uneven, disruptive head he forgot the sticky, sour smell of wool that imbued the workshop. He began immediately! The hatter made hundreds of drawings and sketches. He measured every angle, bump, crevice, groove, broken line and irregularity on the young man's skull. He folded paper, made models of leather and wood and, after a few months of toiling in secret, the first hats were ready. They were in the shape of a cylinder, a cone and a sphere. They had to be adjusted, of course, but after the seventh try the hatter was able to match the skull's bumps and slopes.

The hatter soon grew to love working on the new hats. The more he made, the more he experimented. The hats became more extraordinary and detailed. The main purpose, of course, was to hide the head and protect the skull, but the hatter found that the new, elaborate designs drew attention away from the man's head; people simply looked at and admired the hats. Six times a year the young man, who had become a well travelled but shy scientist specialized in construction, went back to his old village to visit his family and the hatter. Each visit meant new hats and the more hats the

MUTE [MUDO], 2006

Luces de discoteca en movimiento sin sonido
Dimensiones variables
Vista de la instalación en McMaster Museum of Art,
Hamilton

MUTE, 2006

Disco lights in movement, without sound
Variable dimensions
View of the installation at MacMaster Museum of Art,
Hamilton

hatter built, the more daring and beloved the hats became. The young man adored the hats mostly because they made him invisible but also because they reminded him of houses and building. The word slowly spread, and though very few had actually seen them, the remarkable hats were a topic of conversation in Belo Horizonte, Edinburgh, Havana and New York. Inspired by the shapes of the hats, a group of painters in Paris established a school in their honor in 1904-05. The man, whose name was Villads, did not think too much about it; he did not know that his head or, rather, the forms the wooden toys had created while he slept as a baby were discussed by composers, choreographers, scent specialists, lamp makers and industrialists the world over. They were fascinated by the idea of the irregularity and wanted to use it in their own work. *Le Magnifique* became the way to describe the man that few had seen, but many spoke of...

The man did not care; he only cared that the hats fit so well and that his secret not be revealed. He died young and alone on an expedition to a cave in northern Spain.

No matter how much the hatter wanted to tell the world his secret, he kept his promise and never told anyone what was behind—or rather underneath—his admired new designs. He respected the family's wish, and saw himself as a humble hat servant. He could not have developed these designs on his own, without Villads's irregular skull, simply because his imagination was not vivid enough to come up with such shapes. Had he not had that last glass of apricot brandy on his way to Istanbul, nobody would ever have known the secret of the disruptive skull. When on the road, he drank a little too much, and that last night the sweet apricot brandy had tickled his nose. Half asleep, stepping off the train, he realized, too late, that he had left behind the briefcase with his skull file, including all the pertinent notes, measurements, calculations and so forth. Everything. The briefcase changed hands a few times and ended up in Ethiopia; some of the papers were lost. Eventually, a wealthy, eccentric woman saw the beautiful drawings in a dusty shop where maps and rarities were sold. She bought them thinking that they were architectural drawings. Soon thereafter, she persuaded an architect to build what seemed to be seven individual buildings. The architect she had hired told her that the designs resembled drawings of a head or skull, and that heightened her curiosity. "Oh, I would love to live in somebody else's head," she said as she burst out laughing. When they were almost finished, a devastating earthquake toppled the structures. The woman was never seen again, but the story of the seven magical houses was told time after time, until one day it was written down.

• • • • •

Stories are always being told and heard. Sometimes the things we hear in them seem more powerful and closer to us than they would if we had experienced them ourselves. Sometimes small tales, ideas and concepts grow

more vivid in our heads once we have let them out. At times our mind and imagination make the unreachable more desirable. Sometimes a few words create a whole world, and other times a few sculptural elements create a new language.

What is the connection between Wilfredo Prieto's work and the story about the man who loved hats? Which character, thing or event could Prieto's work be projected onto? The hatter? The man who loved hats? His landscaped skull? The lost briefcase with all the original measurements and drawings? The wealthy woman, who is thrilled by the thought of living inside somebody else's head? The architect? The apricot brandy? The parents who are ashamed of their boy's head? Perhaps a little bit of everything? What is it that triggers our imagination, that, like works of art, holds our interest?

When I look at Wilfredo Prieto's work, I think of everything and nothing. When I read Prieto's *Untitled (White Library)* (2004), I read everything and nothing. When I enter Prieto's *Mute* (2006), I hear everything and nothing. When I imagine Prieto's *Walk* (2000), I walk everywhere and nowhere. I enjoy being in the limbo between everything and nothing in Prieto's work, with its gestures towards something universal, something endless. A somewhat absurd theatre of small stories, his work offers so much meaning and yet none at all. They endure. Prieto's works are like tales that continue, go in circles and potentially never end. Like a story, the works may appear straightforward, but they have layered meanings.

Wilfredo Prieto's work is playful, his approach is conceptual. His works bear witness to the poetic dysfunctionality of the object in everyday life. At times there are hints of political satire, like *Speech* (1999), a roll of toilet paper made from the newspaper *Granma*, or the thirty monochromatic grey-scaled flags in *Apolitical* (2001). Though not strictly political criticism, some of his works refer to satirical situations and events that happen daily in his native Cuba, whose politics influences his art. Indeed, these situations and events make Cuba fascinating and appealing like no other country I have visited. Prieto works as if he wanted to make magic from nothing. He molds his works around words, or vice versa. Titles are subtle, often literally describing the obvious element of an installation like *Grease, Soap and Banana* (grease, soap and banana peel) (2006) or playful idioms such as *A lot of Noise and a Couple of Nuts II*¹ (loudspeakers, noise and nuts) (2005).

1. Note: This is a literal translation of *Mucho Ruido y Pocas Nueces*, which is the Spanish translation of the title of the Shakespeare play *Much Adoe About Nothing*.

Wilfredo Prieto's works remind me of one of the last artistic statements given by the Danish Fluxus artist Henning Christiansen: "To do things as easily as if breathing." If it is done as effortlessly as breathing, it will continue to live and create folding, faulting, and upwarping meanings within our imagination.

