

No. 94 Volume 13 Year 2014

ArtNexus

WAVES OF
VARIATIONS

INTER-SPACE

INTRODUCES
THE NEW BAU-DE TOILETTE

\$8 US

4 3 >



0 74470 56048 7

Tomás Espina

Nothing to see? • Kadir López • SITElines
PhotoEspaña 2014 • Art and Biography
Lygia Clark • William Kentridge • Jac Leirner



MIAMI / FL

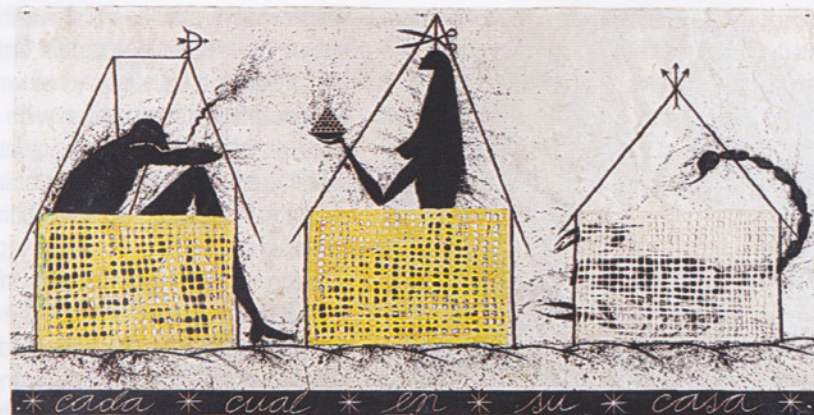
José Bedia

Fredric Snitzer Gallery

José Bedia's most recent solo show, *Solitary Sailor*, is a thematic exhibition. The arrangement of the works corresponds to an order determined by the artist and intended to propitiate an interpretation that is, to a degree, linear. This is, no doubt, an autobiographical exhibit. The works on display become individual pages of a kind of personal journal, in which the artist "narrates" his experiences.

The main room is occupied by a selection of large-format works, placed sequentially, as if wallpapering the gallery, in fours groups, three with six elements and one with four. The first group, located to the left of the entrance, emphasizes individuality above the collective. One work in this thematic set, *Como llegar a casa en medio del maratón de la noble causa*, presents us with the individual as an animal-headed man walking to the right, in contrast with the group and the collective, represented here by identical black outlines of many men and women moving in the opposite direction.

On the center wall hung works illustrating situations with which the artist disagrees. His commentary contains a dose of humor, and we see the typical characters of Bedia's iconography alongside other elements of contemporary society. Bedia comments on the dominant position occupied by technology as it invades everyday life, represented by the selfie phenomenon and Instagram. He is talking about a hedonism channeled through social networks, which can result in great vulgarity. Perhaps the work that best represents this intention is *Guaricandilla taking selfies for Friends in Facebook*. Here Bedia includes elements from Cuba's popular culture, such as the term *guaricandilla*, meaning a vulgar and sexually promiscuous woman. Formally, the work differs from anything Bedia has done in the past in terms of its composition. At its center is a she-devil, a horned woman, here outlined in green. This character already played a protagonistic role in a previous solo exhibition, *Une Saison en Enfer*. The rest of the composition is structured on the basis of small icons outlined in black against a yellow ground. Each icon is surrounded by texts written in popular jargon, many with an explicit sexual content, as a critique of



José Bedia. *Everyone in Their Own Home*. Mixed media on amate paper. 48 x 84 in. (122 x 213,3 cm.).

vulgarity. Two more works, also harking back to elements of the previous show, also focus on the same topic: *Having Sex on Instagram!!!* and *Algunos bichos de la fauna local*. Here, the she-devil appears again as a central element, and Bedia refers to the role of sex in interpersonal relations and how it often becomes a means of manipulation.

The third set of works represents the force of nature, illustrated by the presence of totemic animals. One of the works dealing with this theme, *A mis enemigos veo venir*, located to the far right as if closing the selection, summarizes the idea behind the entire exhibition. In it we once again encounter the solitary lion that becomes Bedia's alter ego. Bedia includes in this work a prayer for protection. Here the artist clearly illustrates his feelings of being, as the show's title warns, isolated like a solitary sailor.

