

**mac**  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

gasNatural   
fenosa



**EUGENIO AMPUDIA**  
*UNA CORRIENTE DE AIRE*  
OBRAS 2008-2015

DEL 5 DE MARZO AL 21 DE JUNIO DE 2015  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO GAS NATURAL FENOSA (MAC)

Gas Natural Fenosa

Presidente

**Salvador Gabarró Serra**

Consejero delegado

**Rafael Villaseca Marco**

Director general de Comunicación  
y Gabinete de Presidencia

**Jordi Garcia Tabernero**

Gerente Arte Contemporáneo y Energía A.I.E.

**Carmen Fernández Rivera**

Exposición

Coordinación

**Alicia Vázquez**

Montaje

**Luis Nieto**

**Jega Gráfica S.L.**

**S.E.A. Sistemas Electroacústicos**

Colección y registro

**Eva Prado**

Logística

**Rosa Elizalde**

Documentación

**María Villa**

Departamento de educación

**Jorge Núñez**

**Carmen Morales**

Actividades culturales

**María Ozámiz**

**Paula Naveira**

Iluminación

**Lafelec**

Transporte

**Tti Grupo Bovis**

Seguro

**MAPFRE Global Risk**

Catálogo

Textos

**Blanca de la Torre**

**Carlos E. Palacios**

**Inmaculada Prieto**

Coordinación

**Alicia Vázquez**

Fotografías exposición

**Pedro Martínez de Albornoz**

Traducción

**Lambe & Nieto**

Corrección

**Tomàs Belaire**

Diseño y maquetación

**Andrés Mengs**

Impresión

**Rodi, artes gráficas**

ISBN: 978-84-606-5775-0

Depósito legal: C 244-2015

© de las obras: Eugenio Ampudia

© de los textos: sus autores

© de esta edición, Arte Contemporáneo y Energía, A.I.E.

Con la colaboración de

**Galería Max Estrella, Madrid**

## ÍNDICE

- 7 | **EUGENIO AMPUDIA: ESTADO DEL TIEMPO  
Y LA MALA SUERTE DE LA CULTURA**  
CARLOS E. PALACIOS
- 13 | **DE-ESCRIBIR *UNA CORRIENTE DE AIRE***  
BLANCA DE LA TORRE
- 24 | **LA ELEGANCIA DEL GUERRERO:  
DOBLES DEL ESPACIO Y EL TIEMPO**  
IMMA PRIETO
- 33 | **CATÁLOGO / CATALOGUE**
- 81 | **ENGLISH TEXT**



## EUGENIO AMPUDIA: ESTADO DEL TIEMPO Y LA MALA SUERTE DE LA CULTURA

CARLOS E. PALACIOS

Eugenio Ampudia (Melgar, Valladolid, 1958) es un artista del tiempo en la doble acepción de la palabra: un artista de nuestros días y del clima. El conjunto de sus piezas es un retrato trágico de nuestro *Zeitgeist* y, si nos detenemos en cada una de las obras de esta exposición, una sonrisa acompañará nuestra atenta mirada a su lúcida interpretación del presente, como si viéramos el final feliz de una tragedia anunciada o una puesta de sol. El suyo es un trabajo que da cuenta de un momento muy puntual del cual somos testigos, en muchos casos de manera bastante inconsciente: el de un cambio de paradigmas culturales, el de una crisis de la privilegiada posición que ocupaba hasta hace poco tiempo la alta cultura, sus productos y sus tradicionales lugares de difusión: el museo y la biblioteca. Del mismo modo, su obra describe una tensión clásica que no por antigua es menos irrelevante en nuestros días: la de nuestra impericia, o mejor dicho, la de nuestra incapacidad de controlar la naturaleza, la del mundo y las nuestras.

Se pudiera inferir que muchas obras de arte producidas en nuestros días cristalizan de alguna manera en esto que acabo de decir, pero los vídeos, esculturas e instalaciones de Ampudia lo hacen desde una certera y aguda poética, basada en un discurso diáfano y transversal sobre los cambios que operan en la definición de la cultura. Pero este ejercicio ocurre desde imágenes cuya potencia radica en un cierto pesimismo, bastante nostálgico por cierto. A la vez, sus piezas proponen una relación muy *sui generis* entre situaciones que sin duda son de una intensa originalidad e, insisto, promueven, aun sin proponérselo, una inesperada alegría.

Todo esto comienza a mi modo de ver en una obra que va a cumplir ya una década. Titulada *El perro de Tonetty*, la escultura efectivamente reproduce en aluminio un can que, apoyado en una de sus patas traseras, está orinando la pared del museo ARTIUM de Vitoria. Es una fuente que recuerda a otra muy célebre, el *Manneken Pis*: el niño de bronce que en Bélgica orina desde el siglo xvii.

Es evidente que el poder simbólico del niño belga se fundamenta en una larga historia donde se cruzan leyendas locales y gestas memorables, transformando esta inocente escena infantil en un monumento, como si de una estatua ecuestre de un prócer local se tratara. La escultura de Ampudia es un vulgar perro que está marcando su territorio en el museo vasco. Casi por accidente, esto ocurre en una

El perro de Tonetty, 2006. Fuente de aluminio, 75 x 100 x 40 cm

institución cuyos valores van en paralelo a la encrucijada que refleja: un museo es la institución privilegiada que alberga y resguarda objetos patrimoniales de cara a su lugar en el futuro ¿Cómo es posible que un perro lo mee impunemente? El instinto en venganza.

En otras dos ocasiones, Ampudia ha convertido el museo en un tema privilegiado de su ejercicio crítico. *Museum and Space* y *Prado GP* son sendos vídeos que, como *El Perro de Tonetty*, dirigen su afilado dardo hacia la desacralización de esta institución y, como suele ocurrir con estas obras, vuelven a ser las protagonistas de una risueña puesta en escena. Más allá de un gesto puramente iconoclasta, el artista desliza hacia el mundo del arte referencias muy cotidianas de la cultura visual contemporánea con la intención de criticar y poner en cuestionamiento tanto el estatus elitista y “global” de importantes instituciones museísticas como su banalización. Ampudia revisa con sarcasmo las relaciones del público con el arte. La obra no solo alude a la velocidad de los espectadores cuando disfrutan los grandes iconos artísticos –que se supone merecerían un tiempo detenido de atención–, también ridiculiza la severidad y solemnidad de esos espacios gracias al evidente contraste que se pone de manifiesto entre el valor patrimonial e histórico del museo y lo que suele ocurrir en un circuito de carreras, como el que vemos en *Prado GP*: el efecto de los escapes de las motocicletas en las galerías donde reposan los Diego Velázquez es directamente proporcional a la ácida meada de *El perro de Tonetty*.

En estas obras, Ampudia utiliza medios artísticos como el vídeo y los discursos de la crítica institucional para poner en entredicho sus escenarios de legitimación: el mercado, el público como ávido consumista de alta cultura en el menor tiempo posible y, finalmente, las pretensiones globales de los museos corporativos, como se ve en *Museum and Space*, donde alude a la pretensión del Guggenheim Museum de Nueva York de convertirse en una marca global que busca diseminarse por el mundo a la manera de las franquicias comerciales. Ampudia recurre al sarcasmo para ironizar sobre esta aspiración de dominar el “espacio” museístico, a partir de su lanzamiento precisamente al otro espacio: el sideral. Por otra parte, el vídeo se burla del “inalcanzable” lugar en el que se encuentra dicha institución, que gira alrededor del mundo como un satélite en el firmamento.

La imagen del Guggenheim Museum perdido en el cosmos parece anteceder a un grupo ejemplar de trabajos de diversos años que, a su vez, conforman un coherente conjunto protagonizado de la muestra que acompaña a este catálogo. Obras donde la naturaleza se alza como el gran adversario de la cultura, desde aquella clásica definición que identifica a esta última como la gran construcción intelectual y espiritual del ser humano. Esta relación entre el progreso basado en la evolución y complejidad de la cultura frente a la sinrazón y el anacronismo propios de la naturaleza toma cuerpo en *Satélite* de 2011 (versión tridimensional de *Museum and Space*) y en *Huracán* y *Workstation*, ambas de 2012; *Devastated* y *Una corriente de aire*, ambas de 2015, y sobre todo en la serie *Dónde dormir*, realizada entre 2008 y 2014.

Un recorrido crítico por estas proposiciones y las relaciones entre ellas dan cuenta precisamente de este lugar, a la vez incómodo e irónico, que Ampudia escoge para revelar esta tensión perpetua entre cultura y naturaleza. En todas identificamos algún rastro del mundo natural, en oposición o retando a la razón humana e inclusive coincidente con la tecnología: último escalón del desarrollo cultural. Pienso en *Workstation*: la escultura de un ordenador portátil de alabastro no puede ser más análoga con el célebre MacBook, parecido a uno con el que escribo este texto. Esta greguería visual de Ampudia no pudo ser más afortunada para ilustrar el uróboros de nuestros tiempos globales, donde el abaratamiento de la tecnología, cada vez más al alcance de todos y a su vez cada vez más de uso desechable y ornamental, se acerca al mismísimo origen griego de la palabra alabastro: una vasija sin asas para llevar perfume. Un producto de piedra caliza traslúcida, cosmético y secundario.

Para el pensamiento racional, la naturaleza, como dije antes, se alza como el gran enemigo que hay que vencer y dominar; sin embargo, en las obras de este artista el mundo natural logra colarse y ganar. Para Simón Bolívar, el prócer histórico de las Américas, las fuerzas de la naturaleza debían ser derrotadas. En sus textos y proclamas, insuflados por el romanticismo decimonónico, esto lo escribe y grita con la rotundidad del mármol. La leyenda que acompaña a esta figura de la independencia americana se pone de manifiesto cuando un terremoto asoló su ciudad natal, Caracas, en 1812. El Libertador Bolívar dijo, de pie y erguido cual estatua de bronce entre los escombros y los muertos: “Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca”.

Nada más ajeno a la realidad. Como nos lo deja saber Ampudia con *Huracán*, una videoproyección donde la intensa majestuosidad de un ciclón nos advierte de nuestra condición de absoluta indefensión. O en una de sus acciones más relevantes en la capital española como fue *Incendio* (2009): la monumental videoproyección de un gigantesco fuego que consumía el mítico edificio Grassy de la Gran Vía madrileña. Esta pieza puede entenderse como el antecedente natural de *Devastated*, una proyección donde el goteo de un líquido rojo va figurando el texto: *Devastated Area*.

*Un área devastada*. Es sabido que Claude Monet tuvo entre los creadores de su interés a J. W. Turner, cuyas obras vio en Londres durante varios meses a finales de 1870. Turner, es bien sabido, pintó varias tragedias derivadas de las fuerzas de la naturaleza. Entre ellas incendios, erupciones de volcanes y terribles tormentas marinas; en fin, el mundo natural en continua competitividad con el hombre, a quien derrota trágicamente. El famoso crítico inglés John Ruskin decía de Turner que era el artista que podía medir, de la manera más conmovedora y acertada, el temperamento de la naturaleza.

*Impression, soleil levant* de Monet es la obra que en 1873 da el pistoletazo de salida al impresionismo y se dice que es influencia de Turner. Es igualmente la excusa de Ampudia para desacralizar y a la vez ensalzar ambos escenarios de la

imagen artística desde un capítulo canónico de la historia del arte. Sin embargo, a diferencia del relato historiográfico, en este caso la naturaleza toma venganza y en el resplandor de la salida del sol, de acuerdo al punto de vista de una marina impresionista, verdaderas pinturas famosas de este movimiento artístico son arrojadas por las olas del mar hacia el lugar donde se ubica el pintor/espectador, justo en la orilla. A diferencia del sueño romántico de Bolívar, en este caso el paisaje sí desobedeció.

Aun cuando sus obras no llegan al extremo de instituirse como gestos iconoclastas *per se*, aquellas propuestas donde productos culturales históricos como pinturas clásicas o libros asumen un espacio de mayor visibilidad, se realizan para deflagrarlos y ponerlos en un lugar cuya importancia es secundaria. Ocurre efectivamente en *Impression soleil levant* de 2007, en *Tiempo* de 2008 y sobre todo en su original propuesta instalativa titulada *Las palabras son demasiado concretas* de 2013, todas igualmente expuestas en esta muestra.

*Tiempo* merece unas palabras. Es una obra cuya excelente fortuna crítica la ha acompañado desde hace siete años. Se ha escrito sobre ella en varias ocasiones y pocas veces se la ha relacionado con una estética donde la idea del tiempo –por cierto, una convención cultural– es muy estrecha: el suprematismo ruso, la obra de Kazimir Malévich y la genealogía que su trabajo instituyó por más de cincuenta años: la tradición abstracto-geométrica.

Decía Malévich que en su obra suprematista quería representar un rincón del universo en su paso por el tiempo, y es justamente este asunto, la idea del futuro y la consciencia del pasado –bien sea para olvidarlo y renegarlo–, lo que impulsó el espíritu geométrico y el proyecto intelectual de los artistas abstractos de avanzar en el tiempo, inclusive con artilugios electromecánicos. Piénsese en las esculturas móviles del artista belga Pol Bury o los relieves “méta-mécánicos” del suizo Tinguely y nos haremos una mejor idea de cómo ambas funcionan como antecedentes formales de *Tiempo*.

Sin embargo, a esta propuesta de Ampudia la mueve otro impulso, ajeno a la revolución del arte por el arte. Al artista no le interesa el gesto moderno que alegorizan unas formas abstractas, al contrario, esta escultura revierte toda esta historia mítica: desde una composición de formas puras, neoplasticistas y abstractas que, como se ha señalado, encarnan una nueva forma temporal, se vuelve a la palabra, clara y obvia, directa y figurativa: tiempo. Un gesto de birlibirloque, valga la redundancia, en el tiempo.

Una de sus últimas obras, *Las palabras son demasiado concretas*, tiene a la biblioteca y al libro como epicentro reflexivo del cual parten un nutrido conjunto de correspondencias y donde efectivamente se trastocan ambos escenarios. Ampudia se apoya precisamente en esta inteligente combinación de riesgo formal y solidez conceptual que ha logrado estos años para extremar nuevas aproximaciones a una técnica ya histórica como es la videoinstalación. Las obras de esta reciente serie se instituyen como mecanismos audiovisuales donde el

centro reflexivo es la propia definición y el lugar de la imagen, sus legados culturales y las circunstancias de su materialización. En este sentido, es determinante el sitio estratégico donde se despliegan estas obras y que no es otro que una biblioteca de arte: ámbito físico y objetual que reúne y archiva imágenes detrás de los lomos de los libros: único espacio visible en los comprimidos volúmenes de una biblioteca y donde la imagen audiovisual queda como el único protagonista en movimiento, esto es: vivo.