APOLÍTICO, 2001

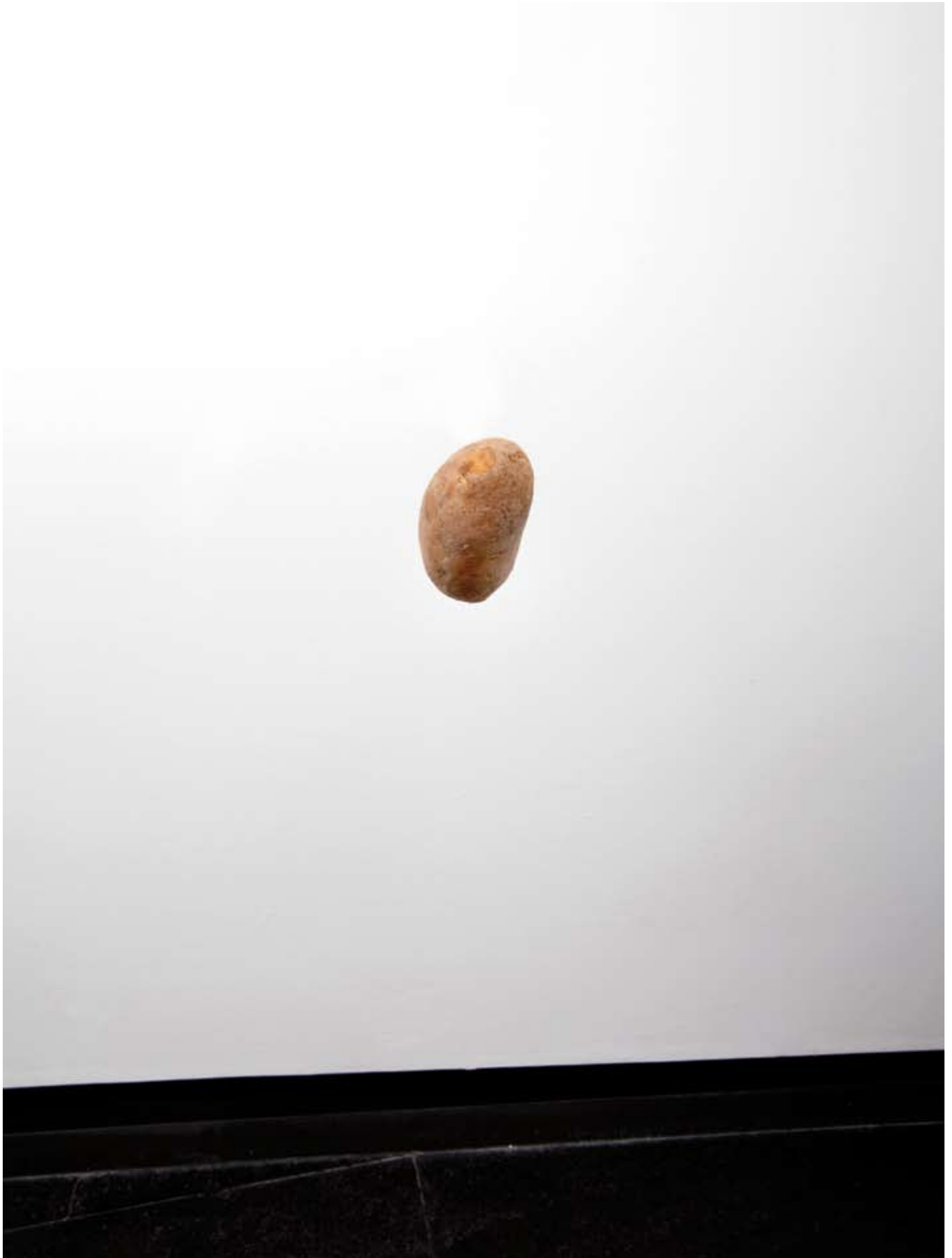
Banderas de todos los países reconocidos por la ONU en escala de grises con diseños, dimensiones y tela oficial
Dimensiones variables
Cortesía de Kadist Art Foundation, París
Colección Daros-Latinamerica, Zürich
Vista de la instalación en Museo del Louvre, París, 2006

APOLITICAL, 2001

Flags from every country recognized by the UN in grey-scale. The flags' official designs, dimensions and fabrics are used
Variable dimensions
Courtesy Kadist Art Foundation, Paris
Daros-Latinamerica Collection, Zürich
View of the installation at the Musée du Louvre, Paris, 2006







