

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaría

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Fernando González Domínguez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Juan A. Gaitán
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

EFIARTES

Apoyo a los Proyectos de Inversión
en la Producción Artística

Producción Nacional de Artes Visuales realizada con el Estímulo Fiscal
del artículo 190 de la LISR (EFIARTES)

MUSEOTAMAYO

MUSEO
OLGA Y RUBEN TAMAYO

Hennberg Philanthropies

cibanamex

GRUPOHABITA

MUSEOTAMAYO.ORG
Paseo de la Reforma 51, Bosque de Chapultepec, Miguel Hidalgo, C. P. 11580 Tel: +52 (55) 4122 8200

INBA 01 800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636
www.gob.mx/cultura www.gob.mx/mexicoescultura www.gob.mx/cultura/inba FB:INBAmx TW:bellasartesinba YT:bellasartesmex
Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa



ANRI SALA
6 SEP. 2017 — 14 ENE. 2018

MUSEOTAMAYO

En su obra, Anri Sala se distancia del concepto tradicional del cine: invierte la posición de la imagen en movimiento como elemento principal e incorpora el sonido, la música y la arquitectura como componentes de una misma jerarquía y no sólo como complementos. Su exposición en el Museo Tamayo explora la relación que la música ha tenido con diversas ideologías políticas y situaciones sociales, así como la forma en la que el sonido, la música y el lenguaje crean significados específicos, especialmente cuando se yuxtaponen entre sí. En esta entrevista, los curadores de la exposición conversaron con Sala sobre las obras presentadas en su primera muestra a gran escala en un museo mexicano.



Uno de los temas en común de todas las obras que conforman esta exposición es que trabajan, cada una a su manera, con himnos. ¿Cómo empezó tu investigación e interés por este tipo de composiciones? En cada caso me fascinaron las características específicas de la canción y su música, pero también me interesaban particularmente el contexto histórico y las circunstancias específicas que con el tiempo definen cuándo y por qué una canción se vuelve himno. «La Marsellesa» y «La Internacional» en *Take Over* (2017); el «Concierto para la mano izquierda» de Ravel en *Ravel Ravel Unravel* (2013); «Should I Stay or Should I Go», la famosa canción de The Clash, en *Le Clash* (2010) y *Tlatelolco Clash* (2011), todas nacen de momentos clave en la historia en los cuales el pasado definió nuestro presente.



«La Marsellesa», que se convertiría en el himno francés, fue escrita en 1792 y estuvo estrechamente relacionada con la Revolución Francesa antes de difundirse a otros países y ser adoptada como símbolo del derrocamiento de regímenes opresores. «La Internacional» —cuya letra compuesta en 1871 siguió la melodía de «La Marsellesa» hasta 1888, cuando tuvo música propia— fue el himno del movimiento socialista y se transformó en poco tiempo en un himno a la lucha y solidaridad obrera en el mundo. El «Concerto» de Ravel (1929-30), que es una oda a la mano derecha ausente de su intérprete, evoca de forma implícita la devastación y pérdida sin precedente que causó la Primera Guerra Mundial. Mientras que «Should I Stay or Should I Go» (1981), a menudo considerada un himno de la música punk, ejemplifica un momento clave en la música marcado por letras cada vez más conscientes, implicadas y solidarias con las luchas que reflejaban los cambios políticos de finales de los setenta.

En esta exposición los videos funcionan en pares, pero también te has referido a *Le Clash* y a *Tlatelolco Clash* como obras que, aunque paralelas, son independientes entre sí. ¿Cómo concibes el espacio de exposición en relación con la composición musical?

Los videos funcionan tanto en pares como de manera independiente. Lo que corresponde a cada par está en el núcleo de su interrelación, es decir, la resonancia de un espacio, ya sea geográfico, político o musical, evocado por el intervalo intermedio. Dicho intervalo en especial tiene predisposición para el sincopado; la síncopa suele entenderse como el intervalo entre el destiempo musical y el instante previo a que el ritmo se restablezca. Sin embargo, lo que más disfruto de la síncopa es su resistencia a reintegrarse al ritmo. Me entusiasma imaginar a la síncopa y sus características transmitiendo su naturaleza inquietante a contextos no musicales, a otras experiencias estéticas y, por qué no, a situaciones sociales y políticas.

Llama la atención que en *Take Over* vuelves a explorar el piano, un instrumento con el que ya habías trabajado en *Ravel Ravel Unravel*.

¿Te parece que hay alguna conexión similar en la relación entre estas obras e imágenes, o son diferentes?

En *Ravel Ravel* se escuchan lado a lado dos interpretaciones del «Concierto para la mano izquierda» de Ravel. En cada interpretación, los tempos respectivos se han recompuesto para que ambas ejecuciones entren y salgan del unísono, mientras una avanza ligeramente más despacio que la otra: primero creando un leve eco, luego un doblete en el que las notas se escuchan dos veces, y finalmente empatándose con la otra para recomenzar la separación. Mi propósito es destacar el resonancia del espacio sucesivo al rezago temporal de ambas interpretaciones, y, mediante la repetición de las mismas notas, dar la impresión de un eco y una sensación de espacio.

