

throughout the book, anachronistic characters (almost always incarnated in the story as obscure members of the party then in power, and, according to her, the most perverse and the most evil) fiercely resist² any comprehension of this aesthetic process. This process, Unconscious and Inimitable, in which "things-in-themselves" are destroyed and converted almost exclusively according to the pretext of making beautiful and powerful images. The author, Leni Riefenstahl, cannot understand the actions and reactions of these dissenting

elements, but she leaves very clear (for example in a chapter telling of a conscientious Olympic referee who demanded that all the film paraphernalia be removed from the track, whilst the film team was in the midst of a shooting) her verdict that these characters are nothing but... simple idiots, contemptuous of all art.

¹ The Nietzschean vision of Prometheus, the modern antecedent of today's, is relevant here, as is its interpretation by Professor Ripalda: "Bourgeois Prometheus (II) Nietzsche, *The Birth of Tragedy*: Prometheus, the titanic artist, finds within himself the certitude and will that allow him to fashion man after his own mold, and this

gives him at least a chance of destroying the gods of Olympus. The incredible insights and capacities of this great genius, whose eternal suffering is still insufficient punishment, constitute the coarse pride of the artist: such is the gist and soul of Esquilo's Prometheus... But his interpretation falls short of addressing the amazing depth of terror in the myth. Which is that pleasure, that pleasure which the artist experiences in the act of transformation, his creative luminosity which defies any form of disgrace, is no more than a clear image of the clouds and the sky, as reflected in a black lake of sadness. Interpretation: Ideology glorifies the (bourgeois) subject as master of his own destiny, and transfigures his frustration, misery and impotence into a grandiose pessimism. Its grandeur resides in the heroic contempt (by men but also ultimately for them as well) —in the creation of nothing, the hostility to the tangible— projected towards the outside, not so much as done by the masterful Zarathustra, but rather as a kind of staid aggression". (J. M. Ripalda, "Prometeo", *Resurgimiento*, 1979, Nº 0).

El problema de Aladino

The Problem of Alladin

HORACIO FERNÁNDEZ

Federico Guzmán es un artista sevillano de 28 años que tiene ya un buen número de exposiciones a sus espaldas. Presente en muchas de las recientes exposiciones colectivas de arte español, su obra se sale de los esquematismos de costumbre, ya sean los generacionales o los cajones de sastre neoconceptuales en los que

se suelen incluir en los últimos tiempos a los artistas de los que no se sabe qué decir.

Hay que reconocer que Federico Guzmán es un artista poco habitual en los años que corren. A diferencia de tantos otros artistas actuales carece de escrúpulos a la hora de enfrentarse a lo nuevo y construye una obra

que no es un conjunto de citas entre la pedantería y la repetición. Aunque los artistas que más influencia han ejercido sobre su trabajo son, más que sus contemporáneos, los de las vanguardias históricas, sobre todo dadaístas y futuristas, así como otros de la segunda mitad del siglo XX como Robert Smithson o Joseph Beuys, Federico Guzmán es un autor que no se parece a ningún otro, un artista que posee formas, materiales y temas propios.

Muchas veces el teléfono es la materia prima de su trabajo, sea el número de su teléfono, amasijos de cables convertidos en dibujos o páginas de guías telefónicas. Otras veces usa dianas de prácticas de tiro (los excedentes de cupo de sus primeras exposiciones) o claves de documentos identificativos como en la instalación *El cuarto amarillo* (1988). Entre la lista de sus materiales se encuentran cosas tan dispares, pero a la vez tan significativas, como mantas eléctricas, caucho, fotografías, pedazos de periódicos, masas de lacre, pinturas conductoras, sellos de oficina, jabón, contornos de mapas, tomas de tierra, adhesivos de grafista, chocolate, planchas de metal serigrafadas o cintas aislantes. También moldea en caucho fragmentos del cuerpo o ruedas de bicicleta con raíces horizontales, como se puede ver en las fotografías que ilustran estas páginas. Los materiales son ordenados en instalaciones que tienen algo de escenografía teatral con la acción suspendida o de arreglo musical en un uso que insiste una y otra vez sobre un tema: su conexión con el mundo a través de un complejo sistema de emisión de

Horacio Fernández es crítico de arte y profesor de Historia de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Su artículo "La decadencia de las ideas o el triunfo de los materiales" fue publicado en el CUADERNO DONALD JUDD, en *Arquitectura*, 288. Este texto es un comentario a la obra del artista sevillano Federico Guzmán, recientemente expuesta en la Galería Yvon Lambert de París y al texto del artista que también publicamos en estas páginas.