PAPA CALIENTE, 2011

Patata flotando a través de aire caliente a presión
Dimensiones variables

HOT POTATO, 2011

Potato floating in hot pressurized air
Variable dimensions



PIEDRA CON MANTEQUILLA, 2011

Piedra y mantequilla
Dimensiones variables

STONE WITH BUTTER, 2011

Stone and butter
Variable dimensions



CARA O CRUZ, 2011

Moneda en levitación por superconductividad
24 mm de diámetro

HEADS OR TAILS, 2011

Coin levitating due to superconductivity
Diameter: 24 mm



UNA DE CAL, 2011
Cal
Dimensiones variables

A PILE OF LIME, 2011
Lime
Variable dimensions

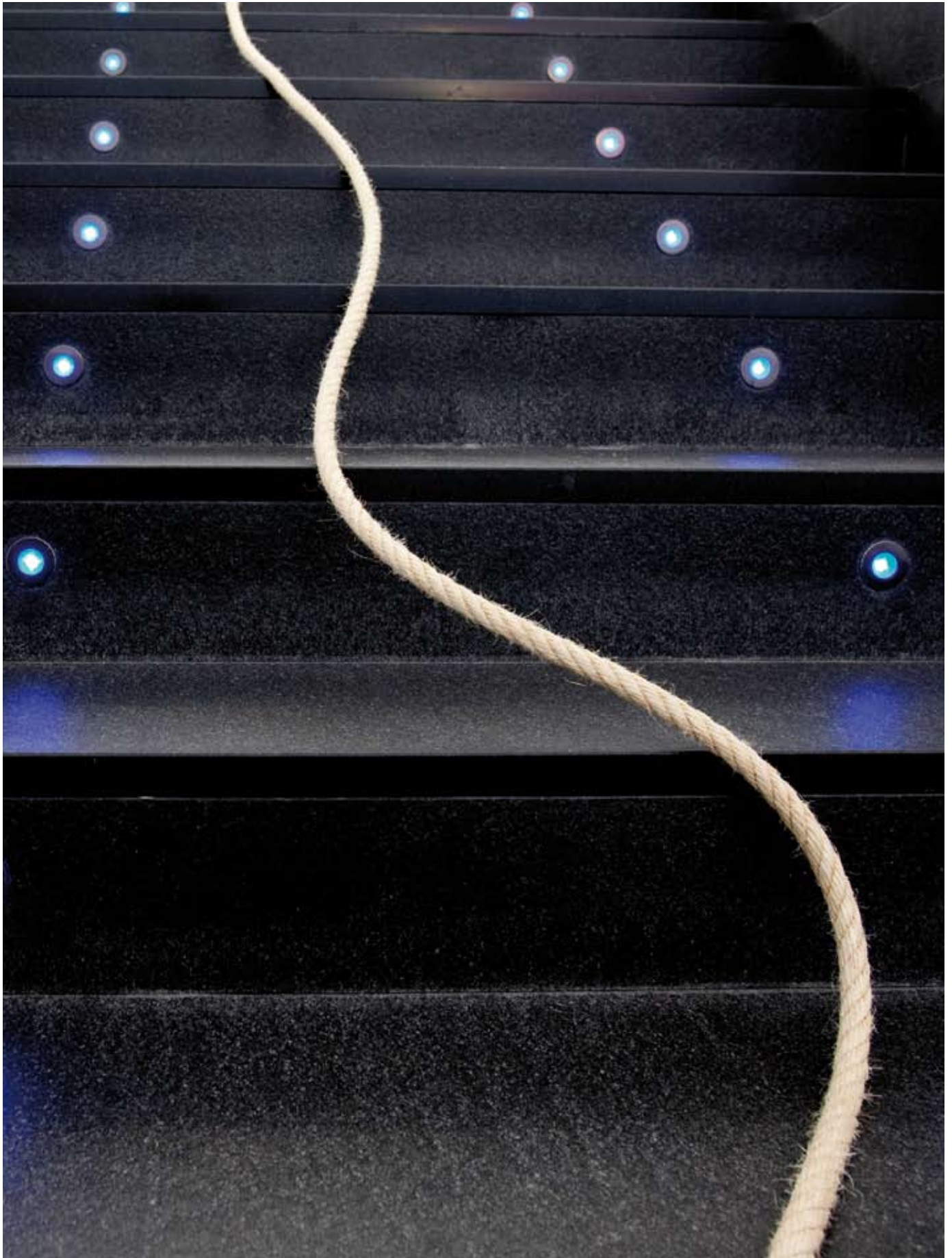


AMARRADO A LA PATA DE LA MESA, 2011

Mesa, soga y helicóptero
Dimensiones variables

TIED UP TO THE TABLE LEG, 2011

Table, rope and helicopter
Variable dimensions









HACER COSAS TAN SIMPLES COMO RESPIRAR

Jacob Fabricius

Érase una vez un hombre que adoraba los sombreros. Cuando era tan sólo un bebé, solía quedarse dormido entre sus juguetes de madera: unas piezas de madera con las que construía casas, le encantaban las casas. Sus padres se dieron cuenta demasiado tarde de que su cabeza había adoptado la forma de las estructuras de madera entre las que dormía, con sus ángulos, lados y extremos puntiagudos. Era como si las grietas, frunces y sinuosidades de la superficie de su cabeza, generados por la presión ejercida por los juguetes y los movimientos de los objetos, se multiplicaran en el tejido blando. Los padres estaban tan avergonzados por no haberse dado cuenta de que el cráneo del niño había cambiado en los primeros meses de su vida que lo ocultaban bajo grandes y suaves sombreros de algodón. Temían que los vecinos se dieran cuenta y que todo el pueblo empezara a hablar. A medida que el niño fue creciendo, su cabeza se desarrolló y su morfología angulosa se notaba cada vez más. Una vez, la madre se refirió a la cabeza del niño describiéndola como una cadena de montañas: montañas altas y bajas, todas intentando alcanzar el cielo.

Pronto los sombreros tuvieron que ser diseñados y encargados especialmente para él. Su madre ya no se podía encargar de hacerlos en casa y fue a ver al sombrerero del pueblo con una cesta llena de manzanas maduras y hermosas cerezas. El sombrerero era amigo íntimo de la familia y ese día le hizo una promesa que cumpliría toda su vida (hasta que, treinta años después, quedase un poco achispado tras beber demasiado licor de albaricoque). Fue el primero, después de los familiares más cercanos, en ver la cabeza del niño. En cuanto la vio, entendió que no se trataba simplemente de hacer sombreros sino de inventarlos y construirlos; construir en sentido literal. Los sombreros tenían que ser contruidos o amoldados directamente sobre la cabeza del chico y el sombrerero nunca había hecho nada parecido. La dificultad residía en que los sombreros tenían que encajar perfectamente o se caerían. El sombrerero nunca había disfrutado haciendo ese trabajo; se había sentido obligado a continuar el negocio de su padre cuando lo heredó de él. Sin embargo, en cuanto empezó a diseñar sombreros para esa cabeza rebelde e inhabitual, se olvidó del olor agrio y pegajoso de la lana que impregnaba el taller. Se puso manos a la obra e hizo cientos de esbozos y dibujos. Midió cada ángulo, chichón, forma, recoveco, sinuosidad y demás irregularidades de la cabeza del joven. Probó con papel y luego hizo modelos de piel y madera. Tras unos meses y en el más profundo secreto, los primeros sombreros estuvieron listos: tenían forma de cilindro, cono o esfera. Por supuesto, necesitaban unos ajustes pero tras la enésima prueba, el sombrerero encontró el modo de encajarlos en los meandros de su cráneo.

