

La Fundación Especial Caja Madrid presenta los proyectos ganadores en la duodécima edición del certamen Inéditos, una convocatoria que fomenta la inserción de los jóvenes comisarios en los circuitos profesionales del arte mediante la posibilidad de producir y mostrar sus exposiciones en La Casa Encendida, así como a través de la edición del catálogo que acompaña a la muestra.

A la vista de estos doce años de recorrido de la convocatoria, nos sentimos especialmente orgullosos de haber apoyado a más de cuarenta comisarios jóvenes, cuyas exposiciones en La Casa Encendida se han visto respaldadas por el éxito de público y crítica. El nutrido número de proyectos que anualmente concurren a esta convocatoria, junto a la solidez y la pluralidad de sus planteamientos, ponen de manifiesto tanto las decididas aspiraciones y la profesionalidad de los jóvenes comisarios de nuestro país, como la pertinencia de un certamen centrado en la práctica curatorial como Inéditos.

En esta edición, los tres proyectos seleccionados son los siguientes: *Vergüenza*, de Ana Ara, que analiza, a través de una cuidada selección de obras y desde un enfoque filosófico, el concepto de vergüenza, entendido éste como uno de los sentimientos fundamentales de ser un sujeto; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, de Juan Canela, quien reúne a un grupo de artistas cuyos trabajos pivotan entre la trascendencia del material utilizado y su relación con el tiempo, incorporando procesos performáticos e indagando en las relaciones entre el hombre, los objetos, la naturaleza y los símbolos, y *People Have the Power*, de Luisa Espino, que disecciona la anatomía de una manifestación y muestra la apropiación del espacio público urbano como punto de intercambio y de visibilización de estas acciones.

Quisiera agradecer a todos los jóvenes comisarios su participación mediante sus propuestas expositivas, así como reconocer el riguroso trabajo de selección de los miembros del jurado: Chus Martínez, Iván López Munuera y Filipa Oliveira.

Asimismo, me gustaría expresar mi deseo de que los ganadores tengan una fructífera trayectoria profesional, y finalmente felicitarles por sus respectivos proyectos, con cuya presentación Inéditos quiere contribuir a que ese deseo se cumpla.

José Guirao Cabrera

Director General de Fundación Especial Caja Madrid

Fundación Especial Caja Madrid is pleased to present the winning projects of the 12th edition of Inéditos, a competition that aims to help young curators find their footing in the professional art world by offering them a chance to produce and show their exhibitions at La Casa Encendida, and to have their work published in the catalogues produced to accompany each exhibition.

Looking back on the competition's 12-year history, we take great pride in the fact that we have lent a helping hand to more than 40 young curators, whose exhibitions at La Casa Encendida have been enthusiastically received by critics and audiences alike. The large number of projects submitted to this competition each year, and the well-grounded, heterogeneous proposals they contain, are a testament to the determination, ambition and professionalism of young curators in our country, and they also reaffirm the need for a contest like Inéditos that focuses on curatorial practice.

This year, the three winning projects are as follows: *Shame*, by Ana Ara, which examines the concept of shame—understood as one of the fundamental sentiments of being a subject—from a philosophical angle through an array of carefully selected works; *Throw a Rock and See What Happens*, by Juan Canela, featuring a group of artists whose works revolve around the significance of the materials they use and their relationship with time, incorporating performative processes and exploring the relationships between man, objects, nature and symbols; and *People Have the Power*, by Luisa Espino, which dissects the anatomy of a demonstration and reveals the appropriation of the public urban space as a method for sharing and increasing the visibility of these actions.

I would like to thank all of the young curators who submitted their exhibition projects for consideration, and acknowledge the professionalism shown throughout the selection process by our jury members: Chus Martínez, Iván López Munuera and Filipa Oliveira.

In addition, I would like to wish all the best to this year's winners in their future careers, and congratulate them on their respective projects, which Inéditos has produced as our contribution to making that wish for a bright future in the curatorial profession come true.