*Horacio Fernández is an art critic and Professor of the History of Photography at the School of Fine Arts of Cuenca. His article, "The Decadence of the Ideas or the Triumph of the Materials", was published in the NOTEBOOK DONALD JUDD, in *Arquitectura*, 288. This text is a commentary on the work of the Sevilla-born artist, Federico Guzmán, recently exhibited in the Yvon Lambert Gallery of Paris, and the text of the artist which we are also publishing on these pages. Both text have been translated by Christopher Emsden.*

significantes del que forman parte las redes comunicativas del lenguaje y los medios técnicos. Las parejas comunicación/incomunicación, espacio urbano/espacio natural e individuo/sociedad forman parte destacada de ese tema que Federico Guzmán trata en una obra dialéctica, no sólo contradictoria.

Con esos materiales y ese tema, Federico Guzmán construye un mundo propio de signos recurrentes en una especie de lenguaje privado que se salva del solipsismo por la especial facilidad del artista para crear significados y construir frases a partir de los objetos que fabrica. Si las palabras funcionan a la vez como nombres de cosas y como cosas, Federico Guzmán usa cosas que funcionan como cosas y también son palabras: masas de lacre que pesan y hablan del peso del silencio, montones de cables que dibujan y hablan de la complejidad, páginas amarillas de las guías telefónicas con los datos cubiertos de goma que son a la vez esculturas y declaraciones de la maleabilidad imperfecta de la comunicación o cuadros que son mapas a escala 1:1 de sí mismos.

Federico Guzmán tiene una concepción abierta de lo social, de lo público, que se entrecruza con una concepción parecida de lo individual y lo privado. Unas veces define espacios con mapas, fronteras y territorios acotados que pueden tratar de un barrio de una gran ciudad o de él mismo (como en *Psicoprovincia*, 1989). Las tomas de tierra de muchas de sus piezas (por ejemplo, la central de su exposición en la Galería Yvon Lambert el pasado otoño) descargan energías sobrantes o potencialmente peligrosas, pero también hunden sus raíces en la tierra, ponen los pies en la realidad. Cuando conecta (como hizo en la instalación *El silencio homologado*, 1989) una línea telefónica con un montón de dibujos por medio de pintura conductora quiere que esos dibujos sean recorridos por voces, sean un medio para la comunicación. De manera parecida a Joseph Beuys cree que el calor debe ser añadido a los objetos y que el arte puede ser refractario, aislante y conductor. Las rupturas, interrupciones y cortocircuitos son frecuentes en su trabajo porque Federico Guzmán cree que lo que une también separa e incluso muchas



Federico Guzmán, *Espalda mojada 91*, 1991. Cortesía de la galería La Máquina Española.
Federico Guzmán, *Wetback 91*, 1991. Courtesy of the gallery La Máquina Española.

veces separa más que une, como pasa con los teléfonos o con las autopistas (ver la serigrafía de 1991 reproducida en estas páginas). Su obra es problemática puesto que, como cuenta él mismo, en los tiempos de la mercancía total

el espacio está ocupado y la libertad individual determinada por el consumo, así como la experiencia destruida y el planeta domesticado.

La causa principal es el poder de la técnica y

Federico Guzmán es consciente de ello. Como ha escrito Mar Villaespesa, Federico Guzmán "tiene a la vez fe en el poder de la tecnología y nostalgia por el momento en el que su desarrollo estuvo mano a mano con movimientos sociales revolucionarios".

La técnica es uno de los problemas que más han interesado a los pensadores de la modernidad, de Karl Marx a Martin Heidegger, de Georg Simmel a Ernst Jünger, que, desde *El trabajador* (1932) hasta *El problema de Aladino* (1983), ha hecho de la técnica el tema decisivo de su meditación sobre el mundo contemporáneo, un mundo que Jünger observa a la vez desde lejos y desde cerca, con "mirada aguda para lo visible" e "instinto para lo invisible", un método entre el racionalismo de Pascal y la precisión del entomólogo, entre la metafísica teñida de magia y la frialdad de la ciencia.

Por un lado Jünger usa una distancia no menos aristocrática que científica y describe la realidad con rasgos como el olvido de los valores, la reducción a cantidad de toda calidad, la hegemonía de las generalizaciones y la estadística, la subordinación como principio de la existencia humana. Descubre que la formación de la opinión precede a los hechos, un argumento más a favor de la importancia de la propaganda y la estadística. Y también que la técnica proporciona crecimiento y riqueza, pero no por eso se convierte en conocimiento.

Pero Jünger no se queda ahí. El instinto que le lleva a buscar lo invisible le hace continuar su análisis y descubrir que la cesión de la libertad a cambio de apariencias de riqueza es un problema que está lejos de ser resuelto.