Y entonces, al sombrerero le empezó a gustar mucho crear nuevos sombreros: cuantos más hacía, más quería experimentar. Los sombreros eran cada vez más extravagantes, curiosos y sofisticados. El objetivo principal era, desde luego, ocultar y proteger la cabeza pero se dio cuenta de que esos diseños elaborados llamaban tanto la atención que la gente no hacía más

SMART GUM [CHICLE INTELIGENTE], 2008

Chicles

Dimensiones variables

Vista de la instalación en Annet Gelink, Ámsterdam

SMART GUM, 2008

Chewing gums

Variable dimensions

View of the installation at Annet Gelink, Amsterdam

que mirar y admirar los sombreros y no a la persona que los llevaba. Seis veces al año, el joven que se había convertido en un científico aventurero pero tímido que sentía un fuerte interés por la construcción, volvía al pueblo para ver a su familia y al sombrerero. En cada visita, encargaba más sombreros. Y cuantos más sombreros le hacía el sombrerero, más los adoraba y éstos se volvían cada vez más atrevidos. Le gustaban mucho porque además de hacerle invisible le recordaban casas y edificios. Poco a poco se corrió la voz y, a pesar de que muy pocos los habían visto realmente, se hablaba de esos peculiares sombreros en Belo Horizonte, Edimburgo, La Habana y Nueva York. Cinco años después, en 1904-05, la forma de los sombreros creó escuela en París, en el seno de un grupo de pintores. El hombre, llamado Villads, no pensó mucho en ello y tampoco supo que su cabeza, o más bien las formas creadas por los juguetes de madera, eran objeto de discusiones alrededor del mundo entre los especialistas de perfumes, fabricantes de lámparas y nuevos industriales. Quedaban fascinados por las irregularidades y quisieron adaptar el concepto a sus propias ideas y producción. *Le Magnifique...* Así es como la gente llamaba al hombre que pocos habían visto pero del que todos hablaban.

A él, no le importaba. Sólo le preocupaba que los sombreros le quedaran bien y que su secreto no se descubriera. Murió joven y solo, durante una expedición científica en una cueva en el Norte de España.

Por mucho que el sombrerero quisiera revelar el secreto, mantuvo su promesa y nunca contó lo que había detrás, o más bien debajo, de estos diseños tan admirados. Respetó los deseos de la familia ya que se consideraba a sí mismo como un humilde sombrerero que ponía su talento al servicio de estas personas: solo, no podría haber inventado esos diseños; no sin la existencia del cráneo anómalo de Villads. Sencillamente, porque su imaginación no era lo suficientemente ingeniosa para imaginar esas formas por su cuenta. Si no fuera por esa última copa de aguardiente que tomó de camino a Estambul, nadie se habría enterado de la existencia de ese cráneo rebelde. Durante su viaje, bebió más de la cuenta y esa noche, ese dulce aguardiente de albaricoque le jugó una mala pasada. Al salir del tren medio dormido se dio cuenta de que se había dejado el maletín que contenía algunos de sus trabajos, incluidos las notas, medidas, cálculos etc... Todo. Pero ya era demasiado tarde. El maletín cambió de manos unas cuantas veces y acabó en Etiopía. Algunos papeles se perdieron. Una mujer excéntrica y adinerada vio esos hermosos dibujos en una tienda polvorienta, rodeados de mapas y otras rarezas. Los compró pensando que eran diseños de arquitectura. Luego, convenció a un arquitecto para que construyera lo que parecían ser siete edificios individuales. El arquitecto le mencionó que creía que esos diseños eran de una cabeza o de un cráneo. Esa idea la sedujo aún más: "me encantaría vivir en la cabeza de otra persona," exclamó entre risas. Cuando los edificios estaban a punto de terminarse, un terrible terremoto arrasó con las construcciones. La mujer desapareció, pero la historia de las siete casas mágicas se iba contando una y otra vez hasta que un día, la contaron por escrito.

• • • • •

Contamos y oímos historias constantemente. A veces, las cosas que oímos se nos hacen más presentes que si las hubiéramos vivido personalmente. A veces, los cuentos, ideas y conceptos cobran más vida en nuestra cabeza en cuanto las dejamos salir. Nuestra mente e imaginación convierten lo inalcanzable en lo más deseado. A veces, algunas palabras pueden crear un nuevo mundo y en otros momentos, bastan unos pocos elementos estructurales para generar un nuevo lenguaje.

¿Cuál es la relación entre la obra de Wilfredo Prieto y la historia del hombre que adoraba los sombreros? ¿Qué personaje, cosa o acontecimiento se podría comparar con el trabajo de Prieto? ¿El sombrerero? ¿El hombre que adoraba los sombreros? ¿Su cráneo esculpido? ¿El maletín extraviado que contenía todas las medidas y dibujos? ¿La mujer adinerada y fascinada por la idea de vivir en una cabeza ajena? ¿El arquitecto? ¿El aguardiente de albaricoque? ¿Los padres avergonzados por la cabeza de su hijo? ¿Podría ser un poco de todo eso? ¿Lo que seduce nuestra imaginación, como las obras de arte, es lo que nos interesa?

Cuando miro la obra de Wilfredo Prieto, pienso en todo y en nada. Cuando leo *Sin título (Biblioteca blanca)* (2004) de Prieto, leo todo y nada. Cuando entro en *Mute* [Mudo] (2006) de Prieto, oigo todo y nada. Cuando imagino el *Paseo* (2000) de Prieto, camino a todas partes y a ninguna. Me gusta estar en un perpetuo limbo eterno, entre el todo y la nada. En su trabajo, hay gestos dirigidos hacia lo universal, lo eterno. Un escenario algo absurdo donde se representan pequeñas historias cargadas de un profundo significado a la vez que desprovisto de ello. Perduran. Las obras son como cuentos que siguen, van en círculo y potencialmente no terminan nunca. Como una historia, sus obras tienen múltiples significados aunque parezcan sencillas. El trabajo de Wilfredo Prieto es entretenido, su planteamiento es conceptual e ilustra los problemas de funcionalidad de la poética del objeto en la vida cotidiana. A veces, hay ligeros toques de sátira política como en *Discurso* (1999), un rollo de papel higiénico hecho con hojas del periódico Granma, o *Apolítico* (2001) con sus banderas monocromáticas en escala de grises. Puede que no sea una crítica estrictamente política pero algunas obras remiten a situaciones y acontecimientos satíricos que ocurren a diario —y están influenciadas por las políticas de las que se desprenden— en su Cuba natal: situaciones y acontecimientos que hacen de Cuba un país más fascinante y cautivador que ningún otro que haya visitado. Prieto trabaja como si quisiera crear magia a partir de la nada. Da forma a sus obras a partir de palabras o viceversa. Los títulos son ocurrentes: a menudo describen literalmente los obvios componentes de una instalación como *Grasa, jabón y plátano* (grasa, jabón y plátano) (2006) o juegos de palabras como *Mucho ruido y pocas nueces II* (altavoces, ruido y nueces) (2005).