José Guirao Cabrera

Director of Fundación Especial Caja Madrid

Lo que la vergüenza cubre es el ser que se descubre
Emmanuel Lévinas

La imagen más recurrente al pensar en el término “vergüenza” es el fresco que el pintor renacentista Masaccio llevó a cabo en la capilla Brancacci de Florencia y que representa la escena bíblica de la Expulsión del Paraíso terrenal. Bajo el dedo amenazante del querubín, Eva cubre su desnudez y Adán su rostro enrojecido como síntoma de vergüenza, mientras son lanzados al mundo profano.

En este caso, el sentimiento de vergüenza aparece íntimamente relacionado con el de culpa. Adán y Eva se sienten pecadores, culpables, por haber comido del fruto prohibido. La culpa, a diferencia de la vergüenza, es un sentimiento que está siempre asociado con una acción. De la culpa podemos escapar, liberarnos de ella, redimirnos; de la vergüenza, no: nos invade sin que podamos hacer nada por evitarlo. La vergüenza proviene de lo que somos; la culpa, de lo que hacemos.

Charles Darwin formuló en 1872 una de las primeras definiciones sobre la vergüenza: la vergüenza es un afecto que se manifiesta, no verbalmente, sino psicológicamente, con el rubor facial, la vista caída, la evasión de la mirada y la cabeza baja. Síntomas que, según él mismo observó, manifestaban de forma similar tanto hombres como mujeres de diferentes razas y culturas¹.

Los afectos, a diferencia de las emociones y los sentimientos, no pueden ser completamente formulados o explicados. Es quizá por ello –por ser un afecto– por lo que han sido muchas las ciencias y disciplinas que han dedicado una especial atención a la vergüenza, generando nuevas definiciones desde diferentes puntos de vista: psicológico, sociológico, histórico, religioso, etc.

Estas definiciones tienen como tema de estudio, por lo general, un aspecto concreto de la humanidad –ya sea la condición sexual del individuo, su etapa vital, el momento histórico, su creencia religiosa, la educación que ha recibido, etc.–, lo que explica que suelen estar dotadas de una carga moralista cuyo matiz varía dependiendo del enfoque.

¹ Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, cap. 13: “Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty; Blushing”.

La filosofía, sin embargo, ha entendido la noción de vergüenza como un sentimiento íntimo y universal, que es compartido por todos los seres humanos, en tanto que tienen un cuerpo físico, conciencia de él y la capacidad de desubjetivación, de mirarse desde fuera.

Así, para el filósofo Emmanuel Lévinas, la vergüenza es el pudor que sentimos al sorprendernos en un ser que quisiéramos rechazar como nuestro: “Es querer negar el ser que se es, y no poder negarlo”². Ante esta situación, cualquier tipo de evasión se presenta como un fracaso, ya que el ser humano está encadenado, clavado a sí mismo.

Para una parte de la filosofía, el proceso de avergonzarse se produce en el encuentro íntimo con nuestro propio cuerpo, independientemente de la mirada de otra persona, de un observador exterior. Así, para Lévinas, lo vergonzoso es la intimidad, la presencia ante uno mismo, de la que nace la necesidad de excusar la existencia³.

Otro filósofo francés que entiende la vergüenza como el encuentro entre el sujeto y su cuerpo es Georges Bataille. Para él, el proceso de desubjetivación, de percibirnos desde fuera como otro, es esencial para tener conciencia de quiénes somos⁴.

Sin embargo, Bataille introduce un nuevo factor en el binomio sujeto-cuerpo al recordarnos el origen animal del ser humano y señalar nuestra dependencia y, al mismo tiempo, nuestra lejanía respecto a la animalidad; un mundo que abandonamos y al que nunca podremos volver: “Nada, a decir verdad, nos está más cerrado que esa vida animal de la que hemos salido”⁵.