The exhibition includes two more triptychs, one made on parchment and illustrating

animalist-type rituals, and a second triptych dedicated to Babalú Ayé. Bedia's works on parchment stand out for the delicateness of his lines, as well as the figures and colors he uses, all in correspondence with the chosen support. In contrast, their themes have a rather violent character, once we notice them. The largest parchment is *Lilith*, the apocalyptic renegade, represented here as a woman with the head of a lion. It refers to the first woman created by God, who later became a diabolical being after equality with men is denied her. The second triptych, *Babalú Ayé, Piango pata Piango llaga, y Coballende*, are made on jute, perhaps the material most associated with this deity, and includes recognizable elements, such as clutches and dogs.

Solitary Sailor becomes a compendium of emotions and disappointments referred to the artist's life experiences. Some of the images are reflective, others are visceral; some illustrate personal scenes, other comment on

Pavel Acosta. *Young Woman with a Water Pitcher (Dutch, Delft 1632–1675) By Johannes Vermeer, from the series Stolen from the Met*, 2014. Dry paint on Sheetrock. 48 x 48 in. (122 x 122 cm.).



social uses. These works are the mechanism Bedia has chosen to "unload" feelings and frustration accumulated in recent times. It is his way of being at peace with himself through his art, which is how he communicates with the world.

Irina Leyva

Pavel Acosta

Zadok Gallery

Pavel Acosta has been working with the concept of 'theft' since 2005. Back then he based his exploration on the photographs of objects. One of the most complete series from this line of inquiry was *Stolen Painting*, which he developed from 2008 to 2010. *Stolen from the Met* is the logical continuation of that. The method used to make the pieces was very clever and literally consisted of "recycling paint." He picked paint chips from walls or cars and used them to compose his images. These "collages" reproduced seemingly mundane scenes of everyday life. However, the title *Stolen Paintings* indicated something else. The process by which material Acosta obtained the material for his work was a direct reflection of the *modus operandi* of "stealing to survive." At the time materials were very important to him as they introduced other levels of interpretation beyond the image itself. His was a very subtle social criticism that was disguised in the process of manufacturing.

This new series *The Theft* focuses, not on materials, but rather on the appropriation of images, in this case, of important works from the Metropolitan Museum of Art in New York, hence the title *Stolen from the Met*. When Acosta arrived in New York, one of the must-see places was the Metropolitan Museum of Art, known as the Met. His impressions on seeing the originals of works that he had for

Adriana Varejao. *Dust Portraits III (from the Seascape series)*, 2014. Oil on canvas and paint set triptych, each: 28,3 x 21,2 in. (72 x 54 cm.). Paint set: 12 1/8 x 20 x 3 1/8 in. (31 x 51 x 8 cm.). Photo: Jaime Acioli.



years contemplated in art books, made him rethink his ideas about certain artists that, until that point, he had only known through reproductions, some of which were not even good quality prints. The impact led him to "steal" certain images—that are anyway in the public domain—and to incorporate them in his works.

Technically speaking, Acosta continues to follow a process that is similar to the one used in the previous series, with the only difference being that the recycled paint comes from another place. The process of creating each work includes painting on wood, scraping the paint and re-adhering it to the surface. There is something deeply visceral about the act of creating and destroying to create again. These are intentionally monochrome works because they use precisely the same kind of white paint utilized on museum walls.

This series is to a certain extent also closely related to the *Wallscapes* that began with a work exhibited at El Museo del Barrio, created specifically for the Biennial. In that piece, Acosta used the original wall of the museum as support and stripped it from its paint. The fragments collected were then returned to the wall in the form of a work of art, specifically as a reproduction of a work from the Museum's permanent collection that was placed in front of it. That is what originated the use of paint on the walls of museums to reproduce works from the collection.

Stolen from the Met is Acosta's eclectic "ideal room" in which he brought together six pieces by the following artists under the same space: Diego Velázquez, Johannes Vermeer, Jean-Baptiste Greuze, El Greco, Pablo Picasso and Vincent Van Gogh. *The Infanta Maria Theresa of Spain* by Velazquez shares space with *The Milkmaid* by Vermeer and a portrait of Dora Maar immortalized by Picasso.

Despite being based on works by dissimilar artists, Acosta nonetheless achieves a formal and visual uniformity in his versions. To begin with all are monochrome, white on carmelite backgrounds. Conceived on a sheetrock support (plywood), all the pieces are of the same dimension and were installed hanging almost freely from the ceiling, suspended by two steel cables. A peculiar detail is that Acosta included the frames of the original works as a means to demarcate the background images.