Se diría que Jünger tiene en mente la descripción que da Karl Marx del trabajo enajenado en el primer Manuscrito de 1844. No estará mal recordar, sobre todo ahora que se cita tan poco a Marx, algunos descubrimientos de dicho texto, como el trabajador reducido a mercancía, la codicia y competencia convertidas en ruedas de la economía política o relaciones tan paradójicas como la que hace al trabajador más pobre cuanto más riqueza produce. "El trabajo enajenado convierte a la naturaleza en algo ajeno al hombre y al tiempo

lo hace ajeno a sí mismo", concluye Marx. Alejar al ser humano de sí mismo: entre él y su parte esencial hay dispuesta una barrera dependiente de la técnica. Los valores accesorios determinan los fundamentales. Las conquistas intermedias, los medios, hacen de los individuos esclavos del proceso técnico. Las aspiraciones, los fines, se reducen a la búsqueda de

satisfacciones inmediatas para las que siempre hay nuevos estímulos. Y la técnica no es más que un medio, como la poderosa lámpara que el alma cándida de Aladino desaprovecha en *Las mil y una noches* como si fuera un pequeño burgués con pocos deseos de complicarse la vida. El problema de Aladino es el poder con sus placeres y peligros, pero no se decide a

P. 1

TEL 34-5-4280313

AGENCIA DE VIAJE

e b. 21 '92 13:37

TODO EL ESPACIO ESTA OCUPADO POR EL ENEMIGO quien incluso ha dado nueva forma a sus leyes elementales, su geometría, para sus propósitos. Declarado el tiempo de la mercancía total son las elecciones del consumo las que identifican el territorio individual del habitante, las que conforman su lenguaje, recorridos y comunicaciones. Otras ciudades van a aparecer cuando la ausencia de esta ocupación sea efectiva en ciertas zonas. Materializar la libertad significa empujar por apriorismo de unos pocos parches en la superficie de un planeta domesticado. Asumimos que la masa de la sociedad móvil ya no va a necesitar las ciudades en el futuro. La definición del habitante urbano de hoy se ha distanciado cada vez más de su correspondencia real con los "lugares", con los espacios de pertenencia social, para ponerse en movimiento. Insistir una vez más sobre una noción abstracta del espacio en relación al ámbito específico de la experiencia vivida, de la memoria individual, se ha vuelto una tarea infructuosa. Nuestra caracterización del espacio lo define no sólo como el contenedor de toda transacción de materiales o signos, sino como el propio objeto de producción e intercambio social.

Esta pérdida de los lugares cotidianos conlleva la extinción de la calle y su redefinición como zona de desperdicio. Esta zona baldía, vista desde el coche, verifica el triunfo de la tipografía sobre el paisaje e ilustra la experiencia distraída, estimulada externamente, que asociamos con la modernidad.

La gente se ha puesto en movimiento, buscando nuevas conexiones con otros cuerpos, barrios, planetas, y cruzar la calle sobre este mapa a la deriva significa cruzar una frontera. Se da el caso de la verdura que se transplanta a menudo y ha formado un montón de raíces horizontales en vez de una profunda. Estas aseguran una sujeción tan firme y eficaz como la de una sola raíz vertical y tienen la ventaja de facilitar el transplante en cualquier momento. Transplante que soporta el suelo presente ¿Cómo va a poder la gente que vive en una casa con ruedas hacer honor a los compromisos de la comunidad? La potencial, si no totalmente efectiva movilidad del hogar móvil español provoca la suposición de que se nos hace más difícil plan-

Federico Guzmán. Todo el espacio está ocupado por el enemigo...

tar nuestras líneas de comunicación para estar siempre diciendo adiós. Por un lado es normal que el ciudadano móvil posea ciertas vivencias orientadas hacia el predominio en su elección de una cierta "vecindad intencional". Por otro, es necesario que su actitud no sea un intento de de justificar sus experiencias. Esta restricción es necesaria si se quiere que la deriva no sea equiparada, como a menudo se hace, con una teoría del egoísmo.

Se trata más bien, y como sugiere Pere López Sánchez, de establecer una dialéctica de las especificas, donde sus habitantes tejieran una red de puentes provisionales a la península espiral de los ritmos sociales:

"Asumir la figura del arhipielago, conjunto de islas unidas por aquello que las separa, es apostar por una concepción de la sociedad como sistema autoorganizado, donde las mutaciones sociales pueden originarse a partir de causas infinitesimales acaecidas en espacios sociales microscópicos. Apuesta en nuestro caso que presupone contemplar la tensión que recorre lo social, y donde las relaciones con el territorio asumen un papel notorio." (1)

Ahora es 1992 y estamos verificando la tesis conocida al asumir que la insistencia sobre el primado del tiempo en detrimento del espacio (en el ámbito del pensamiento) provoca un empobrecimiento del concepto de experiencia. Detenemos y producimos espacios en conflicto con el tiempo de su consumo. Nos vamos si hace falta en un corte vertical del suelo urbano, revelaremos los estratos que han precipitado dando forma a la ciudad del presente. Dos movimientos, uno vertical o sincrónico, con múltiples variables interdependientes, y uno horizontal o diacrónico, como decaer del tiempo, delinean el lugar que ocupa el agente histórico. Lugar en movimiento —la historia no se detiene para ser fotografiada— en el que cada síntesis deberá ser necesariamente provisoria y se producirá en el entrecruzamiento entre la historia y lo cotidiano.