Una vez que el ser humano es consciente de esa dependencia –y al mismo tiempo, independencia– de la animalidad, su actitud respecto al cuerpo se presenta aún más compleja. Por un lado, el ser humano tiene cuerpo de animal, cuerpo del que depende y del que se siente esclavo por sus continuas necesidades; sin embargo, vive en una construcción social basada en el dominio de esa naturaleza de donde, como animal que es, proviene, y se relaciona socialmente. “El estómago del hombre sigue quejándose sordamente, aun cuando éste prosigue su tarea de construir el mundo.”⁶

2 Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, París, Fata Morgana, 1987, p. 85.

3 *Ibíd.*, p. 87.

4 Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1981, p. 34.

5 *Ibíd.*, p. 24.

6 P. L. Berger y T. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 223.

Avergonzarse se convierte, por tanto, en un sentimiento esencial del ser humano en la medida en que supone, por una parte, el reconocimiento de su origen animal y, por lo tanto, el del constante deterioro del cuerpo y la muerte, y, por otra parte, la conciencia del carácter sagrado que él mismo se ha asignado en la esfera biopolítica. Al someter la naturaleza, el ser humano construye objetos para su propio beneficio con el fin de alienarse, de olvidarse de la imposibilidad de evitar la muerte.

Según narra la Biblia, el castigo que Adán y Eva recibieron al ser expulsados del Paraíso fue el deber de trabajar la tierra. Teniendo en cuenta que el trabajo es una de las actividades que distingue a los hombres de los animales⁷, esta escena bíblica representaría el momento en el que el ser humano abandona por completo su condición animal para pasar a ser “otro ser”, con capacidad para avergonzarse.

Y es que, una vez que el ser humano comienza a establecerse en la superficie terrestre y a tener conciencia de su cuerpo, pasa a sentirse dueño y al mismo tiempo esclavo del mismo; a mirarse desde fuera con el fin de reconocerse y reajustar sus propios límites.

Es en situaciones extremas cuando los límites del ser humano se expanden, la conciencia del cuerpo es constante y el efecto de la vergüenza se intensifica. A este respecto, lo sucedido en los campos de concentración nazis representa una de las experiencias contemporáneas más extremas para el ser humano.

Giorgio Agamben ha sido quien, de una forma más precisa, ha interpretado lo que allí sucedió al definirlo como una “situación absoluta” nunca antes vivida que dejó patente la existencia de lo imposible.

7 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 21.

Han sido muchos los autores que han analizado la vergüenza en los campos de concentración como un sentido de culpa o de mala conciencia, que fue común a muchos supervivientes, por haber sobrevivido en lugar de otro. Para Agamben, sin embargo, la vergüenza tiene otra causa, más difícil y oscura; la analiza tomando como punto de partida la anécdota del prisionero que enrojece cuando, tras oír la llamada de un miembro de las SS –“Du, komm hier”–, sabe que es él el que, por puro azar, ha sido elegido para morir⁸. En ese momento en el que el prisionero tiene conciencia de sí mismo, y siente pudor al sorprenderse en un cuerpo que quiere rechazar como suyo pero del que no puede salir, se hace patente el origen de esta vergüenza: avergonzarse significa ser entregado a lo inasumible.

Tras la brutalidad de los campos de exterminio, la vergüenza representa el lugar para una nueva ética material del ser humano, ya que antes los límites humanos nunca habían superado la propia existencia: “nunca antes había quedado patente que el ser humano es el único que puede sobrevivir al ser humano”⁹.

De este modo, Agamben define la vergüenza como “el sentimiento fundamental de ser un sujeto”¹⁰, sentimiento que se manifiesta, sin embargo, en dos sentidos opuestos: estar sometido y ser soberano. Es entre estos dos puntos donde tiene lugar la vergüenza, donde el ser humano “se convierte en testigo del propio perderse como sujeto”¹¹.