Estoy seguro de que su emblemática serie titulada *Dónde dormir* y su último vídeo *Una corriente de aire* encarnan los poliédricos puntos de vista que el artista ha volcado sobre los tópicos referidos a lo largo de su carrera, al menos desde 2005. En estas obras lo humano y lo natural se manifiestan en espacios culturales tradicionalmente ajenos a ambas presencias: por una parte, dormir y el sueño, momento por excelencia de la imaginación, ocurre en espacios museísticos, alterando desde un contradiscurso irónico las funciones de la institución. Por otra parte, en su vídeo más reciente unas nubes invaden la sala de lectura principal de la Biblioteca Nacional de Madrid, redefiniendo ese espacio como un lugar etéreo, valga la redundancia: celestial. Pero a su vez como otra venganza de la naturaleza contra el espíritu humano.

Pero que no se confunda: su discurso creativo está lejos de la estética conservacionista y edulcorada del arte ecologista, donde las naturalezas, la del mundo y la del hombre, se deban proteger. Ampudia no busca erigir un mensaje político de protección y reivindicación de la naturaleza frente a nuestro catálogo de acciones depredadoras: sus obras, como ya se ha dicho en estas mismas líneas, tan solo nos ubican como espectadores del estado del clima y nos anuncian que estos tiempos no son buenos para la cultura.



## DE-ESCRIBIR UNA CORRIENTE DE AIRE

BLANCA DE LA TORRE

¿Cómo describir una exposición sin hacer otro aburrido texto más plagado de neologismos, pleonasmos, latinismos y *referenciamos*?

Ya he escrito en numerosas ocasiones sobre la obra de Eugenio. Su trabajo no es pretencioso ni arrogante. A través de gestos simples consigue alterar la percepción del espectador y ofrecerle un análisis sobre lo que ocurre a su alrededor. Así es esta exposición y, por tanto, merece un texto acorde, sin pretensiones ni alardes.

Esta vez trataré, para introducir al lector en la mente de Eugenio Ampudia y que pueda disfrutar de su obra sin necesidad de haberla visto, de convertir la exposición en un relato.

Este no será un ensayo ni un escrito comparativo de la obra del artista tamizado por el pensamiento de teóricos y filósofos. No estarán Rancière, ni Baudrillard, ni Žižek, ni Foucault, ni Derrida ni Jameson. Claro que podríamos perfectamente leer su obra a partir de cualquiera de ellos –como casi todos los trabajos–, pero ya me cansé de retóricas innecesarias. Y, en realidad, todos esos pensadores van a estar ahí, siempre están, pero de otra manera. Solamente que ahora no tienen que estar para legitimar nada.

Porque el trabajo de Eugenio no necesita de autores ni de textos para apoyarse.

Y entonces, tal como su obra, me doy cuenta de la dificultad de la simplicidad. Deberíamos pensar más en la dificultad de la simplicidad en este momento de inflación de datos en el que todo, por muy fácil que se nos presente, tiene una gran carga de información. Es como buscar en Google, ¿cuándo detener la búsqueda?

El trabajo de Ampudia habla a todos los públicos y, del mismo modo, quiero que el catálogo de esta exposición también lo haga. Por eso no voy a incluir tampoco citas, ni notas interminables a pie de página. Solo hablo yo y quiero poner voz a Eugenio a partir de una prosa que espero sea sencilla y directa, y explicar cómo consigue que en todos sus proyectos se cuenten cosas y que estas puedan aportar nuevas posibilidades de lectura.

Haré un recorrido por las piezas que componen esta muestra, y una vez más, a través de la multiplicidad de medios que caracterizan el lenguaje del artista, nos encontraremos con una factura impecable junto a ciertos gestos simbólicos que esconden gestos políticos, siempre teñidos de sentido del humor. La ironía ya se anuncia desde los títulos de sus obras, así como a través de una orquesta de soportes que le sirven para reflexionar sobre el papel del arte, sus estrategias y los



mecanismos que lo sustentan, pero también para hablar del mundo y ofrecernos sus herramientas personales para analizarlo.

#### DÓNDE DORMIR (2008-2014)

La exposición reúne por primera vez todas las piezas de su serie más amplia hasta la fecha: *Dónde dormir*. El artista ha estado pernctando desde 2008 en diversos lugares icónicos de la cultura y la historia del arte. Comenzó la serie en el Museo del Prado, bajo *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, para después hacerlo en la Alhambra, en la feria de ARCO, en la Biblioteca del Palacio Nacional da Ajuda en Lisboa y recientemente en el Palau de la Música de Barcelona.

En toda la serie la acción se basa en dormir en el interior de un espacio consagrado al arte, algo que históricamente se ha considerado como ilegal y subversivo. A partir de la sencillez de este gesto, subyace la posición de resistencia de Ampudia hacia ciertas actitudes del mundo del arte que se han dado por asumidas y que a partir de ahí se han convertido en convencionales.

El acto de dormir ha tomado diferentes matices a partir de la convulsión política de los últimos años y la emergencia de movimientos como el 15M, Occupy Wall Street, Occupy Museums, etc., y se ha convertido en un acto de resistencia en sí mismo y en toda una declaración de intenciones.

Por otro lado, el gesto de hacerlo en un espacio público ha estado siempre asociado a lo marginal, así como a situaciones de tránsito en algún “no-lugar” –de un viaje largo o una escala de avión– o de indefensión, todas ellas metáforas que se adaptan bastante bien al momento en el que se encuentra el arte y la cultura en nuestro país desde que el artista comenzó la serie.

Pero la actitud positiva de las obras de Ampudia nos aproxima más a su vinculación con el acto de soñar, de producir ideas, de repensar y seguir soñando la utopía, esa que nos mantiene y ante la cual debemos adoptar una posición política.



A lo largo de la historia del arte, el acto de dormir se ha presentado como un gesto subversivo y elemental a la hora de analizar nuestro papel como individuos dentro de la construcción del espacio social: desde las esculturas de los Eros durmientes que decoraban las villas romanas en la época helenística a *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya –tan bien interpretado posteriormente por el británico Yinka Shonibare–, *La pesadilla* de Henry Fuseli, *el Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* de Salvador Dalí u otras obras de sus compañeros surrealistas, por mencionar algunos ejemplos representativos.

Otros ejemplos historiográficos algo más contemporáneos con Morfeo como protagonista serían el famoso film *Sleep*, el primero de Andy Warhol, donde el actor John Giorno duerme a pierna suelta durante más de cinco horas; o *The Maybe* de Cornelia Parker, donde Tilda Swinton dormía ocho horas al día en una vitrina de la Serpentine Gallery, así como también dormían en su galería de Nueva York la pareja de artistas israelíes Gil y Moti, en la búsqueda de un nuevo amante a través de su obra *Sleeping with the Enemy*. Por su parte, Sophie Calle, en *Les dormeurs*, parte del acto de invitar a dormir en su propia cama a diferentes personas, mayormente desconocidos, para proceder a fotografíarlos.

Incluso algunas instituciones se han prestado a ofrecerse a modo de hotel, como el propio museo Guggenheim de Nueva York, que hace unos años, a partir de la obra *Revolving Hotel Room* del artista belga Carsten Höller y por el “módico” precio de 300 dólares (precio que se triplicaba en días festivos), se permitía al visitante pasar una noche en el interior del museo. O por irnos a casos más cercanos, el ARTIUM de Vitoria, que, en una iniciativa por parte del grupo artístico Fundación Rodríguez, planteó una noche de dormida colectiva como una de las acciones para hacer una relectura de la colección del museo.

Como ejemplo más reciente está el de la artista china Zhou Jie, quien este pasado verano, en su exposición que tuvo lugar en la Beijing Art Now Gallery de Pekín titulada *36 days*, habitó en ese espacio durante el tiempo que indica el título





del proyecto. Dormía en una cama de alambre y, en ocasiones, lo hacía acompañada por su pareja.

Aunque inevitablemente se pueden asociar todos estos ejemplos con cierta pátina de fetichismo, de cierto morbo por dormir en el espacio institucional –ese que correspondería a lo correcto y normativo–, se tratan más bien de una profunda reflexión sobre la naturaleza de los sueños y la manera en que estos son proyectados en el individuo, una línea que es continuada por Ampudia para reflexionar, una vez más, sobre los códigos y estructuras del arte contemporáneo, así como sobre la situación crítica en la que este se encuentra.

Pretende asimismo, con este acto, despojarse del yo artista para mostrarse como un yo más inmediato, y a su vez transformar el espacio del arte en un lugar mucho más cercano, un espacio del arte próximo a todos que nos haga sentir como en casa. Se propone así una reformulación de nuestro concepto de habitar que, por la reiteración de la acción en diversos lugares icónicos, convence al espectador de que su relación con estos ámbitos debe relajarse y sentirse como propia. De nuevo nos recuerda que nos pongamos cómodos, que el espacio público es de todos y para todos, y que esta actitud desahogada ante los templos del arte es una manera más de reescribir la historia, o al menos de abrir nuevos capítulos...

### **MUSEUM AND SPACE (2011)**

Y vuelve a incidir en el espacio museístico. Pero esta vez no se trata de una alusión genérica, sino bien direccionada. Ahora, a través de un breve y directo vídeo, habla del llamado –y un tanto desgastado– efecto Guggenheim, una de las pandemias culturales del siglo XXI que ha causado estragos, especialmente en nuestro país.

Vemos la típica escena de cine con naves espaciales donde expertos en aeronáutica pulsán simultáneamente botones y palancas y activan toda suerte de artefactos para proceder a un supuesto despegue. Las imágenes se alternan entre



las del museo neoyorquino situado en la Quinta Avenida y diseñado por Frank Lloyd Wright y las de aquellas de propulsión de una nave típica de cualquier película de ciencia ficción.

Para Ampudia los museos tienen que ser aspersores, no generadores de humo –componente alegórico habitual en su trabajo–, como ese que deja la nave al despegar y que forma ya parte de la imagen de cualquier despegue de la NASA, así como de esa distancia obnubilada y opaca entre el espectador y este tipo de instituciones. Y al igual que los experimentos de dicha administración aeronáutica, desde sus orígenes el Guggenheim ha realizado un sinnúmero de operaciones fallidas: las sedes que cerraron de Berlín y Las Vegas, o los polémicos proyectos de Finlandia, México o Lituania, por no hablar de la conflictiva construcción del museo de Abu Dabi o la astracanada de plantearse una ampliación del de Bilbao en la comarca vizcaína de Urdaibai.

Y es que algunas instituciones se han convertido en naves con un ávido deseo de elevarse y expandirse por el universo cultural que se olvidan de que la marca museo es algo más que un contenedor impulsado hacia el vacío...

### **SATÉLITE (2011)**

El vídeo va acompañado de *Satélite*, una escultura del parodiado museo, para incidir en el emblema que funciona más como monumento que como espacio generador de cultura. Los Guggenheim, y toda la serie de edificios que surgieron tras su mencionado efecto, no son más que estatuas consignatarias que han dejado su carácter funcional a un lado y se han transformado en contenedores que han olvidado su contenido.

Centros de arte y museos-marca como satélites que funcionan como una franquicia de Starbucks y se engloban en la llamada “industria del entretenimiento”. Porque hay algunos que siguen empeñados en que el arte es para entretener...



### PRADO GP (2008)

El museo es el protagonista de nuevo en *Prado GP*, que dirige su mirada crítica al espectador y al modo en que este consume arte como si se tratase de *fast food*. En el vídeo, una carrera de motos atraviesa la pinacoteca madrileña del mismo modo en que el público pasa sin detenerse ante las obras maestras de la historia del arte.

El escenario se asemeja al espectáculo de estar viendo una carrera de motos, donde lo importante es el hecho de estar ahí, sin reconocer ni quién es el motorista, al tiempo que sirve para hacer un guiño a las maniobras de manipulación para la configuración de un gusto oficial.

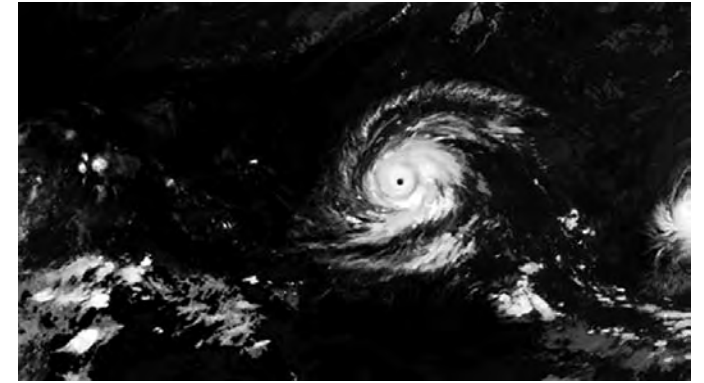
Las motos atraviesan el museo vertiginosamente, algunas caen ante *Las Meninas* de Velázquez, lo que nos obliga a repensar nuestra relación con el museo, una de las maneras posibles de darle la vuelta a esa familiaridad que ya nos anticipó el artista cuando durmió bajo *Los fusilamientos* de Goya.

En tan solo minuto y medio de acelerada carrera nos llega esa idea de movimiento y velocidad que empleamos los espectadores, mientras las cifras de visitantes de los museos funcionan como termómetro del éxito de una exposición, del mismo modo en que se mide la audiencia para evaluar el éxito de un programa de televisión.

Y de nuevo el componente del humo de las motos, ese mismo que impulsaba la nave-museo anterior, pero que también es resultado de una combustión producto de un esfuerzo: el de las motos, el de las ideas, el de tratar de ver las cosas de otra manera. El humo también cambia, también se mueve...

### WORKSTATION (2012)

Un ordenador portátil a tamaño natural de alabastro que podría ser el del artista, el mío o el de cualquiera. Nuestra herramienta del día a día convertida en objeto inútil, en esa hermosa inutilidad de lo inútil que solo algunos artistas saben mostrar.



Un sencillo cruce de lo digital y lo analógico, de dos mundos hoy separados, pero cada uno en su lugar, ninguno pretendiendo ser lo que no es. Lo escultural de lo tecnológico desprovisto de la tecnología que, en este caso, funciona casi como un oxímoron.

Y es que a estas alturas ya sabemos que aunque “esto no es una pipa”, hay determinadas ficciones que traspasan una realidad, y a veces no está nada claro cuál de las dos es más dura.

El alabastro, elegido para esta pieza por sus propiedades traslúcidas, como los ordenadores, deja claro su papel de material noble, escultural, y se adecúa perfectamente para denunciar nuestra adicción a la tecnología. El ordenador –especialmente el Mac, como apunta la manzanita de esta escultura– se ha convertido en el nuevo alabastro de los artistas de hoy.