Este espacio evoca la pregunta que entretuvo a Borges, ¿Cabe construir un laberinto cuando la ciudad es un laberinto en sí misma? Esto presupone una situación sin desenlace. Al contrario que en la ficción, el mundo no se nos presenta en forma de historias bien construidas, en las cuales hay un tema principal y otros secundarios, un comienzo como es debido, un desarrollo y una conclusión. No será por tanto este espacio una "ilustración de la vida" sino un depósito de nuestras preguntas, una máquina de significados en la que las relaciones entre objetos, la cultura que los produce y el tiempo se pongan en marcha a su manera y fuera de control.

El monumento político ha perdido su impacto simbólico y se ha transformado en sistemas de comunicación. Frente al paisaje efervescente de 1992 recordamos las

... palabras de Robert Smithson:

"El paisaje parecía contener 'ruinas en reversión', es decir, toda nueva construcción que fuera eventualmente puesta en pie. Esto sería lo contrario de la 'ruina romántica' porque los edificios no caen en la ruina después de haber sido construidos, sino que crecen hacia la ruina antes de ser destruidos." (2)

Estos sistemas de comunicación para el consumo instantáneo son el contexto en el que nos apropiaremos de ciertas zonas de retardo. Formaciones abiertas como construcción análoga a la arqueología futura.

Seguir diciendo, más fuerte si cabe, ¿...Y ahora qué?, ¿Así es que eso era todo?, ¿Ahora qué...?

Federico Guzmán

- (1) Pere López Sánchez. Norma e ilegalismos. El control social y los usos del territorio en la metrópolis. Los espacios acotados. PPU, Barcelona 1990.
(2) Robert Smithson. The monuments of Passaic. Artforum, December 1967.

arrostrarlo: en vez de plantearse necesidades generales y problemas pendientes, elige la comodidad de no hacerse preguntas molestas. Medios y fines. Lo importante no es la velocidad, el tamaño o la capacidad de almacenamiento de datos que posee un ordenador, sino los mismos datos que trata o, como dice Georg Simmel, que es quien mejor ha pensado

este predominio de los medios sobre los fines, "lo que importa es el valor de lo que se comunica; la velocidad o lentitud del medio empleado es un problema secundario que ha adquirido la importancia que tiene en la actualidad por una usurpación".

No hay dudas sobre qué es lo usurpado. La técnica que debía librar al hombre de la

sujeción de la naturaleza —y ser por tanto instrumento de libertad— ha hecho exactamente lo contrario: convertir al individuo en siervo. A mayor dependencia de la técnica más se aleja el ser humano de sí mismo y hay menos libertad.

Ante todo esto cabe continuar la vieja desconfianza de la técnica y compartir la no menos

ALL OF SPACE IS OCCUPIED BY A FOE, one who has given new forms to its (ubiquitous) geometry and even to its fundamental laws, all for enemy purposes. Thus, all of those consumer choices which presume to identify a person's territory are dedicated to an epoch of total commercialisation, as are those which conform a person's language, movements, and means of communication. In certain areas, when the absencing of this occupation is achieved, there will emerge new, different cities. Freedom, or its realisation, entails beginning to take over a few patches of this domesticated planet for ourselves.

Let us assume that most of mobile society will have no need for cities in the future. Increasingly and already the definition of an urban dweller has grown remote from any of its actual correspondent "places" and with the spaces of allegedly appropriate community relevance, in order to 'get into gear', that is, into motion. To insist any more on an abstract categorisation of "space" has become, in relation to the specificities of lived experience and the shifting fields of individual memory, a fruitless task. Our characterization of space must define it not only as the place housing any and all material or semiotic transactions, but also - and rather - as in fact itself the actual object of social production and interaction.

Such an eclipse of everyday sites carries along with it the extinction of the street, redefining it as some form of debris, or waste. Seen from a car, these streets - uncultivated gardens after a fashion - testify to the triumph of typography over landscape, and exemplify the experience of externally stimulated distraction that one associates with modernity.