Por otro lado, *Take Over* vuelve audible la intrincada relación entre dos himnos políticos y explora en su afinidad musical los rastros de su cambiante importancia simbólica. «La Marsellesa» y «La Internacional» han experimentado cambios importantes en sus connotaciones políticas: de revolución, restauración, socialismo, resistencia y patriotismo, a asociaciones adicionales con la colonización y la opresión en la segunda mitad del siglo XX (como himnos de Francia y la Unión Soviética, respectivamente). A la fecha, el significado y las diferencias de ambas canciones continúan cambiando constantemente según el contexto político que las adopte.

Tanto *Ravel Ravel* como *Take Over* exploran la interacción entre el cuerpo humano y el instrumento, con la diferencia de que en *Take Over* las notas fantasma de la pianola sustituyen la mano ausente en *Ravel Ravel*. El instrumento musical ha evolucionado tecnológicamente y refleja la llegada de la programación, el aumento de la mecanización y la consiguiente tensión entre el hombre y la máquina.

En cierta forma, puede pensarse que las obras de esta exposición siguen una línea continua de investigación, incluso si son trabajos independientes. ¿Sueles plantearte una serie de preguntas y luego explorarlas a través de las obras o comienzas por concebir los proyectos y más tarde reparar en sus coincidencias?

Empiezo por idear las obras y supongo que algo en mí “se encarga”, de manera inconsciente, de la continuidad en el conjunto de mis piezas. Dado que la música y el sonido son fundamentales en mi trabajo, hay una estrategia similar entre las dos fases: por un lado, componer la estructura interna de una nueva obra y, por el otro, construir la arquitectura de la exposición que incluye obras diferentes. En ambos casos el proceso implica componer con lo que a su vez supone componer con las coincidencias.

La manera en que expones tus obras pone mucha atención a la experiencia sensorial y espacial del visitante, de tal forma que todos los aspectos del diseño de la instalación son esenciales para las obras. En este sentido, ¿cuál fue la influencia del espacio en el Museo Tamayo? ¿Tienes alguna impresión particular de su arquitectura?

Hay algo especial en la arquitectura del Museo Tamayo: el ritmo de sus espacios. La totalidad del lugar de exposición abarca dos salas y un patio; sin embargo, a lo largo de este espacio se encuentran dos pisos en niveles diferentes y techos de cuatro alturas distintas. En mi imaginación, el espacio evoluciona de modo parecido a la estructura de una canción de dos o cuatro estrofas que termina con un patio a manera de coda.

Por medio de permutaciones y la sincronización de melodías, o la ausencia de ellas, tus videos suelen articular y desarticular nociones de tiempo y la forma en que éste se percibe. Tus videoinstalaciones producen una experiencia de inmersión, ¿la intención de la ruta que siguen los visitantes es producir también este efecto?

De cierta forma, concibo una exposición como un continuo de flujo y presencia; una suerte de partitura en la que, en lugar de notas y compases, hay nociones de tiempo dispuestas a lo largo de elementos espaciales rítmicamente divididos con cortinas y muros como compases



Tlatelolco Clash, 2011. Cortesía de kurimanzutto, Ciudad de México; Marian Goodman Gallery; Hauser & Wirth; Galerie Chantal Crousel, París; Kaiikai Kiki, Tokio.



Le Clash, 2010. Cortesía de Galerie Chantal Crousel, París; Marian Goodman Gallery; Hauser & Wirth; Esther Schipper, Berlín; kurimanzutto, Ciudad de México.



Take Over, 2017. Cortesía de Esther Schipper, Berlín; kurimanzutto, Ciudad de México.

en pentagramas. Una vez imaginada la exposición como la estructura de una canción, disfruto el hecho de que el visitante pueda recorrerla en la dirección en que fluye, pero también a contracorriente. En este sentido, me acerco siempre al visitante como alguien activo cuya ubicación exacta no es fija y cuya trayectoria complementa el flujo de la exposición al tiempo que contribuye a su textura.

Desde tus primeras obras has explorado nociones de comunicación no lingüística y la forma en que derivamos significado de nuestra experiencia con el tiempo y el espacio. ¿En qué momento empezaste a concebir tus obras como instalaciones multisensoriales?

Fue una de mis primeras obras, *Intervista*, la que tácitamente me llevó a buscar significado en donde menos se espera: en nuestra experiencia de momentos y lugares, sin restringirme a canales de comunicación verbal. Este proyecto también provocó mi determinación de buscar significado no sólo en el contenido, sino a extraerlo también de las capas de la sintaxis. Con frecuencia, el contenido y la sintaxis juegan a las escondidas y tras la desintegración de un orden social y político determinado, la sintaxis puede revelar lo que el contenido intenta ocultar.