Es un hecho que han cambiado los modos de trabajo y nuestra relación con ellos, y a la ya habitual alusión a la desmaterialización del objeto artístico, aquí se añade la desmaterialización del lugar de trabajo, y de cómo el portátil se ha convertido en el estudio, la oficina y los pinceles del artista.

La desaparición de la idea del estudio del artista y su traslado al objeto-ordenador nos hace pensar en la cosificación del espacio laboral, especialmente en la construcción del mito del trabajo artístico.

Y la ironía asoma de nuevo en el título: *Workstation*, término que se aplica a cualquier tipo de dispositivo para trabajar...

### HURACÁN (2012)

Los fenómenos atmosféricos también son utilizados a menudo por Ampudia como metáfora del momento presente. En este caso con un vídeo de la vista de un huracán desde el espacio, cuyo enérgico sonido pone al espectador alerta ante un posible riesgo. Podría ser casi esa situación bastante primitiva de colocar

DEV  
 DEVAS  
 DEVASTA  
 DEVASTATED  
 DEVASTATED A  
 DEVASTATED ARE  
 DEVASTATED AREAS

al público ante una situación límite –como en su momento hicieron los románticos ante la naturaleza cuando hablaban de aquella categoría estética de lo sublime–.

Ese torbellino oscuro nos atrapa en las circunstancias, las de la realidad política y social, pero también las del sistema, especialmente el del arte. Las analogías entre las catástrofes naturales, esas que arrasan con todo, y la situación del arte y la cultura. El movimiento del torbellino como vórtice y como espacio de hecatombe, pero también lugar que permanece intacto, ya que el centro del huracán siempre queda inmune.

Y es que la noción de desastre se relaciona inevitablemente con la crisis, y, al igual que esta, como todo cataclismo que produce pérdidas en un país genera beneficios económicos a otros...

#### DEVASTATED (2015)

Y tras un huracán, un área devastada. La investigación artística de Eugenio en ocasiones adquiere, como aquí, un tinte un tanto más pesimista con el mensaje combativo que le caracteriza.

Lo desolador del título se torna aún más incisivo al percibir en el techo un vinilo sanguinolento del que parecen gotear las palabras proyectadas. Y de nuevo conecta con la serie de *Dónde dormir*, pero ahora los ya familiares sacos rojos se arrastran por el suelo como gusanos. En esta ocasión los sacos habitan el espacio con inquietud.

La obra alude al término “regiones devastadas” utilizado por el ejército fascista para nombrar las zonas más destruidas en el levantamiento, en la mayoría de los casos por ellos mismos, y para las cuales el régimen franquista creó posteriormente la conocida DGRD, o Dirección General de Regiones Devastadas, con la misión de reconstruir infraestructuras, monumentos artísticos y viviendas en ese afán de configurar una “nueva España”.



Así, los sacos nos remiten también a los de los soldados, a esos sacos de espíritu combativo que habitan el espacio con inquietud. Aquí ya no se duerme, y las envolturas recuerdan más bien a un par de larvas que hablan de la salud de la situación de nuestro entorno, insistiendo en la idea de una incómoda metáfora plástica...

#### UNA CORRIENTE DE AIRE (2015)

La exposición recoge dos buenos ejemplos de otra de las obsesiones del artista: las bibliotecas y los libros, fascinación que ya nos anunciaba al principio de la exposición. Eugenio ha quemado bibliotecas, ha dejado sus estanterías vacías, ha utilizado sus libros a modo de hormiguero gigante iluminado o los ha sustituido por un balón de fútbol.

En el vídeo que da nombre a la exposición, *Una corriente de aire*, el interior de la Biblioteca Nacional es atravesado por un cielo de nubes. Las nubes que cruzan la sala se van moviendo, como el artista insiste que debería ocurrir con las bibliotecas: convertirse en espacios relacionales en permanente cambio e intercambio. Como las nubes en constante movimiento, como la vida, avanzando hacia adelante, tal y como deberían ir las cosas. Y es que si las cosas se mueven en una biblioteca, debe ser sintomático de que los conocimientos están pasando por ahí.

Las nubes tampoco son nuevas en el imaginario de Ampudia, pues ya se proyectaron en su *Mesa de pensar* (2004) y formaron parte de *Nubes de memoria* (2010 y 2014), una acción en la que unas nubes rellenas de helio recorrieron el Camino de Santiago recopilando las imágenes que la gente entregaba en *pendrives*. Este proyecto se ha desarrollado recientemente en la Trienal de Alentejo.

De nuevo un solo gesto en otro escenario propio de la cultura, como reproche a un posible contenedor estático de ideas, que debe dinamizarse y dejar de ser una mera cápsula de tiempo....

## LAS PALABRAS SON DEMASIADO CONCRETAS (2013)

Y es que Eugenio no se cansa de recordarnos que hay que acercar los libros al espectador aunque tenga que ser por medio de pequeños trucos, como por ejemplo introduciendo nubes en una biblioteca o lanzando retroproyecciones en los lomos de libros con imágenes en movimiento. Esta es la maniobra de la que se vale en *Las palabras son demasiado concretas*. Cualquier argucia es útil para hacer una llamada al espectador a través de los propios libros, y mucho mejor si son ellos mismos los que emiten el mensaje.

El artista nos vuelve a hablar de libros que se mueven, que están vivos, y de esos otros modos de transmisión de ideas, de comunicar, igual de válidos o más que las palabras, las cuales a veces pueden ser demasiado concretas. Y es tarea del artista buscar esas alternativas a la palabra y jugar con todas las estrategias posibles de representación: imagen, sonido, acción, gesto.

Las palabras son demasiado concretas y Ampudia a menudo las utiliza para reiterar que lo son. El texto –lo concreto– tiene aún más peso, y se torna más inmaterial al ser proyectado.

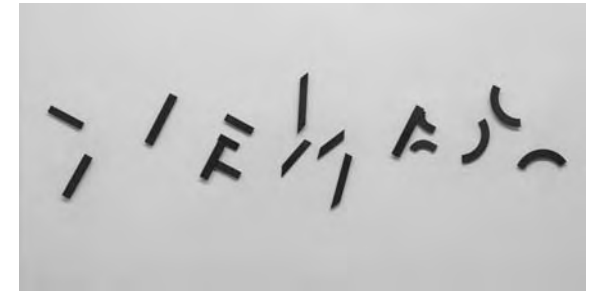
Entrar en la biblioteca de alguien es también entrar en su intimidad, entrar en sus gustos, sus obsesiones, su base de conocimiento. La que aquí se muestra nos ayuda también a desvelar parte de la filosofía que está detrás del trabajo del artista, e incluso a establecer enlaces entre algunas de sus obras.

Los lomos de los libros aluden al mundo del cine, la literatura y el arte. Encontramos “The End” en uno, una cuenta atrás del 10 al 1 en otro, la expresión de Arthur Rimbaud “Je est un autre” (yo es otro), la imagen de Jean-Paul Belmondo de *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, o la de un Joseph Beuys en miniatura que ya había sido protagonista en una de sus obras como fantasma caminante (*Chamán*, 2006).

## TIEMPO (2008)

Y de nuevo el movimiento es un factor de cierre tras haber ido hilvanando todas las obras que forman la exposición, como el huracán, las nubes o las motos. Aquí lo que se mueve son las diecisiete piezas ferrosas que, a pesar de parecer a primera vista una composición abstracta, van formando la palabra tiempo cada par de minutos. Una suerte de escultura cinética que dibuja y desdibuja el propio tiempo en un agotado intento de captura.

A través de su escultura Eugenio nos habla del tiempo en sus tres acepciones clásicas, aquellas que correspondían a los tres dioses del tiempo de los antiguos griegos. Cronos, tal vez el más conocido –especialmente por el cuadro en el que el dios es representado devorando a sus hijos para mantener su poder–, que es el del tiempo crono-lógico, ese que pasa inevitablemente. Kairos es el del momento



adecuado, el instante oportuno donde suceden las cosas especiales. Y el tercero, Aión, el dios del tiempo como eternidad, ese que nos invita a que una acción tenga sentido en sí misma, aquel que nos hace sentir que el objetivo es el propio camino, nuestro propio recorrer.

Ampudia nos recuerda nuevamente el continuo devenir de todo, ese *panta rei* o entender la realidad como permanente cambio, fluir e indeterminación. Pero con ello también habla de la importancia del arte de hablar en presente, de olvidar un pasado o un futuro que no existen y establecer un diálogo con el ahora.

Libros, bibliotecas nubes, humo, fenómenos naturales, espacios artísticos, tiempo, ideas, movimiento... Esta exposición funciona como un nuevo punto de inflexión que aglutina las problemáticas con las que el artista trabaja desde hace años y que nos sirve para analizar nuestro momento, para remover las ideas de nuestros espacios comunes.

Queda manifiesto que en su reflexión personal hay que revisarlo todo, pero especialmente el mundo del arte, un lugar donde ha posado su mirada crítica sobre todos sus agentes involucrados sin dejar títere con cabeza: el espectador, el crítico, el museo, la obra y el propio artista. Ampudia alienta a cada uno de ellos a asumir su responsabilidad, al público como consumidor, a los artistas como productores de ideas y a los gestores e instituciones como canalizadores de las mismas. Las exposiciones son de todos y cada uno tiene que asumir su grado de responsabilidad.

Pero en ese revisarlo todo del artista también trabaja problemáticas ajenas al mundo del arte –si es que hay alguna–, en esa dirección utópica que tiene el artista hacia la posibilidad de cambiar el mundo.

Una exposición clara con un mensaje claro, donde la voz de mucha gente también queda reflejada en la de los demás. Un acercamiento que sugiere muchos tipos de lecturas. Ofrece las piezas al espectador, al que pide que haga un esfuerzo para construir su propio discurso. Y es que en la obra de Ampudia los interlocutores somos todos.

Su trabajo responde con contundencia al tiempo presente y posibilita esas otras miradas en el espectador y su entorno, contando eso que otros no cuentan.

# LA ELEGANCIA DEL GUERRERO: DOBLES DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

IMMA PRIETO

Cuando en los años sesenta artistas como Dan Graham o Bruce Nauman proponen un nuevo modo de pensar la práctica artística, abren de alguna manera no solo un espacio desde el que entender el arte, sino que nos acercan al espacio en sí mismo para aprehenderlo desde otras perspectivas. Sus propuestas nos permiten ver, quizás por vez primera, el espacio en el que se encuentra la obra de arte. Nos lo muestran como algo que es más que un simple contenedor y que va mucho más allá de este.

El crítico Michael Fried, que auguró el fin del arte en 1967 a raíz del ataque que llevó a cabo en torno a la escultura minimalista, nos dejó una serie de sentencias que ofrecen algunas claves para introducirnos en lo que estaba sucediendo entre el artista y el espacio en el que tiene lugar su propuesta. Fried afirmó que el “arte degenera” y nos advirtió que “adquiría rasgos teatrales”. Los fundamentos de su crítica apuntaban a esa separación que de forma radical se estaba implantando en las nuevas prácticas, alejadas cada vez más de lo que se había venido entendiendo por arte moderno.

Cabe apuntar, como escribe Douglas Crimp, que aun asumiendo la crítica que desde un planteamiento anclado en cierta modernidad se lleva a cabo, lo interesante es que también se cuestiona de un modo devastador el propio concepto de arte: “Las obras más interesantes que se han realizado desde principios de los años setenta se han situado entre o al margen de las artes individuales y, en consecuencia, la integridad de los distintos medios –esas categorías cuyas esencias y límites son constitutivas del proyecto moderno mismo– se ha disuelto en el sinsentido. Además, si estamos de acuerdo con Fried en que el propio concepto de arte sólo es significativo, o totalmente significativo, dentro de las individuales, entonces tenemos que aceptar que también el arte, como categoría ontológica, ha sido puesto en cuestión”<sup>1</sup>.

Aquello que subyace no es más que un reconocimiento acerca de otras actividades estéticas que vienen a reflexionar en torno al tiempo y al espacio. Esto es, a una temporalidad y a una capacidad de habitar el espacio.

A partir de estos parámetros de tiempo y espacio nos introducimos en el trabajo de Eugenio Ampudia. De hecho, no es difícil pensar en los cuerpos de Vito Acconci<sup>2</sup>, Dan Graham<sup>3</sup> o Bruce Nauman<sup>4</sup> cuando observamos algunas de las acciones que Ampudia ha llevado a cabo con la serie *Dónde dormir*, acción que ha tenido lugar en espacios como la Alhambra en Granada, la Biblioteca Nacional en Madrid o el Palau de la Música en Barcelona, entre algunos otros.

Impression, soleil levant, 2007. Video instalación: proyección y 3500 kg de arena, 3,60 x 5 x 6 m  
Colección de Arte Contemporáneo Español de Gas Natural Fenosa. Foto: Xoán Piñón

Es innegable la influencia que aún ejercen movimientos como el arte minimal o conceptual en la práctica artística contemporánea. Más allá incluso de ciertas analogías formales, conviene pensar en la posibilidad de diálogo constante entre lenguajes.

Pensar en el trabajo de Ampudia es atender a una serie de exploraciones en torno a distintos campos, conjugando varios parámetros relacionados con el mundo real y con el ámbito del arte. Sus trabajos crean vínculos entre teorías estéticas y teorías fenomenológicas, sobre todo si pensamos en esa capacidad de crear presencias que acontecen en el espacio durante un tiempo concreto.

## SOBRE EL DEVENIR DEL TIEMPO: ENTRE LO TEMPORAL Y LO CONTEMPORÁNEO

Imaginémonos dormidos. Lo habitual sería situarnos en nuestra habitación, en aquel espacio que al fin y al cabo viene designado como nuestro hogar. El espacio que es habitable para nosotros. Sin ánimo de entrar en todo lo que Heidegger apuntó acerca de esa posibilidad de habitar el espacio, sí rescato no solo lo que confirmó sino también lo que quedaba fuera de ese espacio habitable. Es decir, retomar la certeza de una serie de espacios que quedan relegados a una mera presencia espectral, lugares en los que al ser humano no le es posible reconocerse y pensarse. Aceptar que ya no es posible dejarse ser en ellos.

Dejarse ser implica de algún modo permitir que el tiempo pase para poder, quizás, reconocernos. La serie *Dónde dormir* permite que atendamos a ese transcurrir del tiempo que nos ofrece la posibilidad de ser más humanos. Es hacernos conscientes de un tiempo que voluntariamente hacemos nuestro llevando a cabo algo tan simple como dormir. De un modo conciso, directo y simple, Ampudia se permite pasar una noche durmiendo en lugares no habituales: llegar a un museo, echarnos al suelo y dormir hasta que amanece.

