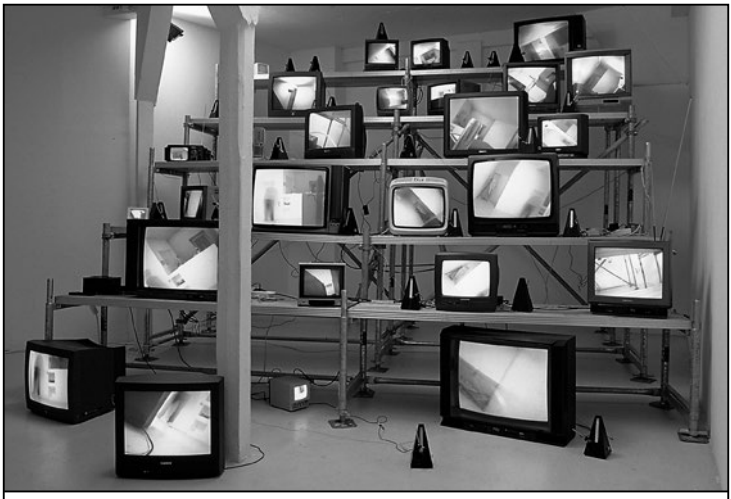


Andreas M. Kaufmann

SOBRE COLORS, GESTOS I TRANSFORMACIÓ

Aquesta mostra d'Andreas M. Kaufmann (Zuric, 1961) aplega la instal·lació *13 Blind Men Walking*, l'escultura electrònica *Public Monument: Carlos* i el projecte en curs *Innocent Colors*. Es tracta d'un tríptic que investiga, respectivament, les dislocacions sensorials, les formes expressives a l'espai públic, i les relacions entre informació, propaganda i fotografia.

11.06 – 26.09.2021

[LA VIRREINA]
CENTRE DE LA IMATGE

Ajuntament de Barcelona

Una part significativa dels projectes realitzats per Andreas M. Kaufmann (Zuric, 1961) exploren quin és el paper de la tecnologia en la construcció de les percepcions lingüístiques, sensorials i, fins i tot, ideològiques. Lluny de recrear-se, però, en els seus tics més obvis —en la interacció unidireccional, en els jocs que enganyen o ratifiquen allò que s'està observant, en les meravelles suscitades des de certs aparells—, l'artista investiga tot just el contrari, és a dir, estudia fins a quin punt hi ha unes formes d'expressió tecnològica que «s'interroguen» a si mateixes per deixar entreveure els elements gramaticals que les constitueixen, esdevenen un vehicle de simplicitat, un curs que acobla les interfícies i les seves rereguardes.

Una proposta d'ús abans que una poètica, una producció de sentit abans que una declaració d'intencions. Així podríem considerar el paper del dispositiu en els treballs de Kaufmann, que a tot això hi afegeix una certa visió lúdica que es mescla amb posicionaments no exempts d'ironia política. Perquè, en efecte, quan les màquines «parlen», quan defugen la seva naturalesa de *gadgets*, només anuncien l'anacronisme que els és propi, aquella característica que permet habitar diversos temps alhora. Tot i que, d'altra banda, ¿no seria aquesta mateixa simultaneïtat la condició més inalienable de l'obra d'art, allò que la distingeix de les ciències o de la història?

Sobre colors, gestos i transformació és una mostra que aplega tres propostes diferents: la instal·lació *13 Blind Men Walking* [13 homes cecs que caminen] (2021), l'escultura electrònica *Public Monument: Carlos* [Monument públic: Carlos] (1998) i el projecte en curs *Innocent Colors* [Colors innocents] (2009-2011).

Es tracta d'un tríptic que examina, respectivament, els processos de dislocació de les coordenades visuals i sonores, els sistemes d'atenció col·lectiva a l'espai públic, i les relacions antagòniques entre informació, propaganda i fotografia.

El ritme que es transforma primer en batec, després en simfonia eixordadora en què el mateix artista apareix «sobreexposat» i alhora «subexposat», omnipresent i alhora fragmentat en múltiples prismes, converteix *13 Blind Men Walking* en una mena de metàfora entorn del caràcter espectral de les imatges, a propòsit de les transferències que uneixen i separen qui registra, qui mira i qui és observat. Aquesta instal·lació participa d'un esperit que s'associa al *nonsense* dadaista, però també a una mena d'arqueologia de l'estètica i el sorollisme

27 Blind Men Walking, 1999

industrial, com si en un únic gest es mesclés Nam June Paik o Wolf Vostell amb l'EBM (Electronic Body Music), com si *Time Delay Room* (1974), de Dan Graham, s'encreués amb una d'aquestes atraccions òptiques que provoquen sorpresa, hilaritat i ens fan comprendre com funcionen les càmeres que enregistren els nostres moviments i deformen la nostra figura.