Las obras de Wilfredo Prieto me recuerdan una de las últimas declaraciones artísticas del artista Fluxus danés Henning Christiansen: “hacer cosas tan simples como respirar”. Si se hace de una manera tan sencilla como el respirar, el arte seguirá viviendo y creando en nuestra imaginación significados caracterizados por grietas, frunces y sinuosidades.



AVALANCHA, 2003

Línea recta con objetos esféricos de todo tipo
ordenados de menor a mayor
Dimensiones variables
Vista de la instalación en la VIII Bienal de la
Habana

AVALANCHE, 2003

Straight line made from an array of spherical
objects placed from the smallest to the largest
Variable dimensions
View of the installation at the VIII Havana Biennial,
Havana





Y UNA DE ARENA, 2011

Arena
Dimensiones variables

AND A PILE OF SAND, 2011

Sand
Variable dimensions



SIN TÍTULO (GLOBO DEL MUNDO), 2002
Tinta sobre chícharo
5 mm de diámetro
Colección particular

UNTITLED (WORLD GLOBE), 2002
Ink on chickpea
Diameter: 5 mm
Private collection





LA PELOTA REDONDA VIENE EN CAJA CUADRADA, 2011

Pelota y caja
25 x 34 cm

THE ROUND BALL COMES IN A SQUARE BOX, 2011

Ball and box
25 x 34 cm



OBSTÁCULO, 2007
Excremento, piedra y agua
Dimensiones variables

OBSTACLE, 2007
Excrement, stone and water
Variable dimensions



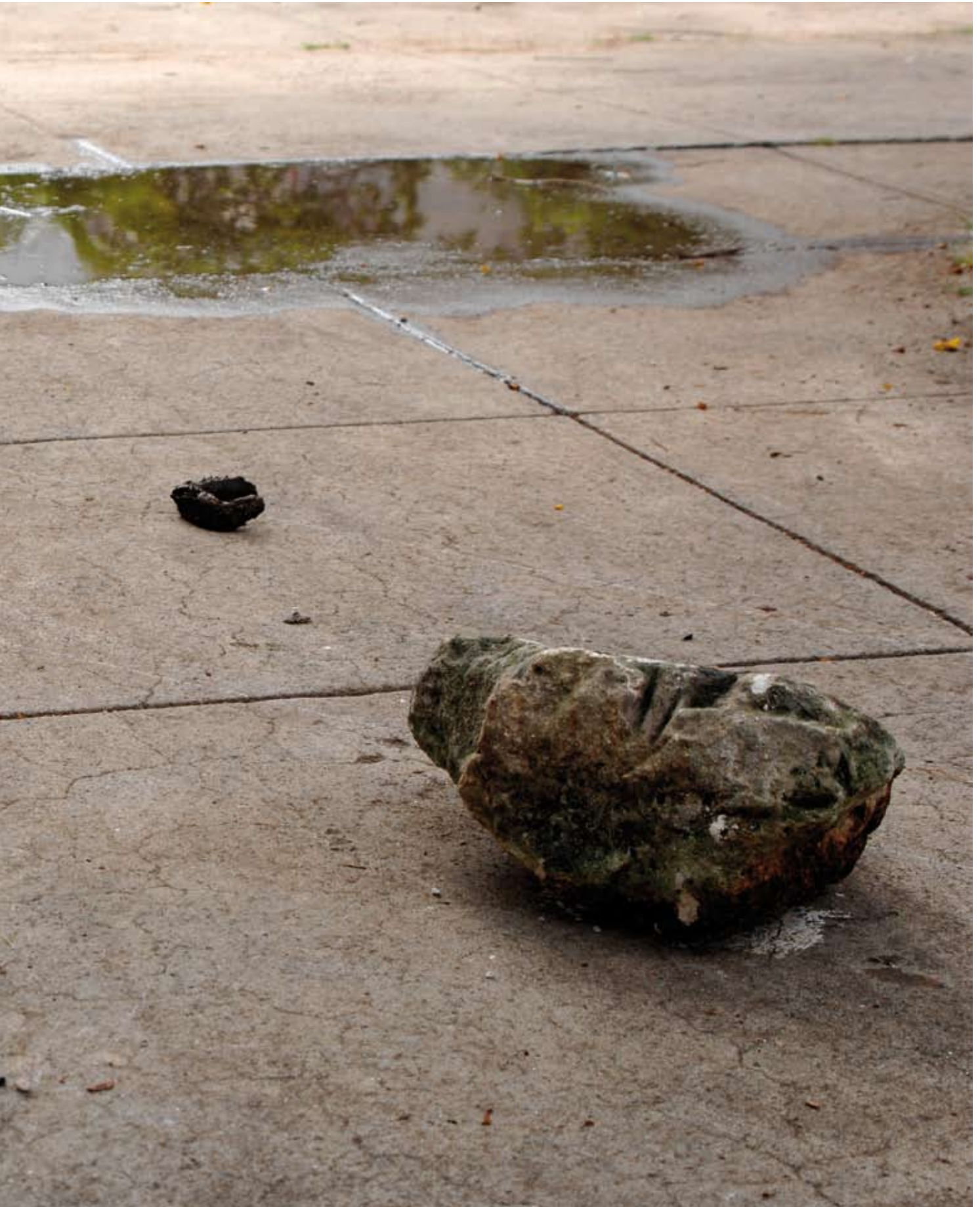


OBSTÁCULO, 2007

Excremento, piedra y agua
Dimensiones variables
Vista de la intervención en Parque
John Lennon, La Habana

OBSTACLE, 2007

Excrement, stone and water
Variable dimensions
View of the intervention at
John Lennon Park, Havana





UNO, 2008

28 millones de diamantes falsos y uno real
Dimensiones variables
Vista de la intalación en Lisson Gallery,
Londres

ONE, 2008

28 million fake diamonds and one real diamond
Variable dimensions
View of the installation at Lisson Gallery,
London





LAS MIGAJAS DE PAN TAMBIÉN SON PAN, 2011

Migas de pan
15 cm aproximado

BREAD CRUMBS ARE ALSO BREAD, 2011

Bread crumb
Approximately 15 cm



BIOGRAFÍA

Wilfredo Prieto (Sancti-Spíritus, Cuba, 1978). Vive en Barcelona y La Habana. Formado en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en la Escuela Profesional de Artes Plásticas de Trinidad en Cuba. Wilfredo Prieto ha disfrutado de residencias en Gasworks (Londres), Le Grand Café (St Nazaire, Francia), John Simon Guggenheim Foundation (Nueva York) y en Kadist Art Foundation (París).