Del mismo modo, y desde ahí entraríamos en lecturas cercanas a lo sociológico, invita al público, a través de una acción colaborativa, a poder experimentar ese tiempo que transcurre a lo largo de la noche. Un tiempo que destila extrañamiento, que nos obliga a sabernos alienados en un espacio que paradójicamente sabemos que no es el nuestro aunque lo estemos ocupando. Pero ese tiempo no es solo el del reloj. Eugenio Ampudia trabaja y se/nos introduce en un tiempo que tiene que ver con la época, con algo que podríamos denominar *Zeitgeist*, es decir, el espíritu del tiempo, de nuestro tiempo presente.

La acción de Ampudia, aun desarrollándose bajo ese gesto sencillo y simple, nos introduce en una crítica que tiene que ver con la alienación y la desposesión, con el robo y el engaño que desde las políticas sociales y culturales se lleva a cabo en la actualidad. El artista, bajo ese paraguas que roza la acción simple e irónica pero no inocente, hunde su dedo en la llaga y atraviesa la raja invisible de la prohibición.

Sus trabajos son una especie de estandarte de rastros perdidos y recuperados momentáneamente. Hablar del tiempo en su trabajo es atender a dos tiempos: aquel al que aludíamos al principio en relación a la temporalidad, y este otro, que tiene que ver con la contemporaneidad.

En sus acciones –ya sea la citada *Dónde dormir* o *Prado GP-*, lo contemporáneo se desvela a través de una presencia que exige estar de un modo consciente. El trabajo no es tanto expositivo como vivencial. Es vivir durante un tiempo el espacio en el que se desarrolla la acción.

## SOBRE LA AMBIGÜEDAD DEL ESPACIO: ENTRE LO TERRENAL Y LO ESPACIAL

Es difícil hablar del tiempo sin pensar en el espacio, lo es siempre y es erróneo. Y así sucede con los trabajos de Ampudia; ya sea bajo el signo enfático de lo contemporáneo o bajo el estigma inevitable de la temporalidad que acaece, su tiempo se inscribe siempre en un espacio. Los lugares a los que alude Ampudia son también ambiguos y enmascaran un arma de doble filo. Bajo ese gesto simple que desprenden sus obras se esconde algo que se acerca a una especie de manifiesto, a un discurso en torno a la ocupación o, más bien, a la posibilidad de habitar de otro modo.

Al principio mencionábamos esa grieta que abrieron algunos artistas acerca de ese nuevo espacio con el que empezaron a conjugar trabajos de tamiz conceptual. El espacio del arte se entendió como todo aquello que envuelve la manifestación de la obra. Se entendió y se sigue pensando: el muro, el suelo, el perímetro del lugar, son partes participantes de la obra expresa, son también obra. Y son sujetos que se interrelacionan con el artista o con aquel que se dispone a participar.

Hemos hablado de la voluntad de estar en el espacio, pero no es solo el del museo a modo de invitación, es invertir el rol de la propuesta y utilizar los espacios de arte públicos, que ya contienen otra predisposición, para incidir en la necesidad de saberlos nuestros. Los trabajos de Ampudia que proponen una ocupación inusual de lugares culturales, están devolviéndole a la institución su prohibición. Están revirtiendo en cómo se gestionan no solo los espacios culturales, sino también todo aquello que queda protegido bajo el paraguas de lo público.

Ampudia, con esa sutileza que le caracteriza, decide actuar desde dentro, con un manifiesto silencioso que puede resumirse en el título de su obra *Las palabras son demasiado concretas*. Por ello, en sus acciones hallamos cuerpos, no vocablos. Su cuerpo y, a veces, los nuestros. Ampudia alude a la pérdida del espacio público en nuestra contemporaneidad.

Un presente que dispone lo público como superficie expositiva (centros comerciales, avenidas para pasear, museos de arquitecturas imposibles) sin permitir habitabilidad. Espacios que inauguraron el inicio de la desposesión del ciudadano hace más de cien años tal como ya vaticinó Baudelaire en su texto *El pintor de la vida moderna*. El ciudadano transita, no ocupa. El transeúnte entendido como

objeto sin posibilidad de ser en el lugar. Por todo ello, y cada vez con mayor ímpetu, las propuestas que lleva a cabo Eugenio Ampudia responden, mediante un diálogo directo en y con el espacio, a la prohibición institucional.

En un momento en que se nos prohíbe incluso ocupar plazas y calles, puesto que solo se nos permite ser transeúntes, Ampudia decide ir más allá. Decide cruzar murallas y ocupar también la morada institucional, haciéndonos o permitiéndonos que también sea nuestra.

Por otro lado, e inseparable a su práctica artística, Eugenio Ampudia presenta otra tipología de trabajos en los que el espacio es de nuevo material constituyente pero, además, se increpa a otro tipo de espacio atmosférico. En algunos de sus trabajos audiovisuales, tales como *Huracán* o *Museum and Space*, encontramos, con esa poética que desprende su gesto, una alusión directa a la falta de habitáculo real, una especie de metarrelato en el que apuntala la falta de consistencia espacial. En *Huracán* asistimos al curso real de un huracán en su paso por el Atlántico a través de una vista satélite, y en *Museum and Space*, aún apuntando a ese espacio museístico, nos dirigimos al espacio exterior en un viaje sin retorno.

Eugenio Ampudia, a modo de alegoría, crea una metáfora entre la situación en la que se halla el ciudadano ante el espacio público y el espacio incongruente que viene a caracterizar a la institución artística. Él establece un nuevo espacio desde el que dialogar y reivindicar.

## SOBRE EL ARTE DEL GUERRERO: LA POÉTICA DE LA PROPOSICIÓN

De nuevo podemos recurrir a esa herencia conceptual para introducirnos en cómo Eugenio Ampudia irrumpe en el espacio de nuestro tiempo. Lo hace con un gesto que rompe códigos que van en contra de lo más fundamental. Por ello su ruptura se gesta en una especie de justicia natural, en una acción que va en busca de una suerte de epistemología social.

Por un lado sigue confinando la práctica artística a una especie de lugar sin límites, arremetiendo también contra la imposibilidad de clasificación. Si Dan Flavin conseguía pintar en el espacio mediante la colocación de sus neones en el muro, apuntando de ese modo a la pintura pero también a la ruptura con esta, Eugenio Ampudia pinta, escribe, o más bien inscribe, en libros, espacio público y edificios. En *Incendio, S.O.S.*, o *Las palabras son demasiado concretas*, utiliza la imagen a modo de escritura para tomar posición y enunciar el malestar que se cierne sobre la sociedad y sobre toda manifestación cultural. Ampudia piensa la práctica artística como una plantilla para la práctica poética expandida.

Una práctica que tiene también algo de situacionista. Cualquiera de las obras antes citadas inscribe no solo una idea sino una manifestación, un grito que confiere y exige cambio. Utiliza estrategias que forman parte de nuestra sociedad pero con una nueva transfusión de significados y significantes. Solo cabe recordar el tratado

*La revolución de la vida cotidiana*<sup>6</sup> que en 1967 escribió Raoul Vaneigem, donde lleva a cabo una reflexión sobre cómo el sistema capitalista y la concepción del ser humano y su entorno se reduce al mero hecho de pensarse como mercancía. Lo más sugerente del texto de Vaneigem es su anticipación a muchas teorías posteriores que proponen una nueva perspectiva a la hora de pensar las relaciones de la vida cotidiana, tanto en lo individual como en lo colectivo. Para Vaneigem, aquello que se presenta como exigencia de primer orden es ser conscientes de la necesidad de cambio radical, de saberse destinados a un fracaso sin precedentes.

Eugenio Ampudia, siguiendo de algún modo su estela, reconoce la urgencia y nos la hace visible. Interfiere en los lugares introduciendo dispositivos de alerta.

Siempre, bajo el auspicio de esa capacidad crítica que no exime poética y ciertas dosis de ironía. Ampudia no crea espectáculo, o no del modo en el que podemos pensar. Él lo critica, utiliza sus propias estrategias y plataformas para crear disonancias.

Como muy bien concretó Jorge Luis Marzo sobre el trabajo de Eugenio Ampudia en “Fantasmagorías en el final del arte”, texto que escribió con motivo de la exposición *Eugenio Ampudia... sólo una idea devoradora*, el espectáculo es todo lo que cada día nos rodea y quizás el modo de crear grietas es participar de él irrumpiendo en su linealidad. Todos sus trabajos irrumpen en un espacio múltiple, cuestionando el tiempo y los tiempos que lo nutren.

No me es difícil imaginar a Eugenio Ampudia pronunciando y pronunciándose, tal como hizo Vito Acconci en 1975: “Soy un guerrillero, no un artista. Esto no es un espectáculo, sino un ataque por sorpresa. Eso no es una galería, es una zona de combate... Puedo llegar a conocer este terreno: cómo entrar, dónde esconderse, por dónde escapar... Ahora estoy en campo abierto, voy a encontrarme con el enemigo y desaparecer... El secreto consiste en no parar de moverse, no dar descanso al enemigo... Tengo que ampliar mi territorio... Tengo que establecer una nueva base... Tengo que tomar otros territorios... No, mira, yo soy un tipo normal”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Douglas Crimp, “Imágenes”, en *Arte después de la modernidad*, Madrid: Ediciones Akal, 2001, p. 176.

<sup>2</sup> Ver, entre otras, las imágenes de sus acciones *Lay of the Land (Two Parts)*, 1969.

<sup>3</sup> Se hace referencia a algunas de las *performances* que llevó a cabo a principios de los años setenta, tales como *Roll* (1970) o *TV Camera/Monitor* (1970), entre otras. En todas ellas Dan Graham habitaba el espacio con su cuerpo y registraba mediante su cámara todo lo que acontecía, es decir, el devenir del tiempo en el espacio.

<sup>4</sup> Se piensa en las *performances* *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68) o *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68).

<sup>5</sup> Véase el texto de Blanca de la Torre que acompaña este mismo catálogo, en el que se detallan cada una de las acciones que desarrolla el artista en distintos ámbitos institucionales.

<sup>6</sup> Este texto se puede consultar de forma íntegra en [http://monoskop.org/images/6/6e/Vaneigem\\_Raoul\\_The\\_Revolution\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](http://monoskop.org/images/6/6e/Vaneigem_Raoul_The_Revolution_of_Everyday_Life.pdf).

<sup>7</sup> Vito Acconci, “West, He Said (Notes on Framing)”, en *Vision*, n.º 1, 1975, p. 58.

Dónde dormir 4 (Biblioteca), 2014  
[Where to Sleep 4 \(Library\), 2014](#)  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
4' 24"

Dónde dormir 2 (Alhambra), 2009  
[Where to Sleep 2 \(Alhambra\), 2009](#)  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
4' 50"

Dónde dormir 5 (Palau), 2015  
[Where to Sleep 5 \(Palau\), 2015](#)  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
5' 44"

Dónde dormir 1 (Goya), 2008  
[Where to Sleep 1 \(Goya\), 2008](#)  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
1' 50"

Museum and Space, 2011  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
3'

Satélite, 2011  
[Satellite, 2011](#)  
Técnica mixta / [Mixed media](#)  
165 x 120 x 78 cm

Workstation, 2012  
Alabastro / [Alabaster](#)  
25 x 35 x 32 cm

Una corriente de aire, 2015  
[A Breath of Air, 2015](#)  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
3' 30"

Huracán, 2012  
[Hurricane, 2012](#)  
Vídeo proyección y ventiladores, medidas variables /  
[Projection and fans. Dimensions variable](#)  
3'

Las palabras son demasiado concretas, 2013-2014  
[Words Are Too Specific, 2013-2014](#)  
Librería (230 x 340 cm x 12 cm), conteniendo 900 libros y catálogos y 9 libros-caja (libros manipulados, proyector-reproductor y vídeo) de 30 x 24 x 4 cm c.u.  
/ [Bookcase \(230 x 340 x 12 cm\) containing 900 books and catalogues, and 9 box-books \(manipulated books, projector-player and video\) 30 x 24 x 4 cm each](#)

Tiempo, 2008  
[Time, 2008](#)  
Hierro, chapa y motor eléctrico / [Iron, plywood and electrical engine](#)  
250 x 130 x 13 cm

Prado GP, 2008  
Vídeo monocal / [Single-channel projection](#)  
2' 50"

Devastated, 2015  
Vídeo instalación. Proyección y 2 piezas mecánicas de suelo, medidas variables /  
[Video installation. Projection and 2 mechanical floor pieces. Dimensions variable](#)



**CATÁLOGO**  
**CATALOGUE**



Dónde dormir 1 (Goya), 2008

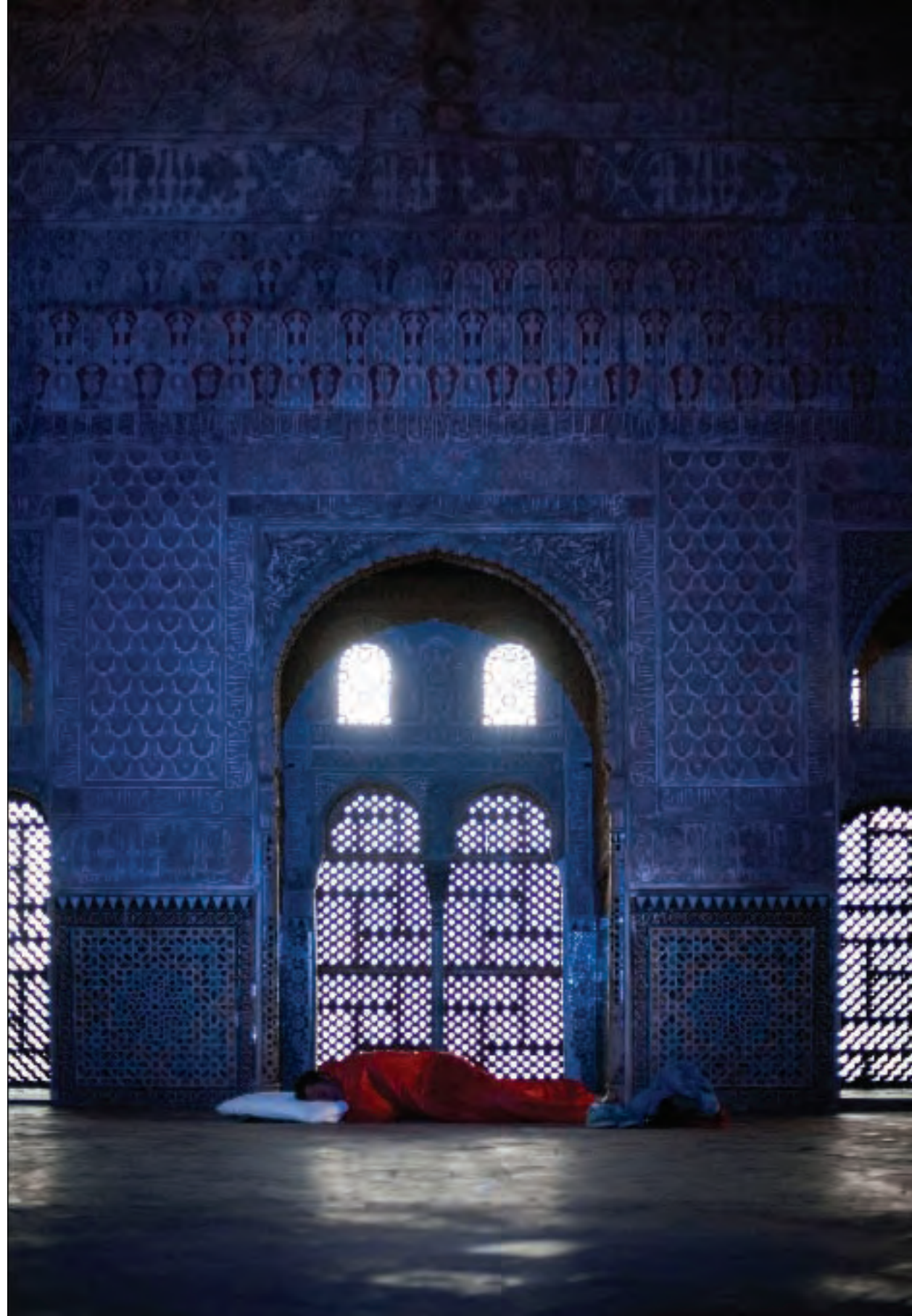
Doble página siguiente / Double page overleaf:  
Dónde dormir 4 (Biblioteca), 2014