El proceso de desubjetivación, de mirarse desde fuera, se convierte en una experiencia necesaria en los seres humanos y absolutamente esencial en el acto de la creación artística. En el arte, la desubjetivación entre el *yo* y el *yo artista* es esencial y constante. En la creación artística se produce ese doble movimiento, de desubjetivación y objetivación, de estar sometido y, al mismo tiempo, ser soberano, que señalaba Agamben. Esta paradoja es parte constitutiva y esencial de la experiencia artística.

Esta exposición recoge algunos ejemplos de obras que reflexionan sobre la vergüenza a través de la compleja relación entre el sujeto y un cuerpo en constante degradación. El proceso íntimo de la vergüenza se convierte en estas obras en un ejercicio colectivo en el que el espectador actúa en calidad de testigo de una vergüenza ajena que creará reconocer como propia.

8 Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 107–108.

9 *Ibíd.*, p. 141.

10 *Ibíd.*, p.112.

11 *Ibíd.*, p. 110.

En cambio, como experimentamos ante la obra de **Andrea Büttner** *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* (2009), el proceso de avergonzarse tiene tan sólo sentido de forma individual, en primera persona. De ahí que toda frase que reconozca la vergüenza de una forma colectiva, con el uso del plural, se convierta en un oxímoron, en una contradicción.

A modo de confesión se articula también la obra de **Jérôme Bel**, que recoge la última actuación en la Ópera de París de la bailarina Véronique Doisneau, nombre que da título a esta obra de 2004. Frente a la fastuosidad del lugar, la bailarina se presenta ante el público con su ropa de ensayo para desvelar, en primera persona, detalles íntimos y ahondar en la difícil relación que mantiene con su cuerpo y cómo éste ha condicionado su vida profesional.

Sobre este aspecto –la compleja relación entre el ser humano y su cuerpo– reflexiona también el vídeo *Forever* (2006), de **Julika Rudelius**. Específicamente, trata sobre la imposibilidad del ser humano de perpetuarse, de permanecer en este mundo a pesar de tener inmejorables medios económicos y favorable posición social.

En *Mum* (2003), de **Meiro Koizumi**, somos testigos de cómo una escena de la vida cotidiana se transforma en un escenario bélico que sugiere la fragilidad del cuerpo y lo inesperado de la llegada de la muerte.

The Universal Denunciation of Human Privileges (2012), de **Manuel Saiz**, hace referencia al constructo social en el que vivimos y a cómo hablar de derechos humanos resulta incierto en la medida en que tenemos un cuerpo que condiciona y determina nuestra existencia.

Con *The Shy Camera* (2007), de **Gregor Kuschmirz**, la vergüenza como sentimiento propio del ser humano se traslada al mundo de las máquinas y la tecnología. La máquina muestra su vergüenza ante la presencia del ser humano.

Y es con *La Cabina* (1972), de **Antonio Mercero**, como sentimos, en nuestra condición de espectadores, la impotencia y el consiguiente sufrimiento del ser humano ante un encierro involuntario en su propio cuerpo. En este caso, una cabina de teléfonos actúa como metáfora de un cuerpo avergonzado ante su propia mirada y la mirada amenazante de los demás, lo que agudiza el sentimiento de soledad de ese encierro ante la imposibilidad de desprendernos de lo que somos.

What shame discovers is the being who uncovers himself.
Emmanuel Levinas

The image that most frequently comes to mind when one thinks about the word “shame” is the fresco by the Renaissance painter Masaccio in the Brancacci Chapel in Florence, which depicts the biblical scene of the Expulsion from the Garden of Eden. Under the menacing finger of the cherub, Eve covers her nakedness and Adam hides his face, flushed with shame, as they are cast out into the secular world.

In this case, the feeling of shame is intimately bound up with the feeling of guilt. Adam and Eve know they have sinned and feel guilty about eating the forbidden fruit. Guilt, unlike shame, is a feeling that is always associated with an action. There is an escape from guilt: we can shake it off and redeem ourselves. However, shame invades us and we can do nothing to avoid it. Shame arises from what we are, whereas guilt arises from what we do.