People are geared up and already moving, searching out new connections with other bodies, other neighbourhoods, other planets; on this drifting map, simply crossing the street is tantamount to crossing a frontier. Brought to mind is the image of a plant which, due to frequent transplanting, has instead of a vertical root, a multitude of horizontal ones. These empower a stability as solid and effective as any deep roots, and add the advantage of allowing for another transplanting at any moment. A facility that occasions the current worry: How will people who live in houses-on-wheels be able to honour the demands of any community? The potential, if not completely actual, mobility of the Spanish hearth and home suggests that establishing lines of communication will become increasingly more difficult - since we will only always be bidding farewell.

On the other hand, it is only normal that even the most mobile citizen will have certain tendencies in his or her life which will militate towards the predominance (in his or her choices) of a particular "intensive locale." On the other hand, it is imperative that these personal tendencies and attitudes never become forms intending to justify the person's known experiences. Such a restriction must be made if one does not want the gist to be associated, as often happens, with any theory of the self.

It would be better, as Pere Lopez Sanchez suggests, to establish a dialectic of specific islands, islands whose inhabitants connect to the peninsular hairspring of social rhythms through a network of provisional bridges which they themselves weave.

"To take as a model the figure of an archipelago, an ensemble of islands united by that which separates them, is to wager a conception of society as a self-organised system; in which social changes can develop from infinitesimal events in microscopic social spaces. A wager which, in our case, presumes the contemplation of the tension that circulates through the social (- and for which the social itself is the circuit -) and in which territorial relations are known to assume a notorious role."

Today it is 1992 and already we are verifying the thesis known by the assumption that the insistence on the paramountcy of time, to the detriment of space (in the field of philosophical thought), leads to the impoverishment of the concept of experience. Let us stop and watch for a moment. Observation is facile; what is at issue is how to produce spaces in conflict with the moment of their commodification. If necessary, let us make a vertical slice through the urban floor. This cut reveals the various strata that diverse cultural roles and occupations have precipitated, giving form to the city as it is today. Two movements, one vertical - or synchronic - with a multiplicity of variable interdependencies, and another horizontal - or diachronic - according to the passage of time: these two movements delineate the place occupied by the historical agent. A place in motion (in which history does not stop to be

Federico Guzmán. *All of space is occupied by a foe...*

antigua formulación reaccionaria y mecanicista del problema: a más técnica menos cultura, a pleno desarrollo de la técnica, eliminación de la cultura. Es una posición conservadora a la que se aplican las diferentes razones (cínica, nihilista, pesimista, melancólica, antihistórica, etc.) a las que se dedican los "mensajeros de

nada", como les llama con eficacia descriptiva J. F. Ivars.

Pero también cabe pensar en la técnica como posibilidad de utopía o, por decirlo en palabras de Ernst Bloch, de "voluntad de utopía concreta": aquella que cree que la técnica puede conseguir ayudar a superar el reino de

la necesidad para conseguir el de la libertad, en la no por vieja menos presente —y de necesario cumplimiento— definición de Marx de comunismo.

Un personaje de *El problema de Aladino*, uno de esos extraños militares que pueblan las páginas de Jünger, cita en relato a Nietzsche:

photographed), in which each synthesis will necessarily be provisional and be produced in the intersections of history and routine.

This complex space recalls a question that Borges entertained: Is it possible to construct a labyrinth when the world itself is a labyrinth? One faces a situation without end, without a dénouement, (and possibly without an "outcome.") In contrast to fiction, the world does not present itself to us in the form of well-constructed narratives, in which there are principal themes and other secondary or derivative ones, as well as the conventions of the beginning, middle, and end. This space cannot be an "enlightening" device for life; but rather a warehouse of human questions, and a factory which, besides being a machine of meanings in which the relations between objects, the culture that produces them, and time itself are invested, is out of control...

The political monument has lost its symbolic impact and its capacities have been transformed into a communication system. Facing the explosive effervescence of the landscape of 1992, one thinks of the words of Robert Smithson:

"The landscape seemed to contain 'reverse decay,' that is, to contain all new construction that would eventually be put on the ground. This would be the opposite of 'romantic decay,' because the buildings do not so much fall into ruin after being built but rather grow towards decay before having been constructed."²

These communication systems for instantaneous consumption are the context within which we may appropriate for ourselves little spaces of "backwardness." Open archaeological formations, of course - anonymous contributions to the geology of the future.

To continue, saying more loudly if possible: What now? Is that all there was? Now what...?