Dónde dormir 2 (Alhambra), 2009

Doble página siguiente / Double page overleaf:  
Dónde dormir 5 (Palau), 2015









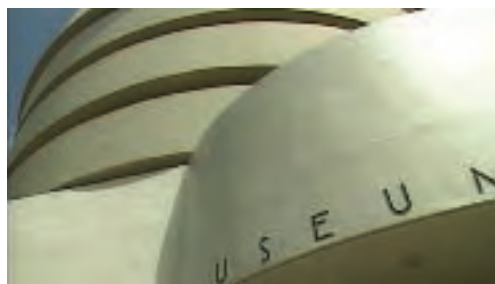
Satélite, 2011

44 | EUGENIO AMPUDIA













Workstation, 2012

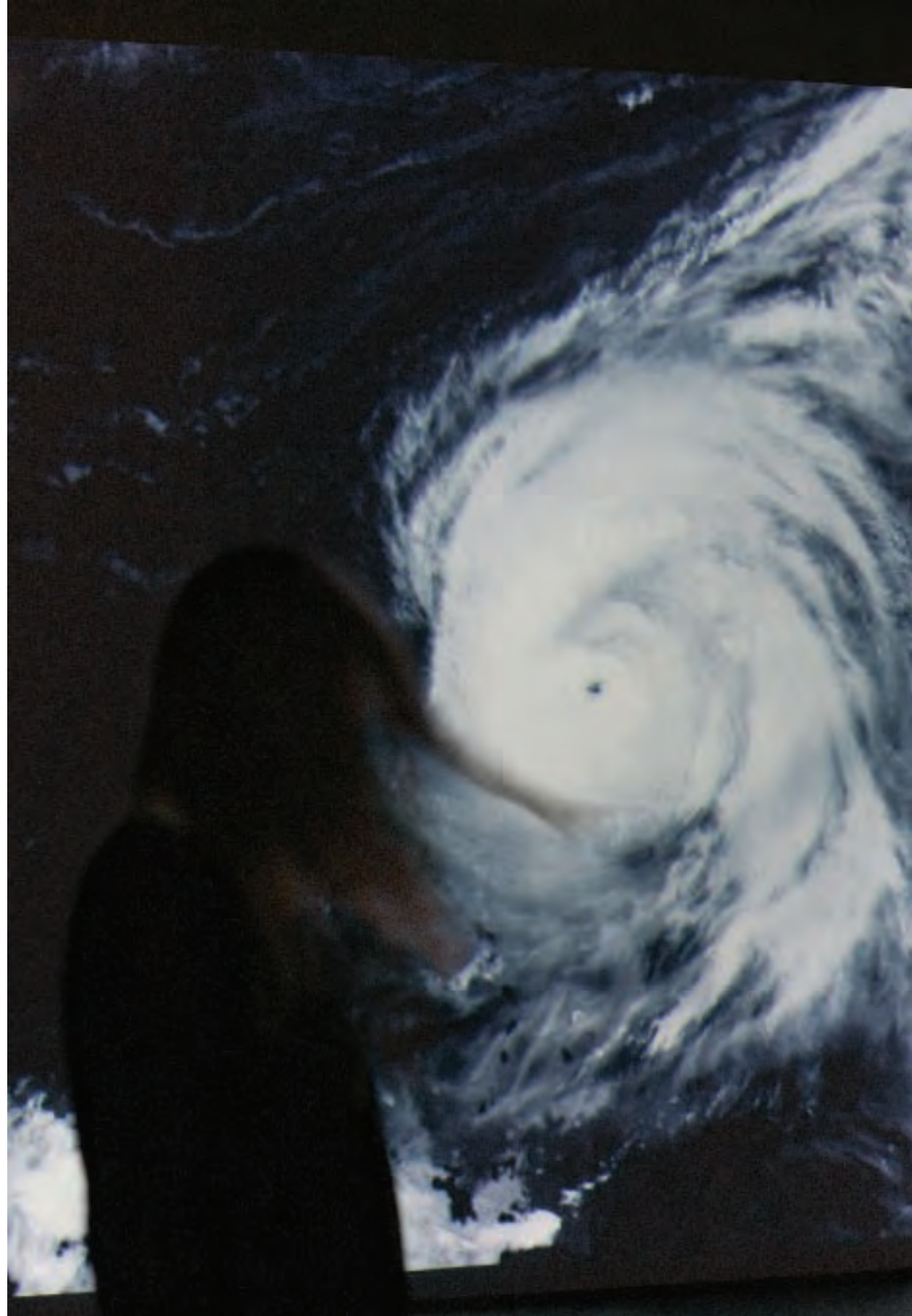
Doble página siguiente / Double page overleaf:  
Una corriente de aire, 2015



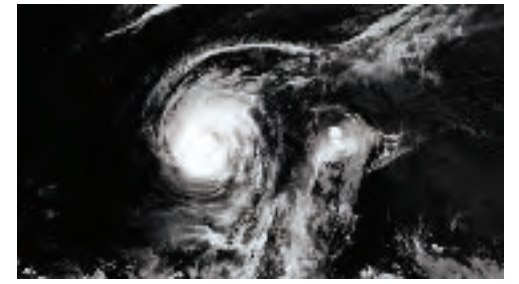
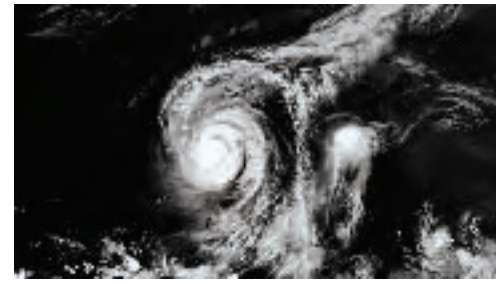
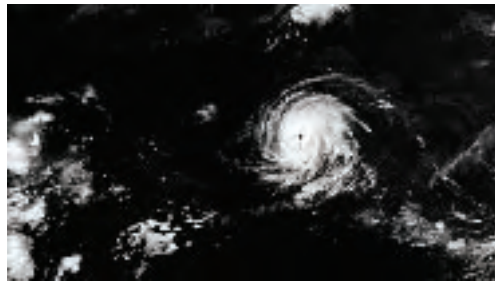
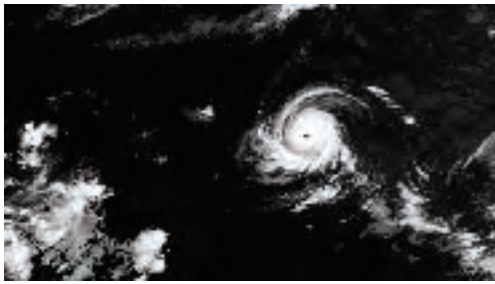
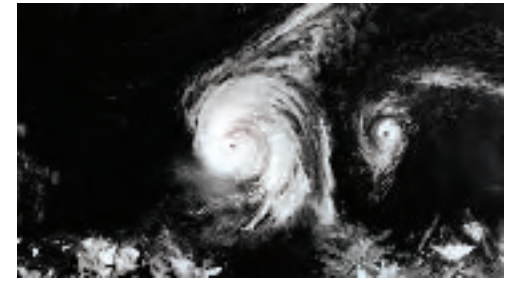
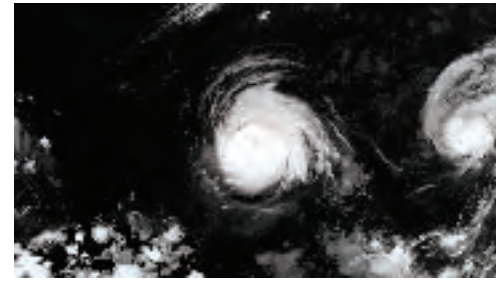
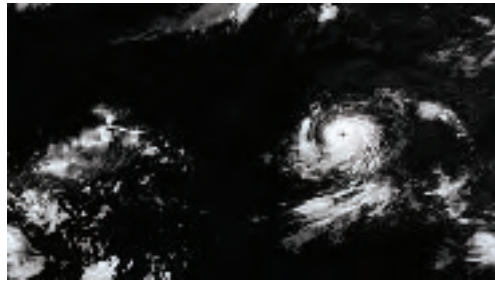
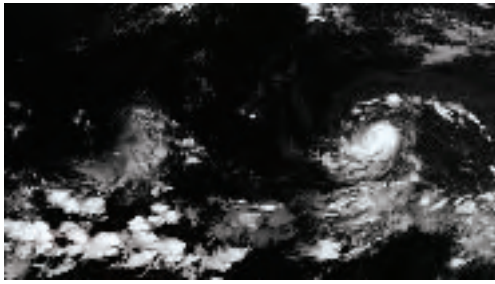
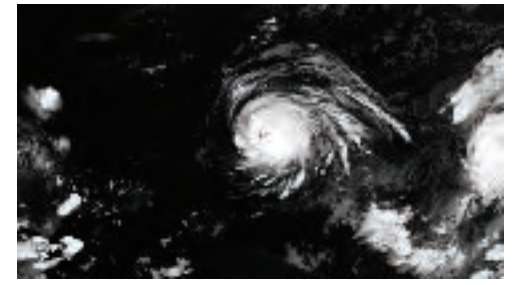
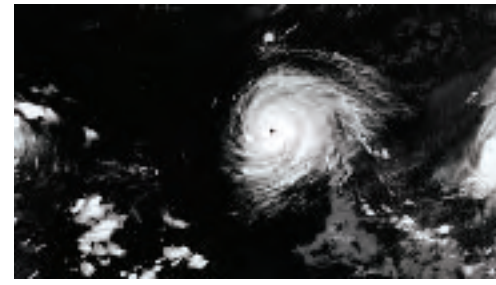
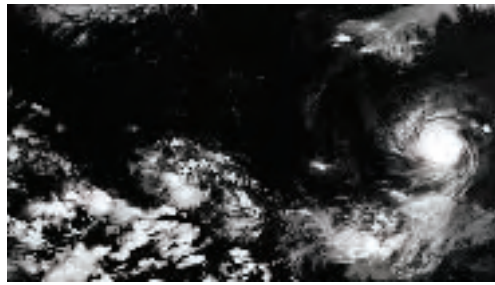
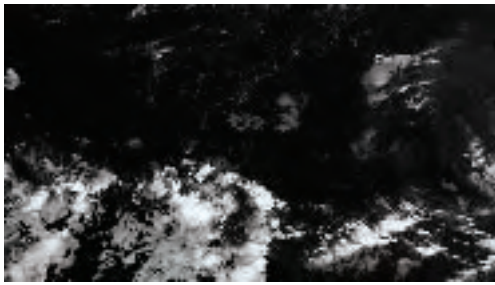
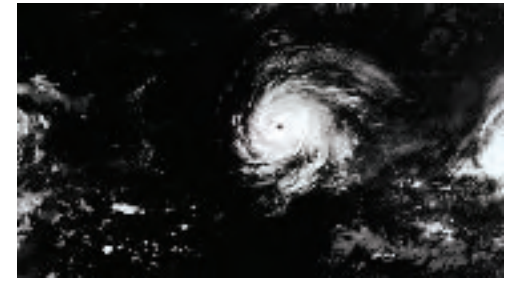
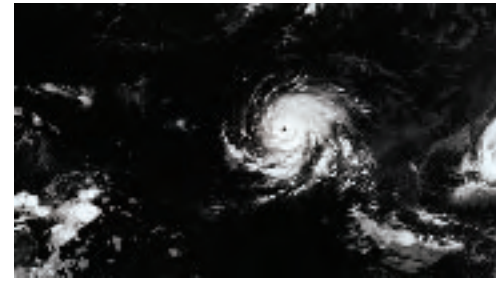
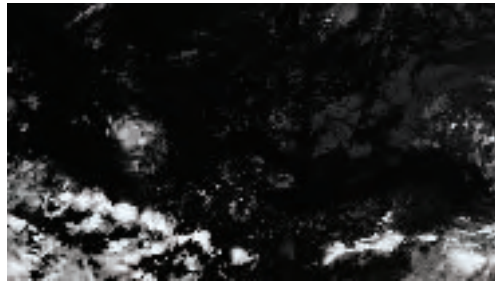
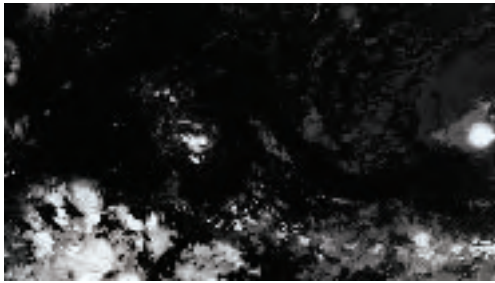


Huracán, 2012

58 | EUGENIO AMPUDIA









Las palabras son demasiado concretas, 2013-2014







F I E M P G



T I E M P O



Tiempo, 2008

72 | EUGENIO AMPUDIA

TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

Handwritten version of TIEMPO

TIEMPO

TIEMPO

Prado GP, 2008

Doble página siguiente / Double page overleaf:  
Devastated, 2015



**DEVASTATEL**







**EUGENIO AMPUDIA**  
*A BREATH OF AIR*  
WORKS 2008-2015

5 MARCH – 21 JUNE, 2015  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO GAS NATURAL FENOSA (MAC)

Gas Natural Fenosa

President

**Salvador Gabarró Serra**

CEO

**Rafael Villaseca Marco**

Director general of Communication  
& President's Office

**Jordi Garcia Tabernero**

Manager of Arte Contemporáneo y Energía A.I.E.