Entre sus exposiciones individuales recientes destacan *Negro, mate, seco* (NoguerasBlanchard, Barcelona, 2010); *I am making Art*, Wilfredo Prieto & Ignacio Uriarte (Taka Ishii Gallery, Kyoto & Tokyo, 2009); *Mountain* (S.M.A.K., Gante, Bélgica, 2008); *Desnudo* (Galerie Martin Van Zomeren, Ámsterdam, 2008); *A minute of silence*. Artists' Web Projects (Dia Art Foundation, Nueva York, 2007); *Sacando al perro y comiendo mierda* (Parque John Lennon, La Habana, 2007); *Ángulo Muerto* (Kadist Art Foundation, París, 2006); *Grasa, jabón y plátano* (Convento de Santa Clara, La Habana, 2006); *Mute* (McMaster Museum of Art, Hamilton, Canadá, 2006); *Mucho ruido y pocas nueces II* (MUSAC, León, 2005); *Sin título (Biblioteca blanca)* (NoguerasBlanchard, Barcelona, 2003); *Mucho ruido y pocas nueces I* (Galería Habana, La Habana, 2003); *Wilfredo Prieto en el Wifredo Lam* (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2002) y *Matrioska* (Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2001).

Wilfredo Prieto ha formado parte también de numerosas exposiciones colectivas entre las que destacan: 29 Bienal de Sao Paulo (2010); *Panamericana* (Kurimanzutto, Ciudad de México, 2010); *I'm Not Here. An Exhibition Without Francis Alÿs* (De Appel Arts Centre, Ámsterdam, 2010); *Exhibition, Exhibition* (Castello di Rivoli, Turín, 2010); *Lisson presents 4* (Lisson Gallery, Londres, 2009); *Ordinary Revolutions* (Museum Morsbroich, Leverkusen, 2009); *Hypocrisy: The Sitespecificity of Morality* (National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 2009); II Biennale Cuvée (Linz, 2009); *Stowaways* (CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2009); X Bienal de la Habana (2009); *The Disobedients* (Annet Gelink, Ámsterdam, 2008); *States of Exchange: Artists from Cuba* (Iniva, Londres, 2008); *Greenwashing environment: peril, promise and perplexity* (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín, 2008); *Objects of Value* (Miami Art Museum, Miami, 2008); *That Was Then... This is Now* (PS1 MoMA, Nueva York, 2008); *Territorios* (52 Bienale di Venezia, Pabellón Italo-Latinoamericano, 2007); 1ª Bienal de Singapur (Singapur, 2006); *The Hours. Visual Arts from Contemporary Latin America* (Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2005); *Cordially invited* (BAK, Utrecht, 2004); *Stretch* (The Power Plant, Toronto, 2003); VIII Bienal de La Habana (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003) y la VII Bienal de La Habana (DUPP, La Habana, 2000).

El trabajo de Wilfredo Prieto ha sido premiado con *The Cartier Foundation Award* (Frieze, Londres, 2008) y con *The 2000 UNESCO Prize for the Promotion of the Arts* (VII Bienal de La Habana, DUPP, La Habana, 2000).

BIOGRAPHY

Wilfredo Prieto (Sancti-Spíritus, Cuba, 1978). He lives in Barcelona and Havana. He studied at Instituto Superior de Arte, Havana, and has held residencies at Gasworks (London), Le Grand Café (St Nazaire, France), John Simon Guggenheim Foundation (New York) and the Kadist Art Foundation (Paris).

His recent solo exhibitions include *Negro, mate, seco* (NoguerasBlanchard, Barcelona, 2010); *I am making Art*, Wilfredo Prieto & Ignacio Uriarte (Taka Ishii Gallery, Kyoto & Tokyo, 2009); *Mountain* (S.M.A.K., Ghent, Belgium, 2008); *Desnudo* (Galerie Martin Van Zomeren, Amsterdam, 2008); *A minute of silence. Artists' Web Projects* (Dia Art Foundation, New York, 2007); *Sacando al perro y comiendo mierda* (John Lennon Park, Havana, 2007); *Ángulo Muerto* (Kadist Art Foundation, Paris, 2006); *Grasa, jabón y plátano*, (Convento de Santa Clara, Havana, 2006); *Mute* (McMaster Museum of Art, Hamilton, USA, 2006); *Mucho ruido y pocas nueces II* (MUSAC, León, 2005); *Sin título (Biblioteca blanca)* (NoguerasBlanchard, Barcelona, 2003); *Mucho ruido y pocas nueces I* (Galería Habana, Havana, 2003); *Wilfredo Prieto en el Wifredo Lam*, (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Havana, 2002); and *Matrioska* (Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, 2001).

Wilfredo Prieto's work has also been included in numerous group exhibitions, amongst which the following ones stand out: 29 Sao Paulo Biennial (2010); *Panamericana* (Kurimanzutto, Mexico City, 2010); *I'm Not Here. An Exhibition Without Francis Alÿs* (De Appel Arts Centre, Amsterdam, 2010); *Exhibition, Exhibition* (Castello di Rivoli, Turin, 2010); *Lisson presents 4* (Lisson Gallery, London, 2009); *Ordinary Revolutions* (Museum Morsbroich, Leverkusen, 2009); *Hypocrisy: The Sitespecificity of Morality* (National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 2009); II Biennale Cuvée (Linz, 2009); *Stowaways* (CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, 2009); X Havana Biennial (2009); *The Disobedients* (Annet Gelink, Amsterdam, 2008); *States of Exchange: Artists from Cuba* (Iniva, London, 2008); *Greenwashing environment: peril, promise and perplexity* (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, 2008); *Objects of Value* (Miami Art Museum, Miami, 2008); *That Was Then... This is Now* (PS1 MoMA, New York, 2008); *Territorios* (52 Bienale di Venezia, Italian-Latin American Pavilion, 2007); 1^a Singapore Biennial (Singapore, 2006); *The Hours. Visual Arts from Contemporary Latin America* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2005); *Cordially invited* (BAK, Utrecht, 2004); *Stretch* (The Power Plant, Toronto, 2003); VIII Havana Biennial (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003) and the VII Havana Biennial (DUPP, La Habana, 2000)

Wilfredo Prieto received *The Cartier Foundation Award* (Frieze, London 2008) and *The 2000 UNESCO Prize for the Promotion of the Arts* (7th Havana Biennial, DUPP, Havana, 2000).