Charles Darwin formulated one of the first definitions of shame in 1872: shame is a non-verbal affect manifested psychologically by blushing, casting one’s eyes down, avoiding the other person’s gaze and lowering one’s head. These symptoms, he observed, were manifested in a similar way in both men and women and in people from different races and cultures.¹

Affect, unlike an emotion or feeling, cannot be fully formulated or explained. This, the fact that it is affect, may explain why so many sciences and disciplines have dedicated special attention to shame, generating new definitions from different points of view: psychological, sociological, historical, religious, etc.

In general, these definitions focus on a specific aspect of humanity—such as the individual’s sexuality, stage of life, historical context, his or her religious beliefs, the education s/he has received, etc.—and therefore tend to have moral connotations that vary depending on the approach adopted.

¹ Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York, Oxford University Press, 2002, chapter 13: “Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty; Blushing”.

Philosophy, however, views the notion of shame as a private yet universal feeling that is shared by all human beings insofar as they all have a physical body, an awareness of it and the capacity for desubjectivisation, for seeing oneself from the outside.

For example, the philosopher Emmanuel Levinas describes shame as the embarrassment we feel when we discover ourselves in a being we would rather disown: “It is wanting to deny the being that one is and being unable to deny it.”² In such a situation, any type of escape is doomed to failure, because the human being is chained, riveted to himself.

For some philosophers, shame originates in our intimate encounter with our own body, regardless of the gaze of another person, of an outside observer. Thus, Levinas equates shamefulness with intimacy, the presence before oneself, from which the need to make excuses for one’s existence arises.³

Another French philosopher who interprets shame as the encounter between the subject and his body is Georges Bataille. For him, the process of desubjectivisation, of perceiving oneself from the outside, from the perspective of the other, is vital for self-awareness.⁴

However, Bataille introduces a new factor in the subject-body equation by reminding us that human beings are descended from animals. He points out our dependence on and, at the same time, our distance from animality, a world we abandoned and to which we can never return: “Nothing is more closed to us than this animal life from which we are descended.”⁵

Once the human being is conscious of that dependence on—and at the same time, independence from—animality, the attitude towards one’s body becomes even more complex. On the one hand, human beings have the body of an animal, a body they depend upon and feel enslaved by because of its constant needs. However, they live in a social construction based on controlling the natural world from whence, as the animals they are, they first came. And as social beings, they also relate to each other. “Man’s stomach keeps grumbling away even as he is about his business of world-building.”⁶

Feeling ashamed is therefore an essential human sentiment insofar as it implies, on the one hand, recognition of our animal origin and, by extension, the inexorable decay of our body and death, and on the other, an awareness of the sacred nature humans have attributed to themselves in the biopolitical sphere. In subjugating nature, humans build objects for their own benefit as a means of alienation, of forgetting about the inevitability of death.

The Bible tells us that Adam and Eve’s punishment on being cast out of Paradise was the obligation to work the land. Bearing in mind that work is one of the activities that differentiates men from animals,⁷ this biblical scene represents the moment when humans renounced their animal condition to become “another being”, capable of feeling shame.

The fact is that once human beings began to conquer the surface of the earth and developed an awareness of their bodies, they became both master of and slave to those bodies, and started seeing themselves from the outside in order to know themselves and readjust their own limits.

It is in extreme situations that the limits of human capacity are expanded, the awareness of the body is constant and the effect of shame is most intense. In this respect, what happened in the Nazi concentration camps was one of the most extreme contemporary experiences for the human being.

Giorgio Agamben offered the most insightful interpretation on what happened there when he defined it as an unprecedented “extreme situation” that exposed the existence of the impossible.

Numerous authors have analysed the shame surrounding the concentration camps as a feeling of guilt or an uneasy conscience, which is what many of the survivors experienced precisely because they lived while others died. For Agamben, however, the root cause of shame is darker and more complex. He begins his analysis with an anecdote about a prisoner who blushed on hearing a member of the SS call out, “Du, komm hier”. He knows that he is the one who, by pure chance, has been chosen to die.⁸ That precise moment when the prisoner becomes aware of himself and is embarrassed to discover himself in a body he wants to disown but is trapped within it, reveals the origin of this shame: feeling ashamed means being delivered up to the inconceivable.