**Carmen Fernández Rivera**

Exhibition

Coordination

**Alicia Vázquez**

Exhibition installation

**Luis Nieto**

**Jega Gráfica S.L.**

**S.E.A. Sistemas Electroacústicos**

Colección & Registry

**Eva Prado**

Logistics

**Rosa Elizalde**

Documentation

**María Villa**

Education Department

**Jorge Núñez**

**Carmen Morales**

Cultural Activities

**Paula Naveira**

**María Ozámiz**

Lighting

**Lafelec**

Transport

**Tti Grupo Bovis**

Insurance

**MAPFRE**

Catalogue

Texts

**Blanca de la Torre**

**Carlos E. Palacios**

**Inmaculada Prieto**

Coordination

**Alicia Vázquez**

Photography

**Pedro Martínez de Albornoz**

Translations

**Lambe & Nieto**

Correction

**Tomàs Belaire**

Design & Layout

**Andrés Mengs**

Printing

**Rodi, artes gráficas**

ISBN: 978-84-606-5775-0

Legal Deposit: C 244-2015

© texts and images, the authors and artists

© edition, Arte Contemporáneo y Energía, A.I.E.

With the collaboration of

**Galería Max Estrella, Madrid**

## INDEX

- 85 | **EUGENIO AMPUDIA: THE STATE OF TIME  
AND THE MISFORTUNE OF CULTURE**  
CARLOS E. PALACIOS
- 91 | **DE-SCRIBE *A BREATH OF AIR***  
BLANCA DE LA TORRE
- 103 | **THE ELEGANCE OF THE GUERRILLA FIGHTER:  
DOUBLES OF SPACE AND TIME**  
IMMA PRIETO
- 33 | **CATALOGUE**



Tonetty's Dog, 2006. Aluminium fountain, 75 x 100 x 40 cm

## EUGENIO AMPUDIA: THE STATE OF TIME AND THE MISFORTUNE OF CULTURE

CARLOS E. PALACIOS

Eugenio Ampudia (Melgar, Valladolid, 1958) is an artist of his times and also an artist of time in its temporal and changing meteorological senses. As a whole, his body of work composes a tragic portrait of our zeitgeist but if we were to take a good look at each of the individual works on show in this exhibition, they would surely raise a smile as we attentively observe their clear-sighted analysis of the present, almost as if we were watching the happy ending to a foretold tragedy or a sunset. His practice gives good account of the particular moment in time to which we are eye-witnesses, though very often largely unawares: a time of cultural paradigm shifts, a time of crisis for high culture and the privileged position it has occupied until very recently, including its output and its places of diffusion: the museum and the library. Likewise, his work is subtended by a classic tension that still holds true today no matter how age-old: our ineffectiveness, or better still, our powerlessness to control nature, that is, Nature per se and our own human nature.

Many works of art produced today somehow seem to crystallise what I have just said, yet Ampudia's videos, sculptures and installations do so from the optic of a pointed and quick-witted poetics, based in turn on a translucent and transversal discourse on the changing definition of culture. And this exercise is implemented with images whose power lies in a peculiar and, I dare say, nostalgic form of pessimism. At once, his production proposes a highly *sui generis* relationship between situations which are beyond doubt intensely original and which, I would insist, though perhaps unintentionally, provoke an unexpected joy.

To my way of thinking, this can all be traced back to a work which is almost ten years old. Titled *Tonetty's Dog*, the aluminium sculpture depicts a dog lifting a leg to urinate on the wall of the ARTIUM Museum in Vitoria. Inasmuch as a fountain, it brings to mind the celebrated *Manneken Pis*, a little bronze boy from Brussels who has been pissing since the seventeenth century. It would appear obvious that the symbolic power of the famous Belgian boy is sustained on a long history of local legends and memorable deeds which have transformed the innocent childish scene into a monument on a par with the equestrian statue of some local national hero. Ampudia's sculpture is a vulgar, ordinary dog marking its territory in a museum in the Basque Country. As if by mere accident, this takes

place in an institution whose values run parallel to the dilemma it reflects: a museum is a privileged institution that stores and safeguards objects of heritage for their future place in history. So, how is it possible that a dog is allowed to get away with pissing on it? The instinct for revenge.

Ampudia has also taken the museum as the subject matter for his critique on another two occasions. Similarly to *Tonetty's Dog*, the videos *Museum and Space* and *Prado GP* shoot their arrows directly at the institution, trying to debunk it, and, as is usually the case with these works, it is put at the centre of an engaging *mise en scène*. Over and above any purely iconoclastic gesture, the artist casts over the art world very ordinary everyday aspersions to contemporary visual culture with the intention of critiquing and questioning both the elitist and “global” status of major museum institutions as well as their trivialisation. Ampudia sarcastically overhauls the relationship between the audience and art. The artwork not only speaks to the speed at which people move as they take in the great icons of art—which supposedly deserve our undivided and paused attention—but it also ridicules the seriousness and solemnity of these spaces. This is underscored in the evident contrast between the historical and heritage value of the museum and what usually takes place in racing tracks, as we can see in *Prado GP*: the effect of the motorbike exhaust in the art galleries where Velázquez is on view is directly proportional to the acrid pissing of *Tonetty's Dog*.

In these works, Ampudia uses the medium of video and the discourses of institutional critique to question its forms of legitimisation: the market, the general public as avid consumers of high culture in the shortest possible time, and finally, the global pretensions of corporate museums, as one can see in *Museum and Space*, which examines the pretension of the Guggenheim Museum in New York to become a global brand, looking to spread its influence throughout the world like a commercial franchise. Ampudia satirises this aspiration to dominate the museum “space”, sarcastically launching it into another type of space: outer space. On the other hand, the video mocks the “unreachable” place where the institution is located, orbiting around the world like a satellite in space.

The image of the Guggenheim Museum propelled into space foreshadows an exemplary set of works spanning several years, which at once construe a coherent group at the core of the exhibition accompanying this catalogue. In these works nature rises up in arms against its great opponent of culture, accepting the classical definition of the latter as a human intellectual and spiritual construct. This relationship between, on one hand, progress based on the evolution and complexity of culture and, on the other, the meaninglessness and the anachronism of nature is embodied in *Satellite* from 2011 (a three-dimensional version of *Museum and Space*) and in *Hurricane* and *Workstation*, both from 2012; *Devastated* and *A Breath of Air*, both from 2015, and especially the series *Where to Sleep* from 2008 to 2014.

A critical examination of these propositions and the connections between them brings to light the uncomfortable and ironic place that Ampudia has chosen in order

to give an account of the perpetual tension between culture and nature. In all of them we can identify some trace of the natural world, in opposition to or challenging human reason and even technology, the latest step in cultural development. I am thinking of *Workstation*: an alabaster sculpture of a laptop computer which is totally analogous with the celebrated MacBook, similar to the very one with which I am writing this essay. Ampudia's visual pun could not be more fitting to illustrate the *ouroboros* of our global times, where more affordable technology, increasingly within the reach of more people and at once increasingly more disposable and ornamental, is closer to the very Greek root of the word alabaster: a handleless vase for holding perfume made from translucent limestone; in other words, cosmetic and accessory.

As I suggested above, for rational thought, nature is the enemy to be fought against and controlled. However, in Ampudia's works, the natural world manages to impose itself and win the battle. For Simón Bolívar, the great historical hero of the Americas, the forces of nature had to be defeated. He wrote as much in his treatises and proclamations, inspired by nineteenth-century romanticism, with all the categorical solidity of marble. The legend accompanying this American hero of independence was forged when an earthquake devastated his hometown of Caracas in 1812. Standing tall like a bronze statue among the rubble and corpses of the dead, Bolívar *the Liberator* swore: “If Nature is against us, we shall fight Nature and make it obey.”

Yet nothing could be further from the truth, as Ampudia lets us know all too well in *Hurricane*, a video in which the forceful majesty of a hurricane reminds us of our absolute defencelessness. The same can be said for one of his most memorable actions: *Fire*, from 2009, was a monumental video mapping of a fire consuming Grassy, the mythical building on the Gran Vía in Madrid. *Fire* could in fact be seen as a natural forerunner of *Devastated*, a video projection where a dripping red liquid gradually forms the text *Devastated Areas*.

*A devastated area*. Claude Monet was fascinated with the work of J.W. Turner, an artist he discovered during the several months he spent in London at the end of 1870. Turner, as we well know, had painted various tragedies caused by the forces of nature, including fires, volcano eruptions and terrifying storms at sea. In short, the natural world in continuous competition with man, who is tragically defeated. The famous English critic John Ruskin said that Turner was “the artist who could most stirringly and truthfully measure the moods of Nature.”

Painted by Monet in 1873, *Impression, Sunrise* is the work that gave its name to Impressionism, and it is often thought to have been influenced by Turner. It is also taken by Ampudia as an excuse to debunk and at once extol two views of the artistic image from one of the canonical chapters in the history of art. Nevertheless, unlike the historiographic narrative, in this case nature wreaks its revenge and in the bright light of sunrise, in consonance with the point of view of an impressionist seascape, some of the most famous paintings from this art movement are cast onto the waves of the sea to be washed up on the shore where

the painter/spectator is waiting. Unlike Bolívar's romantic dream, in this case the landscape disobeyed.

Though not reaching the extreme of iconoclastic gestures per se, the works which lend heightened visibility to historical cultural products like classical paintings or books actually destroy them or relegate them to a secondary place. This happens in *Impression, Soleil Levant* from 2007, in *Time* from 2008 and above all in his original installation called *Words Are Too Specific*, from 2013, all of which are on view in this exhibition.

*Time* deserves a few words to itself. Since it was conceived seven years ago, it has received unanimous critical acclaim. It has been written about on several occasions and it sometimes has been associated with an aesthetic for which the idea of time—incidentally, another cultural convention—was tantamount: Russian Suprematism, the work of Kasimir Malevich and its subsequent genealogy over the next fifty years and more, namely, the abstract-geometric tradition.

Malevich said that in his Suprematist work he wished to depict a part of the universe in its passage through time and it is precisely this subject matter, the idea of the future and an awareness of the past—albeit only to deny it—that drove forward the geometric spirit and the intellectual project of abstract artists to advance in time, even with electromechanical devices. Think, for instance, of the “plans mobiles” by the Belgian kinetic artist Pol Bury or the “reliefs méta-mécaniques” by the Swiss artist Tinguely and we will get a better idea of how both served as formal antecedents of *Time*.

However, this work by Ampudia is driven by another impulse, removed from the revolution of art for art's sake. The artist is not interested in the modern gesture that allegorises abstract forms. On the contrary, this sculpture reverts all that mythical history: starting out with a composition of pure, neo-plasticist and abstract forms which, as he points out, embody a new temporal form, he returns to the word, clear and obvious, direct and figurative: *time*. A sleight of hand, a trick of magic in time.

One of his latest works, *Words Are Too Specific* takes the library and the book as a reflexive epicentre that gives rise to a set of correspondences and from where both elements are effectively disrupted. Ampudia leans precisely on the resourceful combination of formal risk-taking and conceptual solidness that he has achieved over the years to maximise new approaches to the by-now historically accepted medium of video-installation. The works in this recent series are conceived as audiovisual mechanisms where the reflexive centre is the very definition and the place of the image, its cultural legacy and the circumstances of its materialisation. In this regard, the strategic place where the works are deployed is critical, which is none other than an art library: the physical and objectual emplacement that brings together and archives images behind the spines of books, which are the only visible part of the compressed volumes of a library, and on which the audiovisual image is the sole element in motion, which is to say, alive.

I am convinced that Ampudia's emblematic series *Where to Sleep* and his latest video *A Breath of Air* embody the polyhedral viewpoints that the artist has cast over the subject matters he has addressed throughout his practice, at least since 2005. In these works human nature and *natural* nature are rendered in cultural spaces traditionally removed from both: sleeping and dreaming, the moment par excellence for the imagination, now take place in museum spaces, availing of an ironic counterdiscourse to alter the functions of the institution. On the other hand, in his most recent video, a series of clouds pass through the main reading room in the National Library in Madrid, redefining this space as an ethereal or celestial place; and at once as another act of revenge of nature against the human spirit.

But we should not be misled. His creative discourse is far removed from the conservationist and sanitised aesthetic of environmental art, where nature, that of man and of the natural world, must be protected. Ampudia does not seek to construct a political message based on the protection and defence of nature in the face of a list of menacing threats: as I said before, his works situate us in our place as spectators of the state of changing time and announce that these times of ours are not good times for culture.



## DE-SCRIBE *A BREATH OF AIR*

BLANCA DE LA TORRE

How can one describe an exhibition without penning another boring essay plagued with neologisms, pleonasm, Latinisms and *citationisms*?

I have already written about Eugenio's work on several occasions. His practice is neither pretentious nor arrogant. Through simple gestures he manages to alter spectators' perceptions and to give them an analysis of what is happening around them. This exhibition is no exception, and so deserves an essay in consonance, without pretensions or grandiloquence.

This time I will endeavour to construct a narrative of the exhibition, to introduce the reader into the mind of Eugenio Ampudia and to give people a chance to enjoy his work without the need to have seen it.

This will not be an essay or a comparative analysis of the artist's work as seen through the optic of philosophers and intellectuals. There will be no mention of Rancière, or Baudrillard, or Žižek, or Foucault, or Derrida, or Jameson. This is not to say that his work could not be interpreted through any particular one of them—as could be done with almost all artworks—but I've grown tired of redundant rhetoric. And if you think about it, all those thinkers will be there anyway, as they always are, but in another fashion. Just that now they will not be invoked to legitimise anything. Eugenio's work doesn't need authors or theses to sustain it.

And then, like his work, I take stock of just how difficult simplicity can be. We ought to lend more thought to the difficulty of simplicity at a moment such as the present with its inflation of data, in which everything, however easy it appears, leads to an endless stream of information. It's like searching in Google; when do you stop looking?