OBRAS EN EXPOSICIÓN WORKS ON DISPLAY

AGUA BENDITA, 2009 Agua bendita Dimensiones variables	DIBUJOS BOBOS CON TINTA DE MONTBLANC, 2009 Tinta sobre papel 47 dibujos de 28,5 x 19,5 cm cada uno Colección Jesús Villasante y cortesía del artista	FLORES CON CHANEL N°5, 2011 Planta y Chanel N°5 Dimensiones variables
HOLY WATER, 2009 Holy water Variable dimensions	DUMB DRAWINGS WITH MONTBLANC INK, 2009 Ink on paper 47 drawings measuring 28.5 x 19.5 cm each Jesús Villasante Collection and courtesy of the artist	FLOWERS WITH CHANEL N°5, 2011 Plant and Chanel N°5 Variable dimensions
AMARRADO A LA PATA DE LA MESA, 2011 Mesa, sogá y helicóptero Dimensiones variables	DIENTE DE LECHE, 2011 Oro 1,5 cm	GRASA, JABÓN Y PLÁTANO, 2006 Grasa, jabón y cáscara de plátano 25 cm de diámetro aproximado Colección Jesús Villasante
TIED UP TO THE TABLE LEG, 2011 Table, rope and helicopter Variable dimensions	MILK TOOTH, 2011 Gold 1.5 cm	GREASE, SOAP AND BANANA, 2006 Grease, soap and banana peel Diameter: approximately 25 cm Colección Jesús Villasante
CAFÉ CON LECHE, 2009 Café y leche Dimensiones variables	DOS CLÁSICOS, 2011 Azúcar y mármol 1,7 x 2 x 2,8 cm	INFIDELIDAD, 2009 Bolígrafo y tapa de bolígrafo Dimensiones variables
COFFEE WITH MILK, 2009 Coffee and milk Variable dimensions	TWO CLASSICS, 2011 Sugar and marble 1,7 x 2 x 2,8 cm	INFIDELITY, 2009 Pen and cap of pen Variable dimensions
CARA O CRUZ, 2011 Moneda en levitación por superconductividad 24 mm de diámetro	ECLIPSE, 2010 Monedas 2,5 x 3,3 cm	JARDÍN, 2011 Vestido 93 cm aproximado
HEADS OR TAILS, 2011 Coin levitating due to superconductivity Diameter: 24 mm	ECLIPSE, 2010 Coins 2.5 x 3.3 cm	GARDEN, 2011 Dress Approximately 93 cm
CIRCUITO CERRADO, 2005 Extensión de cable conectado a sí mismo Dimensiones variables	ECLIPSE PERFECTO, 2010 Linterna y clavo 12 x 7 cm	LA PELOTA REDONDA VIENE EN CAJA CUADRADA, 2011 Pelota y caja 25 x 34 cm
CLOSED CIRCUIT, 2005 Extension cord connected to itself Variable dimensions	PERFECT ECLIPSE, 2010 Flashlight and nail 12 x 7 cm	THE ROUND BALL COMES IN A SQUARE BOX, 2011 Ball and box 25 x 34 cm
CONTANDO ESTRELLAS, 2011 Pantallas LED conectadas a tiempo real a la bolsa de valores Dimensiones variables	EL TIEMPO ES ORO, 2007 Reloj y cadena de oro Dimensiones variables	LAS MIGAJAS DE PAN TAMBIÉN SON PAN, 2011 Migas de pan 15 cm aproximado
COUNTING STARS, 2011 LED screens connected real-time to the stock market Variable dimensions	TIME IS GOLD, 2007 Watch and gold chain Variable dimensions	BREAD CRUMBS ARE ALSO BREAD, 2011 Bread crumbs Approximately 15 cm
CUBA LIBRE, 2010 Ron y Coca-Cola Dimensiones variables	ESCALA DE VALORES, 2001 Ron, cerveza, vino, refresco, agua y vasos de plástico 7 x 7 x 12 cm	LIMONADA CON DOS PARES DE COJONES, 2007 Limones, azúcar y agua Dimensiones variables
CUBA LIBRE, 2010 Rum and Coca-Cola Variable dimensions	SCALE OF VALUES, 2001 Rum, beer, wine, soft drink, water and plastic cups 7 x 7 x 12 cm	LEMONADE WITH TWO PAIRS OF BALLS, 2007 Lemons, sugar and water Variable dimensions
	ESTRELLA MUERTA, 2010 Cerilla 4,5 cm aproximado	MAPA GEOPOLÍTICO, 2011 Papel de periódico Dimensiones variables
	DYING STAR, 2010 Match Approximately 4.5 cm	GEOPOLITICAL MAP, 2011 Newspaper Variable dimensions