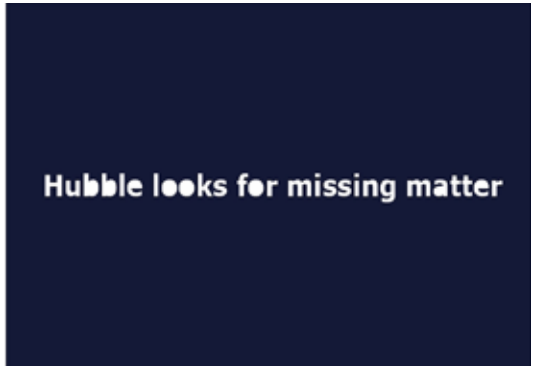
L'arquitecte finlandès Juhani Pallasmaa ha qüestionat amb insistència la preponderància de l'«oculocentrisme» dins de la cultural occidental, el paper hegemònic que té la vista en la jerarquia dels sentits. Pallasmaa advoca per una reconfiguració subjectiva a partir d'un nou paradigma hàptic, en què es restitueix al tacte i a la pell la capacitat per produir experiència sobre l'espai. Kaufmann sembla prolongar aquesta reprovació des de l'interior mateix de les imatges, trossejant-les de tal manera que d'alguna forma es fan incapturables.

Public Monument: Carlos és una peça d'una senzillesa aparent que amaga múltiples lectures. Un home amb diversitat funcional, plantat enmig d'una concorreguda avinguda comercial, inicia l'exercici futbolístic característic de sostenir una pilota enlaire sense que toqui a terra. I ho fa ajudat de dues crosses en comptes dels peus; també amb el cap. Té unes habilitats realment increïbles, la precisió que manifesta no passa gens desapercebuda als vianants. N'hi ha que el contemplen admirats, d'altres premien l'espectacle donant-li unes monedes, i hi ha qui s'hi passeja indiferent.

Davant la cosificació simbòlica que representa el monument, *Carlos* és una metonímia encarnada sobre com l'espai públic és també —o és, sobretot— un espectre ampli de signes en què qualsevol interferència obliga a negociar de bell nou els hàbits i les expectatives. Si bé pot semblar tot el contrari, aquest treball i *13 Blind Men Walking* presenten unes connexions intenses entre si; tots dos documenten, mitjançant una gravació visual i sonora, la presència disruptiva de dos individus, el mateix Kaufmann i el Carlos, dins de sengles territoris simbòlics oposats però paral·lels, el de la percepció dins un àmbit protegit com és la sala d'exposicions, el de la socialització en un lloc sense protecció com és el carrer.

Innocent Colors va iniciar-se amb una compilació de notícies descarregades d'internet en què els titulars i les il·lustracions estaven vinculats. A partir d'aquí, Kaufmann relaciona dues observacions: la primera és si una fotografia serveix per il·lustrar els continguts

Seqüència de *Public Monument: Carlos*, 1998



Innocent Colors, 2009-2011

informacionals i, fins i tot, si una imatge pot afegir dades sobre allò que, en aparença, està divulgant; la segona té a veure amb el programa Photoshop, que proporciona un filtre anomenat *Average* (mitjana), el qual opera com un fotòmetre espectral que analitza la quantitat de RGB o de CMYK d'una imatge i, per tant, pot definir-la mitjançant variables exclusivament cromàtiques.

Aplicant aquest filtre a diverses imatges, el resultat és una mena de Pantone en què la fotografia ha estat substituïda per colors amb valor absolut, els quals componen un paisatge tonal sobre el qual s'inscriuen diversos titulars. L'absència del detall òptic, la condensació fotogràfica transformada en policromia, converteix allò que abans il·lustrava, allò que afegia personatges o elements iconogràfics, en un fons diguem-ne teatral. La imatge que esbiaixa, accentua o tergiversa el que s'ha dit, esdevé, mitjançant el joc de la saturació i l'omissió, un escenari uniforme, el lloc on es representen, nus, els vincles entre informacions, dissuasions i falsejaments.