Federico Guzmán

¹ *Pere Lopez Sanchez. NORMA E ILEGALISMOS: EL CONTROL SOCIAL Y LOS USOS DEL TERRITORIO EN LA METROPOLIS: LOS ESPACIOS ACOTADOS; PPU, Barcelona, 1990.*

² *Translator's Note: CONSUMIR could be read with the nuance of "waste", which refers it to an earlier point in the essay.*

³ *Robert Smithson. "THE MONUMENTS OF PASSAIC." Artforum, December 1967. (Not verbatim from the original.)*

"ilustración de la vida" sino "un depósito de nuestras preguntas, una máquina de significados". El cambio de sentido de la técnica no se puede encontrar en la nostalgia de épocas pasadas en las que la técnica no era problema acuciante, en discursos melancólicos y auto-complacientes sobre las variedades de la desposesión. En vez de creer en la inexistencia de lo que no se quiere ver de tanto miedo que produce, a la manera del avestruz, el artista moderno debe enfrentar sus responsabilidades. Mientras exista el problema de la técnica, el artista debe usar la capacidad de preguntar y señalar que el arte todavía posee, tomarse la responsabilidad que Aladino descuidó.

BIBLIOGRAFÍA

- Jünger, Ernst. *El trabajador. Dominio y figura*, Barcelona, Tusquets, 1990, y *El problema de Aladino*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Kaemper, Wolfgang. *Ernst Jünger*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Marx, Karl. *Manuscritos: Economía y Filosofía*, Madrid, Alianza, 1968.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- Simmel, Georg. "El dominio de la técnica" en AA.VV. *Técnica y cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Villaspesa, Mar. "Memoria pública" en *Arena*, núm. 4, Madrid, octubre, 1989.

Federico Guzmán is a 28 year old artist from Seville who already has a considerable number of exhibitions under his belt. Appearing in many of the recent collective expositions of Spanish art, his work departs from the usual schematisms of the generational or certain neo-conceptual odds and ends which, of late, have tended to be produced by artists about whom one does not know what to say at all.

One must recognize that Federico Guzmán is a very unusual artist in today's world. As opposed to so many other contemporary artists, Guzmán is without scruples in the manner of his encountering the new; and his work is not a collection of citations and references, hovering between pedantry and repetition. Even though the main influences upon him are, more than any of this contemporaries, those of past vanguards, particularly the Dadaists and Futurists, or, from the second half of the 20th century, Robert Smithson and Joseph Beuys, Guzmán does not resemble these other artists —he possesses forms, materials and themes of his own.

"el problema de la ciencia no se puede conocer en el terreno de la ciencia... la ciencia se verá con la óptica del artista". A esta afirmación Jünger añade una corrección nihilista: "seremos salvados por el poeta o por el fuego". Si se deja de lado —de momento— la posibilidad de la catástrofe y nos centramos

en la capacidad del artista para resolver el problema de la ciencia, el mismo Jünger ofrece una respuesta: el cáncer de la técnica no se encuentra en la rebelión romántica, sino en el escepticismo sobre la propia técnica. De manera parecida a Jünger, Federico Guzmán no cree que el arte deba ser una mera



Federico Guzmán, V, 1991.
Federico Guzmán, V, 1991.

rubber, he forms fragments of the human body, or bicycle wheels with horizontal roots, such as those seen in the accompanying photographs. The materials are ordered into installations which have something of the theatrical in them, with the action suspended or music arranged in a manner that consistently insists on a specific theme: its connection with the world through a complex emission system of signifiers which form part of the communication networks of language and technical mediums. The pairs —communication/incommunication, urban space/natural space, individual/society— all are outstanding components of this theme which Federico Guzmán explores in a work that is not only contradictory, but dialectical. With those materials and that theme, Federico Guzmán creates his own world of recurring signs, a sort of private language which is redeemed from solipsism by the special fluency of the artist to create meanings and construct phrases out of the fabricated objects themselves. If words function simultaneously as names of things and as things themselves, Federico Guzmán uses things which function as things and also are words: globs of wax which are not only heavy, but speak of the eight of silence; heaps of wire which draw patterns and speak of complexity; the telephone book yellow pages with gum covering all the informative figures; simultaneously sculptures and declarations of the imperfect malleability of communication; or, instead, paintings which are maps of themselves, built to a 1 : 1 scale.