MARIPOSA, 2010 Funda de guitarra 124 x 40 x 20 cm	SIN TÍTULO, 2011 Cinturón 33 cm de diámetro	TARTA DE CUMPLEAÑOS, 2009 Cerilla, chicle y moneda 5 x 2,5 cm
BUTTERFLY, 2010 Guitar case 124 x 40 x 20 cm	UNTITLED, 2011 Belt Diameter: 33 cm	BIRTHDAY CAKE, 2009 Match, gum and coin 5 x 2.5 cm
MUSEO PERFECTO, 2011 Silicona, pintura blanca y calefactor Dimensiones variables	SIN TÍTULO, 2011 Excremento y caviar 20 cm aproximado	TOPE, 2011 Árbol Dimensiones variables
PERFECT MUSEUM, 2011 Silicone, white painting and heater Variable dimensions	UNTITLED, 2011 Excrement and caviar Approximately 20 cm	LIMIT, 2011 Tree Variable dimensions
OBSTÁCULO, 2007 Excremento, piedra y agua Dimensiones variables	SIN TÍTULO, 2011 Huevo y luz LED 4 x 6 cm aproximado	UNA DE CAL, 2011 Cal Dimensiones variables
OBSTACLE, 2007 Excrement, stone and water Variable dimensions	UNTITLED, 2011 Egg and LED light Approximately 4 x 6 cm	A PILE OF LIME, 2011 Lime Variable dimensions
PAN CON PAN, 2011 Pan 10 cm de diámetro	SIN TÍTULO, 2011 Mirilla y puerta con sistema de emergencia 2,7 cm de diámetro	UNA LUZ A LO LEJOS, 2010 Luz LED, globo aerostático transparente y gas helio 300 m de altura aproximada
BREAD WITH BREAD, 2011 Bread Diameter: 10 cm	UNTITLED, 2011 Peephole and door with emergency system Diameter: 2.7 cm	A LIGHT IN THE DISTANCE, 2010 LED light source, transparent hot-air balloon and helium Approximately 300 m high
PAPA CALIENTE, 2011 Patata flotando a través de aire caliente a presión Dimensiones variables	SIN TÍTULO (DOMINÓ), 2006 Fichas de dominó de madera donde las vetas coinciden Dimensiones variables	VASO DE AGUA MEDIO LLENO, 2006 Vaso de agua lleno exactamente hasta la mitad 12 cm x 9 cm de diámetro
HOT POTATO, 2011 Potato floating in hot pressurized air Variable dimensions	UNTITLED (DOMINO), 2006 Wooden domino pieces with grains lined up Variable dimensions	GLASS HALF FULL, 2006 Glass of water exactly half full Diameter: 12 x 9 cm
PIEDRA ESTRUJADA, 2011 Piedra y hoja A4 14 x 6 cm	SIN TÍTULO (GLOBO DEL MUNDO), 2002 Tinta sobre chicharo 5 mm de diámetro Colección particular	Y UNA DE ARENA, 2011 Arena Dimensiones variables
SQUEEZED STONE, 2011 Stone and sheet of A4 paper 14 x 6 cm	UNTITLED (WORLD GLOBE), 2002 Ink on chickpea Diameter: 5 mm Private collection	AND A PILE OF SAND, 2011 Sand Variable dimensions
PIEDRA CON MANTEQUILLA, 2011 Piedra y mantequilla Dimensiones variables	SOMBRA AUTOSUFICIENTE, 2011 Lámpara pública Dimensiones variables	
STONE WITH BUTTER, 2011 Stone and butter Variable dimensions	SELF-SUFFICIENT SHADOW, 2011 Streetlight Variable dimensions	
PIEDRA CON SANGRE, 2011 Piedra y sangre Dimensiones variables	TAPA, PORTADA Y CONTRAPORTADA, 2011 Papel higiénico 10 x 10 cm	
STONE WITH BLOOD, 2011 Stone and blood Variable dimensions	COVER, TITLE PAGE AND BACK COVER, 2011 Toilet paper 10 x 10 cm	
POLÍTICAMENTE CORRECTO, 2009 Sandía Dimensiones variables		Todas las obras en la exposición son cortesía de NoguerasBlanchard, Barcelona y el artista a no ser que se especifique lo contrario.
POLITICALLY CORRECT, 2009 Watermelon Variable dimensions		All works in exhibition are courtesy of NoguerasBlanchard, Barcelona and the artist unless otherwise specified.

Esta publicación ha sido editada por la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Amarrado a la pata de la mesa* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 2 de febrero al 24 de abril de 2011.

This publication is edited by the Vice Ministry, Regional Ministry of Culture and Sports and Government Spokespersonship, General Office of Archives, Museums and Libraries of the Regional Government of Madrid in conjunction with the exhibition *Tied Up to the Table Leg* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from February 2nd to April 24th 2011.

Agradecimientos - Acknowledgements

Art Nexus, Ayuntamiento de Móstoles, Coyotair, Dixelia Lazo, Ezequiel del Río, Gerardo Mosquera, Heidy Fernández, Irving Vera, Javier Villasanté, Jesús Villasanté, Jimena Blázquez, Joan Bonet, Juan Canela, Martin Van Zomeren, NoguerasBlanchard, Pablo Barenblit, Sebastián Vieira, Universidad Rey Juan Carlos, Zaida Trallero

COMUNIDAD DE MADRID / REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

**Vicepresidente y Consejero de Cultura
y Deporte / Vicepresident and Regional
Minister of Culture and Sports**
Ignacio González González

**Viceconsejera de Cultura / Regional Deputy
Minister of Culture**
Concha Guerra Martínez

**Directora General de Archivos, Museos
y Bibliotecas / Managing Director of
Archives, Museums and Libraries**
Isabel Rosell Volart

**Subdirector General de Museos / Deputy
Managing Director of Museums**
Álvaro Martínez-Novillo González

Asesora de Artes Plásticas / Fine Arts Adviser
Lorena Martínez del Corral

**Jefe de Prensa de Cultura / Head of Press for
the regional Ministry of Culture**
Pablo Muñoz

**Equipo de Prensa de Cultura / Press office for
the regional Ministry of Culture**
Milagros Gosálves
Lara Sánchez

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Ferran Barenblit

Colección / Collection
Carmen Fernández Fernández
Asunción Lizarazu de Mesa

Exposiciones / Exhibitions
Ignacio Macua Roy
Casilda Ybarra Satrústegui

Difusión / Diffusion
Mara Canela Fraile
Laura Hurtado

**Educación y Actividades Públicas / Education
and Public Programs**
María Eguizabal Elías
Carlos Granados
Victoria Gil-Delgado Armada
Pablo Martínez

**Gestión y Administración / Management
and Administration**
Mar Gómez Hervás
Olvido Martín López

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator
Ferran Barenblit

Diseño gráfico / Graphic design
Rodolfo Temperley

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Texts
Ferran Barenblit
Gerardo Mosquera
Cay Sophie Rabinowitz
Jacob Fabricius

Traducción / Translation
Solenne Gaillard
Fernando Quincoces
Jane Brodie
Polisemia
Jorge Frisancho

Fotografías / Photographies
David Serrano Pascual
Roberto Ruíz
Ken Adlardp

Diseño gráfico / Graphic design
Rodolfo Temperley

Impresión / Printing
Artes Gráficas Palermo



Edita: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
Comunidad de Madrid, 2011.

De los textos:

© Gerardo Mosquera

© Jacob Fabricius

Del resto de los textos: licencia Reconocimiento
— No comercial — Sin obra Derivada 3.0 España
de Creative Commons



© de las imágenes: sus autores

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de los titulares del © Copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the of © Copyright holders is strictly prohibited.

DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT

ISBN

978-84-451-3372-9

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