HI HA IMATGES…
Siegfried Zielinski

L'alquímia és una pràctica de la transformació i forma part d'una cultura de l'experimentació molt sofisticada. Els seus processos principals són la divisió i la unió. La matèria es modifica a través d'una sèrie contínua de separacions i mescles. L'objectiu d'aquesta pràctica experimental és doble: al llarg del procés de treball, augmenten les experiències amb els elements de la natura, i això té a veure amb el refinament de la matèria bàsica i profana. De les separacions i les mescles d'allò que ens resulta barat i conegut, sorgeixen altres qualitats més valuoses que les que teníem a l'inici del procés.

En els tractats d'alquímia es descrivia cada un dels estadis de la transformació, per norma general, com a nivell. A l'època de l'alquímia clàssica, i segons el nombre de planetes que es coneixien aleshores, el procés de transformació constava de set nivells. Els adeptes van designar el nivell més alt com el nivell de la projecció, en el qual es produïa definitivament la misteriosa transformació del mal en bé, d'allò més bàsic en allò més noble.

El concepte de projecte, inclòs en la idea de la projecció, va adquirir un nou significat al final del segle xx. En el pensament de Vilém Flusser s'esgrimia com una possible alternativa que ens havia de permetre allunyar-nos de la relació paralitzadora i desesperant subjecte-objecte. L'esbós per a *Welt als Projektion* (El món com a projecció) —així es titulava un dels últims assaigs de Flusser que s'havia de publicar en vida de l'autor— per a ell va suposar preservar l'opció de transformar el món situant-lo en un context en gran mesura determinat programàticament, sorgit de càlculs.

Entesa d'aquesta manera, la projecció inclou un potencial utòpic. La maquinària de la projecció com un conjunt de tècniques per transformar el món és una maquinària de possibilitats, alhora que és també una maquinària d'esperances. No destrueix, o a tot estirar només aquelles superfícies que semblen haver estat heretades. Ajunta elements d'una altra manera. La seva forma d'existència és la llum. Sense el poder d'aquesta energia, no podem veure res del món exterior (tal com passa amb les ones electromagnètiques del so: els altaveus projecten ones sonores a l'espai tridimensional i, d'aquesta manera, el transformen en un espai de temps acústic).

En aquest tipus de processos, l'artista s'encarrega de dues funcions essencials: controlar la direcció i la intensitat de la llum i estructurar els objectes que transmet aquesta llum. Això últim és la feina bruta.

En el cas de la projecció de llum pura, sempre que sigui possible de dur a terme en un laboratori d'experimentació, només es produeix un enlluernament, no hi ha rastre de percepció d'estructura ni de forma. L'emoció que van sentir els astrònoms que experimentaven al segle xvii davant les noves possibilitats que plantejava l'observació telescòpica de cossos celestes en un laboratori científic no va ser motivada pel fet que en aquell moment la llum pogués recórrer grans distàncies. El que va despertar aquell entusiasme va ser topar amb aquells punts de l'espai que, de cop i volta, s'havien fet visibles, com la superfície del Sol, per exemple. En el cèlebre manual sobre òptica de Johannes Zahn, *Oculus Artificialis* (1685), l'autor es mostra eufòric davant el potencial de la cambra fosca: «fins i tot pot estirar cap avall els punts del firmament…». El primer exemple històric que conec d'una imatge artificial projectada data del 1420 i és la d'una figura femenina meitat àngel, meitat dimoni, una dona infame, prohibida, inquietant.

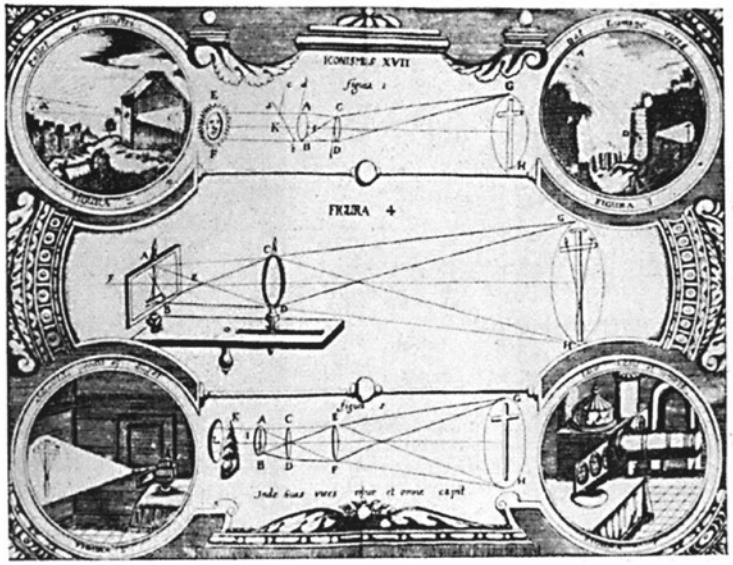
Andreas Kaufmann fa totes dues coses: la feina bruta i la refinada. És drapaire, recollidor de deixalles, arxivista, reparador, i alhora il·luminador, mag i un geni de la projecció.