Más adelante, comencé a explorar otros medios y formas de comunicación no lingüística que involucran a los demás sentidos. Dicho esto, lo que me interesa no es la fusión sinfónica de todos los sentidos. Por el contrario, me gusta trabajar con su parcialidad: intento causarles problemas que afecten su funcionamiento habitual para producir condiciones en las que un sentido asuma las cualidades de otro.

Te formaste como pintor y poco después de graduarte empezaste a hacer obras en video; y aunque se podría asumir que en muchas de tus piezas hay un elemento pictórico, llama la atención que hayas vuelto al dibujo para realizar una serie tan extensa como *Them Apples*. ¿Esto responde de alguna forma al contenido o fue una decisión más bien orgánica?

Para empezar, hay algo relacionado con la urgencia del tema: *Them Apples* aborda la controvertida política abierta de inmigración en Alemania. Además, estaba mi deseo de producir un encuentro más íntimo y quizá más privilegiado con las personas que acostumbramos ver en las noticias como una masa. El

verano pasado estuve varios días con ellos y organicé un taller que incluía diversas actividades sencillas. Aunque quizá la actividad más memorable fue preparar mermelada de manzana siguiendo una receta alemana, su propósito principal era invitar a cada persona a morder una manzana. Sacamos fotos de cada una, que después sirvieron como base para cada dibujo. Una vez finalizado, mi intención era colgar todos los dibujos en un muro, dispuestos como notas que componen el himno alemán.

Éste es, sin duda, un detalle interesante de la obra: que hayas organizado un taller con refugiados sirios, iraquíes y afganos para hacer los dibujos. Este proceso es muy raro en tu forma de trabajar.

Es cierto, trabajar con un tema tan fresco y urgente es poco común en mi proceso creativo porque, por lo general, prefiero utilizar el tiempo como un filtro que me libera de la urgencia de los temas actuales y del *bullying de la novedad*. Pero este tipo de proceso es igualmente atípico para dibujar, a menudo imaginamos a los dibujos como *puntos de partida*: bocetos que se convertirán en pinturas, planos que se transformarán en edificios, guiones que serán películas. Por el contrario, en *Them Apples* los dibujos fueron el *punto final* en la secuencia de un proceso. Quise, de forma consciente, producir una realidad, un proceso y una experiencia que precedieran a los dibujos y determinaran su resultado. En ese sentido, el proceso es muy parecido a la manera en que se conforman mis trabajos en audio y video.



Ravel Ravel, 2013. Cortesía de Galerie Chantal Crousel, París; Marian Goodman Gallery; Hauser & Wirth.

Eso es interesante porque en esta exposición repasas obras de diferentes momentos en tu carrera y, en cierta forma, estableces conexiones entre ellas a través del tiempo. ¿Ves la exposición como una combinación de obras interrelacionadas o más bien como una exploración a gran escala de un tema a través de estas obras? ¿Qué papel juega *Bridges in the Doldrums* en este conjunto?

Suelo abordar mis exposiciones como sitios de combinaciones e interrelaciones, aunque esta exposición conjuga ambos aspectos. Sin embargo, me gustaría llamar la atención a algo que surgió conversando con un amigo (otro de los atributos que permiten estas yuxtaponiciones); hay una soledad innata en mis trabajos individuales: la gente en ellos está completamente absorta dentro de

su representación, ya sea que ejecuten una acción o que se paseen solitarios. Es como si los diferentes videos, al igual que sus personajes solitarios, se esforzaran por relacionarse entre sí reclamando la compañía del otro, como si buscaran consuelo en el formato de la exposición.

Por ponerlo de alguna forma, los videos se entrecruzan como los diferentes componentes de *Bridges in the Doldrums* (2016). La obra expuesta en el patio se basa en un arreglo musical armado exclusivamente con puentes de canciones pop, jazz y folk de periodos y geografías diferentes. Un puente es el tiempo de transición cercano al final de una canción, que ayuda a romper con su patrón para acumular una tensión que desemboque en el clímax de la canción. El puente tiende a alienar al escucha de la propia canción al mantener su atención y, a la vez, suspender sus convicciones y expectativas... pero sólo hasta que el coro regresa para reconfirmar la familiaridad de la canción. Después de dicha reconfirmación, el oyente se siente otra vez a gusto y agradece este distanciamiento inesperado, mientras el resultado sea una reunión. Asimismo, al imaginar una exposición, estoy ansioso de subvertir mi trabajo individual, siempre y cuando dé como resultado una unión.



Bridges in the Doldrums, 2016. Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery.

Anri Sala (Tirana, Albania, 1974) estudió en la Academia Nacional de Arte de Tirana y en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en París. Sus obras se han expuesto en la Serpentine Gallery (2011) en Londres, el Centro Georges Pompidou (2012) en París, la 55ª Bienal de Venecia (2013), el Tel Aviv Museum (2015) y el New Museum (2016) en Nueva York.