Citations are an integral part of the work, so each piece is accompanied by a suitable code for smartphones that takes the viewer directly to the work that originally inspired it. Here we see a different dynamic of appropriation and recycling from the one that we are accustomed to: the artist appropriates an image and the viewer has to find the original in his/her memory. Although the original work is almost faithfully reproduced the effect is not consistent. Acosta is not interested in identical reproductions; his versions are based on the linearity of the figures constructed from fragments of paint. They are like puzzles that only he can put together through an intensive manufacturing process.

Thus, a dialogue is established between the work that originally inspired Acosta with the version that he created, in an intellectual game based on the images. Such interaction raises many questions that go beyond the purely visual. It touches neuralgic points of contemporary art such as the exhibition and collecting processes in Museums, intellectual property, the concept of originality and the fetishism surrounding the works and their creators.

Irina Leyva Perez

NEW YORK / NY

Adriana Varejão

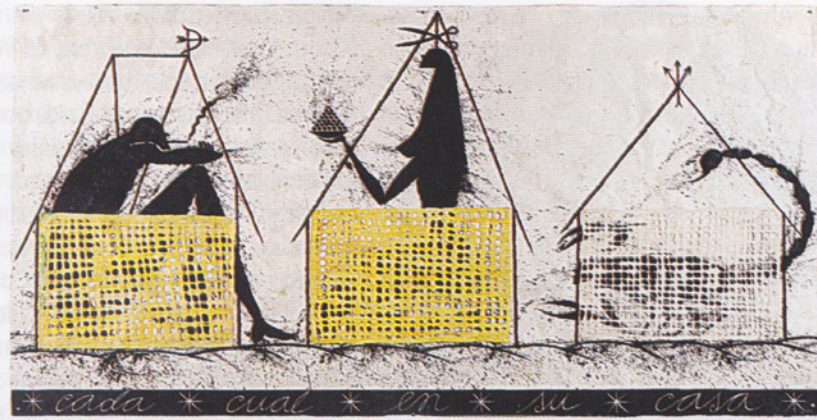
Lehmann Maupin

Years ago I sat in front of an art installation where the digital camera with its integrated facial recognition technology transformed my facial features and skin color into a number of nationalities and ethnic groups. It was very effective. That experience provides questions as to why, with such technology available and with the primary thesis of Adriana Varejão's exhibition already well-established in people's mind's—that "color" is a "language" of many parts—why use oil paints and only one struc-

invade la vida diaria, representada por los *selfies* y los *instagrams*. Nos está hablando de un hedonismo que se canaliza a través de las redes sociales y que puede resultar de una vulgaridad excesiva. Quizás la pieza que ejemplifica esta intención es *Guaricandilla taking selfies for Friends in Facebook* (*Guaricandilla tomándose selfies para sus amigos en Facebook*). En ésta incluye elementos de la cultura popular cubana, como el término *guaricandilla*, que vendría a ser una mujer vulgar y promiscua en sus relaciones sexuales. Formalmente, la pieza es diferente a todo lo que ha hecho antes en cuanto a composición. En el centro se ubica la diabla, una mujer con cuernos, esta vez delineada en verde. Éste es uno de los personajes que fuera protagonista en su exposición personal anterior, "Une Saison en Enfer (Una temporada en el infierno)". El resto de la composición está estructurada a partir de pequeños íconos delineados en negro sobre un fondo amarillo. Cada ícono está rodeado por textos escritos en jerga popular, muchos de ellos de un contenido sexual explícito, como una forma de criticar la vulgaridad. Otras dos piezas que se centran en este mismo tema, y que también tienen su raíz en la exposición anterior, son *Having Sex on Instagram!!!* (*Teniendo sexo en Instagram!!!*) y *Algunos bichos de la fauna local*, en las que la diabla aparece otra vez como el elemento central. Aquí también se refiere al rol del sexo en las relaciones interpersonales, y cómo muchas veces se convierte en un elemento de manipulación.

El tercer conjunto de obras representa la fuerza de la naturaleza, ilustrada por la presencia de animales de carácter totémico. Una de las piezas con esta temática, *A mis enemigos veo venir*, ubicada en el extremo derecho, como cerrando el grupo, resume la idea detrás de la exposición. En ella vemos nuevamente al león solitario que se convierte en su álter ego. Bedia incluye una oración de protección como parte de la obra. En esta pieza ilustra claramente cómo se siente, como nos advierte en el título de la muestra, aislado como un marinero solitario.