Ampudia's work speaks to all publics and, in much the same way, I want this exhibition catalogue to do something similar. That's why I have no intention of including endless quotes, references and footnotes. The only voice will be mine, and I wish to lend it to Eugenio through a prose which I hope will be simple and straightforward, and, like he does in all his projects, tell things and let them provide new possibilities for reading.

I will take a look at each of the works on display in this show, and, through the manifold media employed in the artist's vernacular, we will see an impeccable rendering coupled with certain symbolic gestures that conceal political gestures, albeit always undercut with a sense of humour. Irony already makes an appearance in the very title of the works, and though the plethora of supports that he uses to



rethink the role of art, its strategies and the mechanisms on which it is sustained, but also to speak about the world and to offer us his personal tools to analyse it.

#### WHERE TO SLEEP (2008-2014)

For the very first time, this exhibition brings together all the pieces in the artist's most extensive series to date: *Where to Sleep*. Since 2008 the artist has been sleeping overnight in various iconic places for culture and the history of art. He started the series at the Prado museum, sleeping under Goya's *The Third of May 1808*, before continuing it at the Alhambra in Granada, at the ARCO art fair in Madrid, at the library in the Ajuda National Palace in Lisbon and more recently at the Palau de la Música in Barcelona.

Throughout the ongoing series, the action is based on sleeping inside a space consecrated to art, something we have traditionally viewed as illegal or subversive. Underlying the simplicity of the gesture is Ampudia's rejection of certain attitudes within the art world which are taken as givens and then accepted as conventions.

The act of sleeping has been given different connotations in the period of political unrest over recent years and the appearance of movements like 15-M, Occupy Wall Street, Occupy Museums, etc., and it has become an act of resistance in itself and a declaration of intent.

On the other hand, the gesture of sleeping in a public space has always been associated with marginality and situations of transit in some "non-place"—on a long journey or a stopover in an airport—or vulnerability, all of which stand as metaphors which fit fairly well with the situation art and culture has been going through in Spain since the artist started the series.

Yet the positive attitude in Ampudia's works is more akin to the act of dreaming, of producing ideas, of rethinking and continuing to dream of utopia, what keeps us going and against which we must adopt a political stance.

Throughout the history of art there has been a constant focus on the act of sleeping as a subversive and basic gesture when it comes to analysing our role as individuals in the construction of the social space. Ranging from the sculptures of sleeping Eros which decorated Roman villas in the Hellenistic period to *The Sleep of Reason Produces Monsters* by Goya, later reinterpreted so well by the British artist Yinka Shonibare, *The Nightmare* by Henry Fuseli, *Dream Caused by the Flight of a Bee Around a Pomegranate a Second Before Awakening* by Salvador Dalí, or the many works of his surrealist colleagues, to mention a few evident examples.

Another more contemporary historiographic example featuring Morpheus is the celebrated film *Sleep*, Andy Warhol's first, where the actor John Giorno sleeps for over five hours. Tilda Swinton slept for eight hours every day in a glass vitrine at the Serpentine Gallery, in *The Maybe* by Cornelia Parker. Likewise, as part of their search for a new lover, the Israeli artists Gil and Moti slept in a New York art gallery in their work *Sleeping With the Enemy*. In *The Sleepers*, Sophie Calle, in turn, invites different people, mostly unknown, to sleep in her bed so that she can photograph them.

Some institutions have even agreed to be used as a kind of hotel, like the Guggenheim in New York, which a few years ago hosted the work *Revolving Hotel Room* by the Belgian artist Carsten Höller. For the "trifling" sum of 300 dollars (which was tripled on public holidays) visitors could spend the night in the museum. And to shift our focus to a case closer at hand, ARTIUM in Vitoria, in an initiative proposed by the art group Fundación Rodríguez, staged a collective sleepover as one of the actions to undertake a rereading of the museum's collection.

And we have a more recent example from the Chinese artist Zhou Jie, in her exhibition last summer at Beijing Now Art Gallery in Beijing called *36 Days*, in which she slept on a bed of unfinished iron wires for the duration indicated in the title of the work, including visits from her partner.



While one can inevitably associate all these examples with a certain patina of fetishism, with a titillation for sleeping in an institutional space—exemplifying the normative and conventional—it is probably more a case of a profound reflection on the nature of dreams and the way in which these are projected onto the individual; an open process that Ampudia continues in order to rethink the codes and structures of contemporary art, as well as the critical situation it currently finds itself in.

With this act he also wishes to divest himself of his artist-self to show his more immediate self, and at once to transform the space of art into a much proximate place, into a space of art closer to all, to make us feel at home. In this way he proposes a reformulation of our concept of dwelling, which, through a process of repeating the action in various iconic places, convinces the spectator that his relationship with these places should be more relaxed and that he should view them as belonging to him. Once again, it reminds us to make ourselves comfortable, that the public space belongs to all of us; and yet again, that this relaxed attitude to the temples of art is another way of rewriting history or at least of introducing new chapters...

### MUSEUM AND SPACE (2011)

Once again he turns his focus to the museum space. Yet this time it is a well-aimed target and not just a generic allusion. Now, through a brief, direct video he speaks of the oft-cited yet somewhat worn Guggenheim effect, one of the cultural pandemics of the twenty-first century which has wreaked havoc, especially in Spain.

Here we see the typical movie scene of a rocket launch where aeronautic experts are pushing buttons, switches and levers and activating all kinds of artefacts to enable a supposed take-off. Images of the Guggenheim museum on



Fifth Avenue in New York designed by Frank Lloyd Wright are alternated with others of a rocket ship that could have been culled from any sci-fi movie.

For Ampudia, museums should be more like sprinklers soaking everything around them and not machines that generate smoke—a habitual allegoric component in his work—like when a spacecraft blasts off, as we can see during any take-off at NASA, and of the cloudy, opaque distance between the spectator and these kinds of institutions. And like the experiments by the aforementioned space agency, ever since it first opened the Guggenheim has been behind a number of failed operations: the now closed sites in Berlin and Las Vegas, and the controversial projects in Finland, Mexico, and Lithuania, not to mention the troubled construction of its site in Abu Dhabi, or the absurdity of proposing an extension of its site in Bilbao to the nearby area of Urdaibai.

Ultimately, some institutions have been turned into spaceships with a desire to lift off and expand throughout the cultural universe, forgetting that the brand museum is more than a container propelled into nothingness...

### SATELLITE (2011)

The video accompanying *Satellite*, a sculpture of the parodied museum, explores an emblem that functions more as a monument than as a space to generate culture. The various Guggenheim museums, and the whole series of buildings that arose following the so-called Guggenheim effect, are no more than franchised statues which have forgotten their functional remit and become containers that have overlooked their content.

Art centres and brand-museums as satellites that operate like a Starbucks franchise, and engage with the so-called “entertainment industry”. Because there are many people who are still convinced that the purpose of art is to entertain...





### PRADO GP (2008)

The museum is once again the focus of *Prado GP*, which casts a critical gaze on the spectator and the way he consumes art as if it were fast food. In the video, a motorcycle races its way through the museum in Madrid in much the same fashion as the visiting public, speeding past masterpieces from the history of art without stopping.

The scene is like watching a motorcycle race, in which the important thing is to take part, without recognising or knowing who the motorcyclist is, while at once casting an appreciative nod to skilful steering through the route marked by sanctioned tastes and canons.

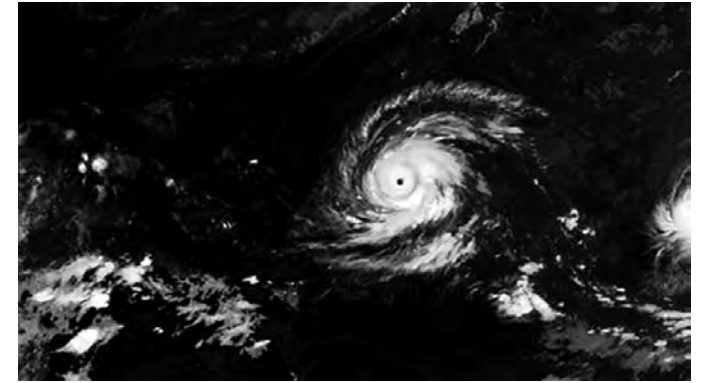
The bikes race through the museum at full throttle, some fall in front of Velázquez's *Las Meninas*, and force us to rethink our relationship with the museum, another way of overturning the familiarity that the artist already suggested by sleeping under Goya's *The Third of May 1808*.

In a high-speed race lasting just one and a half minutes, we get an idea of the movement and speed spectators go at, while the numbers of visitors to museums are used as a barometer of the success or not of an exhibition, in the same way in which audiences are measured to evaluate the rating of a TV program.

Again, we have the element of smoke from the bikes, the same as in the lift off of the spaceship-museum, but which is also the result of combustion, the product of effort: of the motorbikes, of ideas, of trying to see things in another way. And smoke also changes, also moves...

### WORKSTATION (2012)

A life-sized alabaster laptop that could be the artist's, mine or anyone's. An everyday tool turned into a useless object, with the beautiful uselessness of the useless that only some artists know how to capture.



A simple mix of digital and analogue, of two now inseparable worlds, each one in its own place, none of them pretending to be what it is not. A sculptural take on technology divested of technology, which in this case functions almost like an oxymoron.

By now we know that although “this is not a pipe”, there are certain fictions that transcend reality and sometimes it is none too evident which of the two is the hardest.

Alabaster, chosen for this piece because of its translucent quality, like computers, also speaks of its noble, sculptural nature, and matches to perfection to denounce our addiction to technology. The computer—more specifically a Mac as we can see from the little apple on the sculpture—has become the new alabaster for today's artists.

It is a fact that has changed our way of working and our way of interrelating with it. In addition to the usual allusion to the dematerialisation of the art object, here we can also add the dematerialisation of the workplace, and how the laptop has in a way become the artist's studio, office and paintbrushes.

The disappearance of the idea of the artist's studio as it shifts to the object-computer makes us think of the reification of the working space, and especially of the construction of the myth of the artwork.

And irony also makes its appearance again in the title: *Workstation*, a term used for any kind of device for working...

### HURRICANE (2012)

Ampudia often uses weather phenomena as a metaphor of the present moment. In this particular case, with a video of a view from space of a hurricane, whose energetic sound makes the spectator aware of the possible risk. It could almost be like that fairly primitive scenario of placing the audience before a limit situation—

DEV  
 DEVAS  
 DEVASTA  
 DEVASTATED  
 DEVASTATED A  
 DEVASTATED ARE  
 DEVASTATED AREAS

just as the romantics did in their time, when they spoke of the aesthetic category of the sublime in the face of nature.

This dark whirling storm traps us in contingent circumstances, those of our political and social reality, but also those of systems, especially that of art. The analogies between natural catastrophes, which lay waste all before them, and the situation of art and culture, and the vortex-like motion of the storm as a space of disaster, but also a place that remains intact, like the calm in the eye of the hurricane.

The notion of disaster inevitably ties in with the crisis, but, like the latter, and like all cataclysms that produce losses for some, it means economic profits for others ...

### DEVASTATED (2015)

The passing of a hurricane leaves a devastated area in its wake. On occasions, like this one, Ampudia's artistic research takes on a slightly more pessimist tinge yet with his signature combative message.

The desolation referenced in the title becomes even more incisive when we perceive a bloody vinyl on the ceiling from which the projected words seem to drip. This again connects with the *Where to Sleep* series, yet now the familiar red sleeping bags wiggle along the floor like worms. This time the bags inhabiting the space introduce a sense of unease.

The work alludes to the term "devastated areas" used by the Fascist army to classify areas destroyed by the uprising, in most cases by the army itself, for which Franco's regime later created the DGRD (Directorate-General for Devastated Regions), with a mission to rebuild infrastructures, artistic monuments and housing in its bid to give shape to "a new Spain".

And so, the bags also bring to mind those of soldiers, those bags of combative spirit that inhabit the space uneasily. Now they are not used for sleeping, and the



coverings are more reminiscent of a pair of larva that speak of the state of health of our environs, in yet another unsettling visual metaphor...

### A BREATH OF AIR (2015)

The exhibition features two excellent examples of another of the artist's obsessions: libraries and books, a fascination already foreshadowed at the beginning of the show by the act of sleeping in one of them. Eugenio has burned libraries, has emptied their shelves, has used their books like a giant illuminated anthill and has replaced them for a football.

In the video that lends its name to the exhibition as a whole, *A Breath of Air*, a cloudy sky passes through the interior of Spain's National Library. The clouds that pass through the hall gradually move, something that the artist argues should also happen in libraries, transforming them into constantly changing relational spaces. Like the ever-shifting clouds, like life itself, advancing onwards, as ought to be to the case with all things. If things move in a library, then that should be symptomatic that knowledge is also passing through it.

Likewise, clouds are not new to Ampudia's imaginary, having previously featured in *Thinking Table* (2004), or *Clouds of Memory* (2010; 2014), an action in which helium-filled clouds travelled the route of the *camino* to Santiago, compiling images that people uploaded from pendrives, a project that was also re-enacted recently at the Trienal no Alentejo.

Once again, a single gesture in another scenario proper to culture, as a rebuttal of a potentially static container of ideas, which should be energised and not just a mere time capsule...

## WORDS ARE TOO SPECIFIC (2013)

Eugenio never tires of reminding us that spectators have to engage with books even though it is by means of little tricks, like introducing clouds into a library or rear projections of moving images on the spines of books. This is the ploy used in *Words Are Too Specific*. Any argument is useful to attract the spectator's attention through books, and even more so if it is the books themselves that emit the message.

He speaks to us of books that move, that are alive, and of other forms of transmitting ideas, of communicating, just as or even more valid than words, which can sometimes be too specific. And it is the artist's mission to search for these alternatives to the word and to play with all the possible strategies of representation: image, sound, action, gesture.

Words are too specific and Ampudia often uses them precisely to reinforce this affirmation. The text—the specific—is even more weighty, and becomes more immaterial when projected.

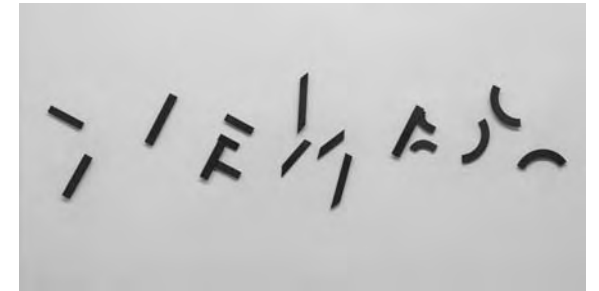
To enter somebody's library is also to enter their intimacy, into their tastes, their obsessions, their source of knowledge. What is shown here also helps us to disclose part of the philosophy behind the artist's work, and even to create links between some of his works.