Federico Guzmán has an open conception of society and of the public, which interpenetrates with a similar conception of the individual and of the private. Sometimes he defines spaces with maps, delineating borders and territories which might be those of a neighbourhood in a big city, or then again, of the himself (as in *Psycho-Province*, 1989). The bits of earth used in many of his works (e.g., the centrepiece of this exhibition in the Yvon Lambert Gallery last autumn) exude sulphur or potentially dangerous energies, but also root the works in reality, putting their feet on the ground. When he connects (as he did in *Silence Made Similar*, 1989) a telephone line with a melange of drawings *POR MEDIO DE PINTURA CONDUCTORA*, he wants these drawings to be circuits for voices; mediums for communication. In a fashion similar to that of Joseph Beuys, he

Quite often, the primary material of his work is the telephone, be it his own telephone number, medleys of wires fashioned into drawings, or pages from a telephone directory. At other times he uses the bulls' eyes from shooting targets taken from practice ranges (the leftover quotas from his first exhibitions), or the keycodes to identity documents, as he did in his installation, *The Yellow*

Room (1988). Among the repertoire of his materials, are things as disparate; but at the same time as signifying, as electric blankets, rubber, photographs, snippets cut out from newspapers, globs of sealing wax, conductive paintings, office stamps and seals, soap, outline maps, bits of earth, glue from an editor's desk, chocolate, plates of screenprinted metal or insulating tape. Out of

contends that warmth must be added to objects and that art can be refractory, insulated, and yet conductive. Ruptures, interruptions and short-circuits appear abundantly in his work because Guzmán believes that, very often, what one unites, is often times more separated than united, as testified by telephones or by motor highways (see the attached seriograph of 1991). His work is problematic since, as he himself tells, in times of total commerce, space is already occupied; and individual liberty is determined by consumption, just as experience is destroyed and the planet domesticated.

The principal cause is the power of technology, and Guzmán is aware of this. As Mar Villaspesa noted, Federico Guzmán “has, at the same time, faith in the power of technology and nostalgia for the time when its development went hand in hand with revolutionary social movements”.

Technology is one of the problems that has most interested modernist thought, from that of Karl Marx to that of Martin Heidegger, and from that of Georg Simmel to that of Ernst Junger. Junger, from *The Worker* (1932) up to *The Problem of Alladin* (1983), has made technology the central theme in his meditation on the contemporary world, a world which he observes at the same time from afar and from close-up, with “an acute eye for the visible” and an “instinct for the invisible”, a method between Pascal’s rationalism and an entomologist’s precision, between the magical hues of metaphysics and the cold rigours of science.

Junger certainly utilizes a distance that is no less aristocratic than it is scientific when he describes contemporary reality with features such as the forgetting of all values, the reduction of all quality to quantity, the hegemony of statistics and generalizations, and subordination as the cornerstone of human existence. He observes that the formation of public opinion generally precedes that of any facts, an argument in favour of the importance of propaganda and statistics; he also observes that technology does propel growth and affluence, but for all that does not translate into any knowledge. But Junger does not leave off there. That instinct which impels his search for the invisible compels him to continue his analysis and discover that the exchange of liberty for the appearances of wealth is a problem far from finding any resolution. One could say that Junger had in mind Marx’s

description of alienated labour in the first of his 1844 Manuscripts. It is pertinent to recall—especially today when Marx is so rarely invoked—a few of the observations in this text, such as the reduction of the labourer to the status of a commodity, greed and competition turning into the wheels of political economy, and such paradoxical relations as that in which the worker finds himself poorer as he produces greater and greater wealth. “Alienated labour makes of nature something alien to man, while also making man alien to himself”, concluded Marx.

The alienation of man from himself: between the person and his or her essence there is a barrier, which depends upon technology. Accessory values then determine fundamental ones. Intermediary breakthroughs, the means, these make men slaves of technological processes. Human aspirations and the ends of man are reduced to the quest for immediate satisfaction in order that there can always be new stimuli for new wants. And technology is nothing more than a means, like the powerful lamp in the book, *A Thousand and One Nights*, in which a naive Alladin made such poor use of, as if he were a petty bourgeois with no desire to complicate his life. Alladin’s problem is power, with all its pleasures and dangers, but he has no will to face it: instead of outlining general necessities and some pressing problems, he opts for the comfort of not asking himself troublesome questions.

Means and ends. What is important is not the speed, scale, or data storage capacities possessed by such-and-such a computer, but rather the data itself which one intends to handle. As Georg Simmel—one who has best assessed this elevation of means over ends—said, “what is important is the value of what one is conveying or communicating, the speed or slowness of the means employed is a secondary problem whose current importance has been acquired only through an usurpation”. There is no doubt what has been displaced in this usurpation. Technology, intended to free humanity from subjection to nature—and as such to be the instrument of freedom—has achieved the exact opposite: it has pushed the individual into further servitude. Greater dependency on technology has only further alienated the human being from him or herself—and the result is less freedom.

Above all, this line in a sense reiterates the old

mistrust of technology and goes along with the no less ancient formulation, reactionary and mechanistic, of the problem: more technology leads to less culture, ultimately implying that culture will be eliminated entirely upon the full evolution and deployment of technological capacities. This is a



Federico Guzmán, *Pies de barro*, 1991. Cortesía de la galería La Máquina Española.
Federico Guzmán, *Pies de barro*, 1991. Courtesy of the gallery La Máquina Española.

conservative position, subscribed to for various different reasons (cynical, nihilistic, pessimistic, melancholic, antihistorical, etc.) and, to borrow the apt phrase of J. F. Ivars, by all those avowed “messengers of nothing”.