La exposición incluye otros dos trípticos, uno realizado sobre pergamino que ilustra rituales de tipo animista; y otro dedicado a Babalú Ayé. Las piezas sobre pergamino sobresalen por la delicadeza del trazo, las figuras y los colores que usa, lo cual se corresponde con el soporte seleccionado. En contraste, las temáticas resultan de un carácter más bien violento una vez que nos percatamos de los temas. El más grande de los pergaminos es *Lilith*, la apocalíptica renegada, representada



José Bedia. *Cada cual en su casa*. Técnica mixta sobre papel amate. 122 x 213,3 cm. (48 x 84 pulgadas).

aquí como una mujer con cabeza de leona. Se refiere a la primera mujer creada por Dios, la cual más adelante se convierte en un ser diabólico al serle negado su derecho de igualdad al hombre. El segundo tríptico, *Babalú Ayé*, *Piango pata Piango llaga*, y *Coballende*, están hechos sobre yute, quizás el material más asociado al mismo, e incluye elementos reconocibles como las muletas y los perros. "Solitary Sailor" deviene en un compendio de emociones y decepciones que nos remite a sus experiencias vitales. Algunas de estas imágenes son reflexivas, mientras que otras resultan viscerales. Unas ilustran escenas de carácter personal, mientras que en otras comenta asuntos de tipo social. Este grupo de obras se convirtieron en la forma que Bedia escogió para "descargar" los sentimientos y frustraciones de los últimos tiempos. Es su manera de estar en paz consigo mismo, a través de su arte, que es en definitiva su forma de comunicarse con el mundo.

Irina Leyva Perez

Pavel Acosta. *Mujer joven con jarra de agua* (Dutch, Delft 1632–1675) por Johannes Vermeer, de la serie *Robado del Met*, 2014. Pintura seca sobre placa de yeso. 122 x 122 cm. (48 x 48 pulgadas).



Pavel Acosta

Zadok Gallery

Desde 2005, Acosta comenzó a trabajar con el concepto del "robo", en ese entonces a partir de fotografías de objetos. Una de sus series de esta línea más completa fue *Pintura robada*, en la que trabajó desde 2008 hasta 2010. *Stolen from the Met* es una continuación lógica de esta última. El método que utilizaba para hacer las piezas era muy ingenioso, y consistía, literalmente, en "reciclar pintura". Recogía chips de pintura, ya fuera de paredes o autos, y con ellos componía sus imágenes. Estos "collages" reproducían escenas aparentemente triviales de la vida cotidiana. Sin embargo, el título *Pinturas robadas* ponía sobre aviso. El proceso mediante el cual Acosta obtenía su material de trabajo era un reflejo directo del *modus operandi* de "robar para subsistir". En ese entonces el material era muy importante para él, porque traía a colación otros niveles de lectura más allá de la imagen como tal. La suya era una crítica social muy sutil, encubierta en el proceso de la manufactura.

Ahora, en esta nueva serie, "el robo" consiste no en los materiales sino en la apropiación de imágenes, en este caso de importantes obras del Metropolitan Art Museum de Nueva York; de ahí que la titulara *Stolen from the Met*. Cuando Acosta llegó a Nueva York, una de sus visitas obligadas fue al Metropolitan Art Museum, conocido como MET. Su impresión al ver los originales de las obras que había contemplado durante años en los libros de arte lo hizo repensar sus ideas acerca de ciertos artistas, los cuales conocía solamente a través de reproducciones, que además no siempre eran de buena calidad. El impacto lo llevó a "robarse" estas imágenes, que por demás son del dominio público, y trasladarlas a sus piezas.

Técnicamente, continúa con un proceso similar al de la serie anterior; la única diferencia es que, aunque aún recicla la pintura, la procedencia de ésta es otra. El proceso de creación de cada obra incluye pintar en madera, raspar la pintura y volverla a adherir a la superficie. Hay algo profundamente visceral en ello, en donde se crea y destruye para volver a crear. Son intencionalmente monocromas porque usa precisamente el mismo tipo de pintura blanca que emplean los museos en sus paredes.

De cierta manera, esta serie está también muy relacionada con *Wallscapes* (*Paisajes de paredes*), que comenzó con una obra en el Museo del Barrio, creada específicamente para la biennial. En ésta utilizaba como soporte la pared original del museo, la cual despojó de su pintura. Estos fragmentos que recogió los devolvió a la pared en forma de obra, específicamente, reproducía una pieza de la colección permanente del museo que tenía colocada enfrente. De ahí devino el uso de la pintura de las paredes de los museos para reproducir obras de la propia colección.