Per als seus projectes, remena col·leccions, les descompon, n'aïlla alguns elements i els torna a unir mitjançant circuits i intervals que construeix ell mateix per als seus projectors. Pel que fa a la seva gran i petita maquinària de la història de l'art, o com a *Dies Academicus* (1990), es tracta d'imatges a les quals la història, el mercat, la ciència i la crítica han concedit l'estatus de grans obres d'art, si bé a causa de les fases interminables dels processos de reproducció han acabat adquirint un caràcter trivial. A *Zwang und Wiederholung* [Pressió i repetició] (1994), el material són fotos periodístiques, instants congelats de la quotidianitat social i política que Kaufmann ha arrencat del seu medi originari, el diari, per tornar a unir-los d'una altra forma: les pantalles de projecció estan formades per les puntes doblegades de diaris apilats. A Machina *Enzyclopaedica* (1995) hi ha fragments del coneixement visual recollit en l'enciclopèdia dels alemanys per excel·lència, la profana *Brockhaus*.

Capturar la llum comporta els seus perills. Qui té la llum té el poder. Els relats mitològics i religiosos són plens d'episodis de temptacions en què la llum esdevé un mitjà d'influència o de decadència que acaba conduint al reialme de les tenebres. *Sturz* [Caiguda] (1994) és la projecció del famós dibuix de Hendrick Goltzius de finals del segle XVI que representa Faetont caient cap enrere —l'últim cop que el vaig veure va ser a Porto Alegre, al sud del Brasil, gravat en una paret lletja de formigó al centre de la ciutat; i a la façana de l'hotel Hilton d'Amsterdam també es pot interpretar com un recordatori, com una referència crítica al mateix artista. La llum i la grandesa es troben molt a prop l'una de l'altra. El refinament a través de l'art no significa necessàriament que hi hagi cap voluntat de competir amb l'aparença de divinitat. «It is not the fall that kills you, but the sudden stop» (No és la caiguda el que et mata, sinó parar de cop), grava en Zack (Tom Waits) a la paret d'una casa a la pel·lícula *Sota el pes de la llei*, de Jim Jarmusch, abans que la seva xicota l'en faci fora definitivament.

Segons Kant, la subjectivitat és l'apropiació activa d'un lloc. Per als artistes que no treballen exclusivament per a una galeria qualsevol, un col·leccionista desconegut o un museu, sinó que en les seves obres i els seus processos de treball es comprometen expressament amb una relació temporal i espacial concreta, aquesta definició encara té més sentit. I Andreas Kaufmann pertany a aquest tipus d'artistes. Treballa amb i a través de mitjans que tenen el poder i ofereixen la possibilitat d'abandonar els consagrats salons d'art, potser fins i tot de transgredir-los. És un vagabund que ocupa temporalment trasters, búnquers, castells, monestirs o hotels, i transforma aquests contenidors construïts per a altres propòsits en arsenals de la memòria, en caixes de notes audiovisuals, en màquines de discursos, o les façanes d'aquests espais en una arquitectura resplendent que sembla perdre la gravetat a través de les seves projeccions, que es van alliberant per convertir-se en estructures que són filigranes. D'una manera molt especial, doncs, torna a concedir, a aquestes arquitectures amb pretensions de posteritat, la seva temporalitat. La llum no només es mou a gran velocitat, sinó que desapareix també molt de pressa, es malgasta. Segons Georges Bataille, el Sol és el cos celeste que més es malgasta.

Monjo amb la figura projectada d'una diablessa



Johannes Zahn, *Oculus artificialis*

Una forma especial de projecció és la televisiva. El que veiem, per exemple, a la pantalla fluorescent del tub Braun d'un monitor, són punts de llum inscrits a una velocitat impensable. La velocitat a la qual se succeeixen un rere l'altre és tan alta que esquiven la inèrcia de la nostra capacitat de diferenciació visual i els percebem com a moviments continus. Aquí, el raig projectat va dirigit a nosaltres. Ens arriba directament des dels deflectors del tub i queda esmorteït només pel vidre blanquinós de la pantalla. Si no fos així, ens enlluernaria. Però des de la nostra perspectiva com a espectadors, el que tenim aquí no és *llum reflectida*, com passa en el cinema o la projecció de diapositives, en què la nostra mirada segueix la mateixa direcció del raig projectat. El televisor i el vídeo són distribuïdors de *llum transmesa*. Hi ha una confrontació total entre la nostra mirada i els raigs catòdics del tub. Això crea unes condicions de distància que contrasten amb la inclusió, o fins i tot amb la immersió, de la projecció fílmica. Amb el televisor no hi ha identificació; hi ha, en tot cas, bon veïnatge, familiaritat.