But one can also think of technology as an essential component in the possibility of utopia, or, to use the words of Ernst Bloch, “the will to utopia on the ground”. In short, it remains possible to think that technology can be of help in overcoming the reign of necessity and pursuing that of freedom, in Marx’s definition of communism, old—fashioned but nevertheless still relevant—and still awaiting its still-necessary accomplishment.

A character from the book, *The Problem of Alladin*, one of those strange soldiers who appear in Junger’s text, says (in referring to Nietzsche); “the problem of science cannot be understood from within the scientific field itself..., science must see itself with the eye of the artist”. To this declaration Junger adds a nihilistic addition: “we will be saved either by the poet or by fire”. If—for

the moment, anyway—the possibility of a catastrophe is left aside, and we concentrate on the capability of art and artists to resolve the problem of science, this same author offers a suggestion: the cancer of technology cannot be met through romantic rebellion, but rather by skepticism towards technology itself.

In a manner similar to Junger, Federico Guzmán does not believe that art ought merely to imitate life, but rather be “a warehouse of human questions, and... a machine of meanings”. Changing the sense of technology cannot occur through



Federico Guzmán, *Sealing Wax Lump*, 1991.
 Federico Guzmán, *Sealing Wax Lump*, 1991.
 Foto: Gonzalo Puch.

nostalgia for past eras when it was not an urgent problem, nor in melancholic and self-indulgent discourses on the manifold varieties of dispossession. Instead of believing in the non-existence of what, out of fear, he refuses to see, the modern artist must confront his responsibilities. As long as the problem of technology exists, the artist ought to use the capacity of questioning and signalling that art still possesses: to assume the responsibility shirked by Alladin.

Note: Bibliography at the end of spanish text.

La generación de una idea o una aproximación al orden de una arquitectura

The Generation of an Idea or an Approximation of the Order of an Architecture

JOSÉ ALFONSO BALLESTEROS

Un encuentro de científicos tuvo lugar en el Museo de la Ciencia de Barcelona en 1987, para hablar acerca de la generación de las ideas. De entre los ponentes, el profesor Arne Wunderlin, discípulo y colaborador de Herman Haken en el Institute for Theoretical Physics and Synergetics, Stuttgart Universität, destacó en la exposición la importancia de

ciertas formas generales de orden en sistemas y subsistemas de diversas disciplinas científicas. Incluso de formas de autoorganización espontánea.

Esto quiere decir que existe una manera de aplicar sistemas de orden interdisciplinares que permanezcan invariables al aplicarse a diferentes estados de diferentes materias obje-

to de estudio. Y no solo eso, sino que determinados sistemas, en condiciones específicas que podemos datar sin dificultad, son capaces de generar su propia organización.

La Sinérgica, ciencia ocupada de los modos de organización de estos sistemas, aspira a la consecución de un llamado “Principio de Dominación” de carácter universal y aplicable a cualquier disciplina, que permita inducir formas de orden ya conocidas en algunos cauces de investigación, en otros todavía desconocidos para nosotros.

A principios del pasado año 1991, se clausuró una exposición de Walter Pichler en el Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (M.A.K.), en Viena. Pichler es un muy singular autor que produce su obra en una apartada granja reacondicionada en St. Martin (Burgenland), en largos procesos de gestación, y rara vez él o su obra abandonan ese lugar, marco específico de sus objetos.

La obra de Pichler, generalmente agrupada en familias de objetos que va reelaborando en sucesivas etapas de creación, sugiere la contemplación de un único sistema que en su hábil manejo y disposición hubiera dado lugar a la multiplicidad de formas que, en objetos, componen esta exposición.

La obra expuesta, y la que quedó en St. Martin, son el resultado de la meticulosa elaboración de ciertos parámetros de control y ordenación, constantes en todo su trabajo, orientados según algunas intenciones muy evidentes por su rotundidad, que hacen pensar en cada

José Alfonso Ballesteros es arquitecto. Esta LECTURA es una aplicación a la obra del escultor austriaco Walter Pichler de la conferencia de Arne Wunderlin, publicada en el volumen *Sobre la imaginación* (Barcelona, Tusquets, 1990), de la colección *Cuadernos ínfimos*.

José Alfonso Ballesteros is an architect. This READING is an application of the work of the Austrian sculptor Walter Pichler from the speech given by Arne Wunderlin, published in the volume *On the Imagination* (Barcelona, Tusquets, 1990) of the collection *The Lowest Notebooks*.