Stolen from the Met es la ecléctica "sala ideal" de Acosta, en la que reunió en el mismo espacio seis piezas de varios artistas: Diego Velázquez, Johannes Vermeer, Jean-Baptiste

Greuze, El Greco, Pablo Picasso y Vincent Van Gogh. *La infanta María Teresa*, de Velázquez, comparte el espacio con la sirvienta de Vermeer y con la *Dora Maar* inmortalizada por Picasso.

A pesar de haber sido basadas en obras de disímiles artistas, Acosta logra una uniformidad formal y visual en las suyas. Para comenzar, todas son monocromas, de color blanco sobre fondo carmelita. Concebidas en un soporte de *sheetrock* (madera prensada), todas son de la misma dimensión y se instalan colgando casi libremente desde el techo, suspendidas por dos cables de acero. Un detalle peculiar es que incluye en la pieza el marco de las obras originales como forma de delimitar la imagen de fondo.

Las citas son parte integral de la obra; por ello, cada pieza va acompañada de un código apto para teléfonos inteligentes, el cual lleva al espectador directamente a la obra que originalmente la inspiró. Aquí vemos una dinámica de apropiación y reciclaje diferente a la que estamos acostumbrados, en la que el artista se apropia de una imagen y el espectador tiene que localizarla en su memoria. Aunque reproduce la obra original casi fielmente, el efecto no es el regular. Acosta no está interesado en una reproducción idéntica, las suyas se basan en la linealidad de las figuras, construidas a partir de los fragmentos de pintura. Son como rompecabezas que solamente él puede armar a partir del intenso proceso de manufactura.

Se establece un diálogo entre la obra que originalmente inspiró a Acosta con la que él crea, un juego intelectual a partir de las imágenes. La confrontación genera muchas interrogantes más allá de la visualidad. Toca puntos neurálgicos del arte contemporáneo, tales como el proceso de exhibición y coleccionismo de los museos, la propiedad intelectual, el concepto de originalidad y el fetichismo que rodea a muchas obras y a sus creadores.

Irina Leyva Perez

Adriana Varejão. *Polver retratos III* de la serie *Paisaje marino*, 2014. Óleo sobre lienzo y tríptico de pintura. Cada uno: 72 x 54 cm. (28 1/4 x 21 1/2 pulgadas), Set: 31 x 51 x 8 cm. (12 1/2 x 20 x 3 1/2 pulgadas). Foto: Jaime Acioli.



NUEVA YORK / NY

Adriana Varejão

Lehmann Maupin

Hace unos años, me senté frente a una instalación en la que la cámara digital, con su tecnología de reconocimiento facial integrada, transformó mis rasgos faciales y mi color de piel en una serie de nacionalidades y grupos étnicos. Fue muy efectiva. Esa experiencia plantea preguntas acerca de por qué, teniendo a su disposición esa tecnología y con la tesis principal de la exposición de Adriana Varejão ya bien arraigada en la mente de las personas —que el "color" es un "lenguaje" de muchas partes—, ¿por qué utilizar óleos y sólo una versión estructural de su propio rostro como vehículos principales? La respuesta revela mucho.

La artista brasileña siempre ha puesto de manifiesto su interés en la historia del arte con citas directas (aunque a menudo alteradas) de artistas específicos —Rembrandt, Goya, etc.— y de períodos históricos del arte, en especial el barroco, cuando las fuerzas coloniales de Europa tuvieron tiempo de mezclarse con formas e ideas latinoamericanas autóctonas para crear sus propias estilizaciones híbridas. Ésa es la razón de que haya llamado su retrospectiva de 2012 *Histories at the Margins* (*Historias al margen*).

Entonces también, ella es, obviamente, una materialista, una materialista histórica, en el sentido de que reconoce y utiliza ideas históricas que están incrustadas en materiales culturales y que no siempre son evidentes. Sin duda, la pintura al óleo forma parte integral del legado materialista europeo, al igual que la tradición del autorretrato entre los artistas. Pero Varejão los promueve desde el punto de vista conceptual y material.

Se dice, y yo no puedo confirmarlo ni negarlo, que la artista crea sus propios colores. Desde luego, ella rotuló 33 tubos de colores con nombres y frases brasileños que son marcadores históricos por derecho propio. Al parecer, el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística les preguntó a los brasileños, en 1976, cómo identificaban su color de piel. Las respuestas se condensaron en unas 135 frases diferentes, en contraste con las cinco oficiales que el gobierno permitía en los formatos del censo. Varejão seleccionó 33 de las coloraciones étnicas declaradas (no sólo las de la piel) y las utilizó para nombrar y rotular los pigmentos de los tubos de pintura metálicos que estaban exhibidos en vitrinas sobre el piso en los dos