A la seva instal·lació *27 Blind Men Walking* [27 homes cecs que caminen] (1999), Andreas Kaufmann intenta revertir aquestes condicions de visualització i projecció, les capgira, podríem dir. En una sala hi ha una col·lecció de diversos tipus de monitors de vídeo, i ben a la vora de cada pantalla hi ha un metrònom. Al generador d'impulsos de cada metrònom hi ha instal·lades càmeres diminutes que s'utilitzen normalment en sistemes de vigilància. Aquestes minicàmeres ens miren; prolonguen els raigs que ens arriben del tub dels monitors, per dir-ho d'alguna manera. Es capturen les nostres visions, com a visitants de la sala, i es retornen als monitors en un breu bucle. Les condicions de visualització i projecció es compliquen encara més pel fet que no hi intervé una única càmera i un únic monitor, sinó que n'hi ha vint-i-set, i, a més, cada aparell té les seves pròpies característiques. El moviment dels metrònoms fa que les càmeres dels generadors d'impulsos reprodueixin imatges veritablement esbojarrades. Les relacions espaciotemporals convencionals queden temporalment anul·lades. Ara ja no hi ha res segur. Poder obrir-se camí entre aquest univers d'imatges i tornar a tocar de peus a terra requereix temps. S'experimenten les mateixes sensacions de felicitat si no deixem que ens espantin aquestes situacions caòtiques sinó que hi indaguem fins que ens revelen la seva bellesa interior.

L'escultura electrònica *Public Monument: Carlos* [Monument públic: Carlos] (1998) descriu un estat estrany d'incertesa entre totes aquestes condicions visuals de la projecció i la introspecció, de la supervisió i la transparència, de la inclusió i l'exclusió. Per a mi, aquesta obra és un punt d'inflexió en l'obra artística d'Andreas Kaufmann. Per a aquesta obra, va pentinar l'arsenal viu d'una ciutat, un muntatge frenètic continu d'atraccions, de la més atractiva a la més repulsiva, que considerem que formen part del concepte abstracte d'allò urbà. Tot d'una, topa amb un fenomen únic en la diversitat heteròloga que no pot treure's del cap. Enmig d'una gentada en una zona comercial de Colònia, un esguerrat fa malabars amb una pilota vermella i la seva crossa. I ho fa amb gran habilitat, del tot absort, amb tranquil·litat i destresa. Kaufmann torna a ell una vegada i una altra, es queda amb ell, fins que acaba naixent una relació de confiança entre tots dos. Quan arriba aquest moment, Kaufmann col·loca la seva videocàmera davant d'aquest insòlit malabarista i el filma en un pla mitjà curt fent el que fa cada dia. Kaufmann tracta l'habilitat del malabarista en un moviment aparentment infinit, fluid. L'escultura que en resulta és enormement suggeridora. Andreas Kaufmann aconsegueix una cosa que l'art no acostuma a aconseguir, i l'art que treballa amb mitjans i a través de mitjans, encara menys. Les imatges que ha enregistrat i la manera com hi ha treballat tornen a l'home que apareix davant la càmera allò que, per a moltes de les persones que el veuen al carrer i li llencen monedes, ha perdut: dignitat, respecte, autonomia.

Hi ha imatges que durant un temps ens fan oblidar completament com han sorgit, amb quines tècniques s'han obtingut, si han estat mecàniques o electròniques, analògiques o digitals… Els raigs de visió interns de l'espectador i l'energia emesa per un objecte convergeixen en un afecte mutu. En aquests casos poc habituals, el procés alquímic ha assolit el nivell més alt i podem parlar d'una projecció d'èxit.

Publicat a: *Andreas M. Kaufmann: here you are*. Amb contribucions de Siegfried Zielinski, Montse Badia, Jan Winkelmann i Uta M. Reindl. Editat per la Städtische Galerie Wolfsburg. Colònia (Salon Verlag), 2000.

Comissari: Valentín Roma

DL B 10010-2021

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta

#AndreasMKaufmann
@lavirreinaci
barcelona.cat/lavirreina