The spines of the books allude to the world of film, literature and art. On one of them we can see "The End", in another a countdown from 10 to 1, or Arthur Rimbaud's expression "Je est un autre" (I is another), a still of Jean-Paul Belmondo in Jean-Luc Godard's *À bout de souffle* (1960), and a miniature Joseph Beuys, who had also featured previously in another of his works as a walking ghost (*Shaman*, 2006).

## TIME (2008)

Movement is an element of closure, after having threaded together all the works in the exhibition, like the hurricane, the clouds and the motorbikes. Here what moves are the seventeen iron pieces which, despite at first sight seeming to be an abstract composition, gradually form the word *tiempo*, the Spanish for *time*, every few minutes. A kind of kinetic sculpture that forms and deforms time itself in an never-ending exhausting endeavour to capture it.

Through this sculpture Eugenio speaks to us of the three classic meanings of time, those corresponding to the three ancient Greek gods of time. Perhaps the best known is Chronos—especially thanks to the image in which the god is shown devouring his children to keep himself in power—which is chrono-logical time, that which inevitably passes. Kairos, on the other hand, refers to the right or opportune moment when special things happen. And the third, Aion, the god of time as unbounded eternity, the time that tells us that an action has meaning in itself, that the goal is the road itself, the path we take.



Ampudia reminds us yet again of the continuous becoming of all things, the Pantha Rei or understanding of reality as permanent change, flux and indetermination. But he also tells us of the importance of art in speaking in the present, of forgetting about the past and the future, which do not exist, and to establish a dialogue with the now.

Books, libraries, clouds, smoke, natural phenomena, artistic spaces, time, ideas, movement... this exhibition operates as a new point of inflexion that brings together the concerns which the artist has been working with over many years and which help us to analyse the current moment, to rethink the ideas of our shared spaces.

What is patently clear is that in his personal reflection, everything is up for revision, but especially the world of art, on which he has focused his critical gaze, above all on its agents, leaving no one unscathed: spectator, critic, museum, artwork and the artist. Ampudia encourages each one to accept his responsibility, the public as consumers, artists as producers of ideas, and the managers and institutions as conduits. Exhibitions are the sum product of all agents and each one has to play his part and accept the degree of responsibility that corresponds to him.

Yet, in this rethinking of everything, the artist also works with concerns removed from the art world—if there is such a thing—in the artist's utopian drive towards the possibility of changing the world.

A clear exhibition with a clear message, where the voice of many people is also reflected in the voice of others. A rapprochement that suggests many kinds of interpretation; that offers the various components to the spectator, who is asked to make an effort to construct his own discourse. After all, in Ampudia's work we are all the interlocutors.

His practice responds forcefully to the present time, and enables other gazes in the spectator and in his environs, telling that which others don't tell.

# THE ELEGANCE OF THE GUERRILLA FIGHTER: DOUBLES OF SPACE AND TIME

IMMA PRIETO

When artists like Dan Graham and Bruce Nauman put forward a rethinking of art practice in the sixties, they were to some extent opening up not only a space from which to understand art, but also one that brings us closer to space per se in order to recognise it from other angles. Their ideas enabled us to see, perhaps for the very first time, the actual space in which the artwork was located. They showed it to us as something more than a mere container, going far beyond that.

In 1967, the critic Michael Fried predicted the demise of art as we know it in his attack on minimal sculpture, leaving us a slew of declarations that help us to get a better grasp of what was happening between the artist and the space in which his proposals take place. Fried warned us that “art degenerates . . . [as] it approaches the condition of theatre”. His critique was basically grounded in the separation that was been radically imposed in the new practices, increasingly removed from what had been understood as modern art until then.

It is worth underscoring, as Douglas Crimp argued, that even while accepting the critique rooted in a certain view of modernism, the interesting thing is that it also drastically questions the very concept of art itself: “The work that has laid most serious claim to our attention throughout the seventies *has* been situated between, or outside the individual arts, with the result that the integrity of the various mediums—those categories the exploration of whose essences and limits constituted the very project of modernism—has dispersed into meaninglessness. Moreover, if we are to agree with Fried that “*the concept of art itself. . . [is] meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts,*” then we must assume that art, too, as an ontological category, has been put in question.”<sup>1</sup>

Underlying the whole issue is no more than an acknowledgment of other aesthetic activities which rethink time and space or, in other words, temporality and the inhabitability of space.

These parameters of time and space serve us as an introduction to Eugenio Ampudia’s work. In fact, when we see some of the actions Ampudia has carried out in the series *Where to Sleep*, one is readily reminded of the bodies of Vito Acconci<sup>2</sup>, Dan Graham<sup>3</sup> and Bruce Nauman<sup>4</sup>. He has repeated this action in various different spaces such as the Alhambra in Granada, the National Library in Madrid or the Palau de la Música in Barcelona, among others.

Likewise, the influence of movements like Minimalism or Conceptual art on contemporary art practices is all too evident. Yet, over and above obvious



Impression, soleil levant, 2007. Video installation. Projection and 3500 kg of beach sand, 3,60 x 5 x 6 m  
Colección de Arte Contemporáneo Español de Gas Natural Fenosa. Photo: Xoán Piñón

formal analogies, it is worth considering the potential of an ongoing dialogue between languages.

When thinking of Ampudia's practice one must be prepared to explore various fields, combining various parameters related with the real world and with the field of art. His works forge bonds between aesthetic and phenomenological theories, especially when we bear in mind his ability to create presences that take place in space during a specific time.

### ON THE BECOMING OF TIME: BETWEEN THE TEMPORAL AND THE CONTEMPORARY

Let's imagine ourselves asleep. The normal setting would be in our bedroom, in the space which, at the end of the day, is designated as our home. The space that is inhabitable for us. Without getting into all that Heidegger had to say about the possibility of inhabiting space, I would recall what he confirmed and also what is left outside of this inhabitable space. In other words, to return to the certainty of a series of spaces that were relegated to mere spectral presence, places in which the human being cannot recognise or think himself. To accept that being is no longer possible in them.

Being is in one way simply letting time pass so that we can perhaps recognise ourselves. The series *Where to Sleep*<sup>5</sup> allows us to pay attention to this passing of time that affords us a chance to be more human. It is a question of becoming conscious of a time that we voluntarily make our own, by doing something as simple as sleeping. In a concise, direct and simple fashion, Ampudia spends a night sleeping in places not normally associated with that activity: he enters a museum, settles down on the floor and sleeps until morning.

Similarly, and here is where we enter into interpretations that might be viewed as sociological, he invites the public through a collaborative action to experience the time that passes over the course of the night. A time cut through by a sense of estrangement, a time that forces us to be aware of how alienated we are in a space which we paradoxically know is not ours even when we occupy it. But this time is not only the time marked by a clock. Eugenio Ampudia works with, enters into and introduces us to a time that has to do with the era, with something we could call the *zeitgeist*, in other words, the spirit of the time, of our present time.

Ampudia's action, even while contained within this simple gesture, engages us in a critique that has to do with alienation and dispossession; with the theft and fraud rife in the social and cultural policies being implemented in the current moment in time. The artist, under the umbrella of an action that is simple and ironic yet never innocent, pokes his finger into the wound and crosses the invisible bars of prohibition.

His works are a kind of standard bearer for lost traces which have momentarily been recovered. Yet speaking about time in his work means focusing on two

different times: one we mentioned earlier with regards temporality, and another time that has to do with contemporaneity.

In his actions—for instance, the aforementioned *Where to Sleep* or *Prado GP*—contemporaneity is revealed through a presence that demands a conscious state of being. Here, the work is not as much exhibition as experience. It is a case of living for a time in the space in which the action takes place.

### ON THE AMBIGUITY OF SPACE: BETWEEN THE WORLDLY AND THE SPATIAL

It is difficult to speak about time without thinking about space. This is always the case, and yet it is flawed. And this happens with Ampudia's works: whether under the emphatic sign of contemporaneity or under the inevitable stigma of temporality that takes place, time is always inscribed in a space. The places referenced by Ampudia are also ambiguous and conceal a double-edged sword. Behind the simple gesture on which his works are predicated there is something masked that is like a manifesto, a discourse on occupation or, in other words, the possibility of inhabiting in another way.

Earlier we spoke of the separation or gap opened up by artists with regards the new space that was beginning to combine works with a conceptual remit. The space of art was understood as everything that involves the manifestation of the work. This came to encompass—and still encompasses—the wall, the floor, the perimeter, which are active parts in the ulterior work; they too are the work. And they are subjects that interrelate with the artist or with whoever is willing to participate.

When speaking of the willingness to be in the space, we were not only referring to the space of the museum, where one is invited. It is more a question of reversing the role of the proposition and of using public art spaces which already contain another predisposition, with the purpose of underscoring the need to know that they are ours. Ampudia's works that propose an abnormal occupation of cultural places are giving back to the institution its prohibition. They are not only engaging with how cultural spaces are managed but also everything else that is protected under the public umbrella.

Ampudia, with his signature subtlety, has decided to act from within, with a silent manifesto that could be summed up in the title of his work *Words Are Too Specific*. That is why, in his actions, we come across bodies and not words. His body and sometimes ours. Ampudia pinpoints the loss of public space in our contemporary world.

At present the public space is viewed as a field for display (shopping malls, promenades, museums with outlandish architecture) without allowing inhabitation. These spaces instituted the beginning of the dispossession of citizens over one hundred years ago, as Baudelaire predicted in his essay *The*

*Painter of Modern Life*. The citizen passes through them but he does not inhabit them. The passerby understood as an object without the possibility of being in the place. To this end, and with increasingly greater impetus, Eugenio Ampudia's proposals respond to institutional prohibition through a direct dialogue in and with space.

At a moment when we are forbidden access even to public squares and streets, unless we are simply passing through, Ampudia decides to go much further. He decides to cross over walls and to also occupy the institutional dwelling place, making it or allowing it to be also ours.

On the other hand, and inseparable from his art practice, Eugenio Ampudia presents another kind of work in which space is the new constituent material but, in addition, he also engages with another type of atmospheric space. In some of his audiovisual works, like *Hurricane* or *Museum and Space*, and with the poetics rooted in his gesture, we can find a direct allusion to the lack of a real living place, a kind of meta-narrative in which he underpins the lack of spatial consistency. Thanks to a satellite image, in *Hurricane* we can see the real path of a hurricane as it passes over the Atlantic while in *Museum and Space*, though still engaging with the museum space, we are redirected towards outer space in a one-way journey with no way back.

As a kind of allegory, Eugenio Ampudia creates a metaphor between the situation in which a citizen finds himself in the public space and the incongruent space that has come to characterise the art institution. He establishes a new space from which to dialogue and make demands.

## ON THE ART OF THE GUERRILLA FIGHTER: THE POETICS OF THE PROPOSITION

Once again, we will return to the legacy of conceptualism to explore how Eugenio Ampudia enters in the space of our time. He does so with a gesture that breaks codes that go against the most basic fundamentals. That is why his rupture is gestated in a form of natural justice, in an action that seeks a kind of social epistemology.

On one hand art practice continues to be confined to a place without limits, yet it also invokes the impossibility of classification. If Dan Flavin managed to paint in space by means of placing neon lights on the wall, undergirding and at once breaking with painting, Eugenio Ampudia paints, writes, or better said, inscribes in books, the public space and buildings. In *Fire, S.O.S.*, and *Words Are Too Specific*, he uses the image as a form of writing to take a stance and to express the malaise menacing society and especially cultural manifestations. Ampudia conceives art practice as a template for an expanded poetic practice.

A practice that is also influenced by Situationism. Any of the previously mentioned works inscribes not only an idea but also a manifestation, a cry that

signals and demands change. He uses strategies that are part of our society but with a new transfusion of signifieds and signifiers. All we have to do is recall *The Revolution of Everyday Life*,<sup>6</sup> the book which Raoul Vaneigem wrote in 1967, in which he analyses how the capitalist system and the conception of the human being and his environs is reduced to the mere fact of thinking himself as a commodity. The most redolent element of Vaneigem's argument is its anticipation of many later theories that proposed a new perspective when it came to rethinking the relationships between everyday life, both in the individual as well as in the collective. For Vaneigem, what is proposed as a first-order demand is to be conscious of the need for radical change, to be aware that we are destined to unprecedented failure.

Eugenio Ampudia, in some ways following in Vaneigem's wake, acknowledges the urgency and makes it visible to us. He intercedes in places by introducing warning devices. Yet always under the auspices of a critical capacity that is not exempt from poetics and a certain dose of irony. Ampudia does not create a spectacle, or at least not in the way we might think. He critiques it, using his own strategies and platforms to create dissonance.

As Jorge Luis Marzo rightly argued when addressing Eugenio Ampudia's work in *Fantasmagorías en el final del arte*, an essay he wrote for the exhibition *Eugenio Ampudia ... sólo una idea devoradora*, the spectacle is what takes place every day all around us and perhaps the best way of opening cracks in it is to participate in it and break its linearity. All his works break into a multiple space, questioning time and the times that it feeds off.

I find it relatively easy to imagine Eugenio Ampudia, like Vito Acconci in 1975, declaring: "I'm a guerrilla fighter, not an artist. This is not a show, but a hit-and-run attack. That isn't a gallery; it's a combat zone ... I can get to know the terrain here: how to enter, where to hide, the way to escape ... I am out in the open now, I will meet the enemy and disappear... The trick is: keep moving, give the enemy no rest ... I have to widen my territory ... I have to set up a new base ... I have to take another ground ... (No, look, I'm an ordinary guy.)"<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Douglas Crimp: "Pictures" in *Art After Modernism. Rethinking Representation*, (ed. Brian Wallis), Boston: David R. Godine, 1984, p. 176.

<sup>2</sup> See, among others, the images of his actions *Lay of the Land (Two Parts)*, (1969).

<sup>3</sup> For instance, some of his performances from the early seventies, such as *Roll* (1970) and *TV Camera/Monitor* (1970), among others. In all of them, Dan Graham inhabited the space with his body and recorded on camera everything that happened, in other words, the *becoming* of time in the space.

<sup>4</sup> I am thinking of performances like *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68) or *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68).

<sup>5</sup> See Blanca de la Torre's text in this catalogue in which she gives a detailed description of each one of the actions undertaken by the artist in various institutional spaces.

<sup>6</sup> The full document can be consulted online on [http://monoskop.org/images/6/6e/Vaneigem\\_Raoul\\_The\\_Revolution\\_of\\_Everyday\\_Life.pdf](http://monoskop.org/images/6/6e/Vaneigem_Raoul_The_Revolution_of_Everyday_Life.pdf)

<sup>7</sup> Vito Acconci: "West, He Said (Notes on Framing)" in *Vision* no.1, 1975, p.58.