Ever since the brutality of the extermination camps, shame has represented the place of a new material ethics of the human being, for prior to this the limits of humanity had never surpassed existence itself: “The lesson of Auschwitz is that the human being is the one who can survive the human being.”⁹

Thus, Agamben defines shame as “the fundamental sentiment of being a subject,”¹⁰ but it is a sentiment manifested in two opposing senses: to be subjected and to be sovereign. It is between these two points that shame dwells, where the human being “becomes witness to its own disorder, its own oblivion as a subject.”¹¹

The process of desubjectivisation, of seeing oneself from the outside, is a necessary human experience and absolutely essential in the act of artistic creation. In art, the desubjectivisation between the *ego* and the *artist ego* is a vital, ongoing process. Artistic creation gives rise to the dual movement of desubjectivisation and objectivisation, of, as Agamben said, being simultaneously subjected and sovereign. This paradox is a constituent and fundamental part of the artistic experience.

This exhibition features a selection of works that reflect on shame through the complex relationship between the subject and a body in constant decay. In these works, the private process of shame becomes a collective exercise in which the spectator witnesses another person’s embarrassment and believes it to be his or her own.

However, as illustrated by our reaction to **Andrea Büttner**’s work *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* (2009), the process of feeling ashamed is an individual act, something that happens in the first person. This means that every sentence which identifies shame collectively, making it plural, is an oxymoron, a contradiction in terms.

Jérôme Bel’s work is also a kind of confession. It features the last performance at the Paris Opera of the ballet dancer Véronique Doisneau, whose name is also the title of this piece from 2004. In contrast to the sumptuous setting, the ballerina appears before the audience in her rehearsal clothes in order to reveal intimate details about herself and explain her difficult relationship with her body and how it has conditioned her career.

The complex relationship between the human being and his or her body is also the subject of the video *Forever* (2006) by **Julika Rudelius**. Specifically, this artist reflects on the fact that it is impossible for human beings to endure eternally, to remain in this world, regardless of their social advantages or financial resources.

In *Mum* (2003), by **Meiro Koizumi**, we see how a *scene* from ordinary life is transformed into a battle scene, suggesting the fragility of the body and the unexpected arrival of death.

² Emmanuel Levinas, *De l'évasion* Paris, Fata Morgana, 1987, p. 85. [Published in English as *On Escape*.]

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1981, p. 34. [Published in English as *Theory of Religion*.]

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ P. L. Berger and T. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 223. [Published in English as *The Social Construction of Reality*.]

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 21.

[Published in English as *Eroticism*.]

⁸ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 107–108. [Published in English as *Remnants of Auschwitz*.]

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

The Universal Denunciation of Human Privileges (2012), by Manuel Saiz, references the social construct in which we live and reveals how misleading it is to talk about human rights when we have a body that conditions and dictates the terms of our existence.

In *The Shy Camera* (2007) by Gregor Kuschmirz, shame as a human sentiment is extrapolated to the world of machines and technology. The machine shows symptoms of shame in the presence of human beings.

Finally, *La cabina* (1972) by Antonio Mercero makes us feel, in our role as spectators, the helplessness and consequent suffering of a human being trapped against his will in his own body. In this case, a telephone booth serves a metaphor for a body ashamed to look at itself and to endure the menacing gaze of others, which heightens the sense of loneliness conveyed by that imprisonment when we realise the impossibility of escaping from who we are.

Filipa Oliveira [F. O.] La vergüenza es un tema muy amplio que puede tener muchas lecturas. ¿Cuál es tu punto de partida?

Ana Ara [A. A.] Al empezar a interesarme y a leer sobre el tema de la vergüenza, a plantearme la posibilidad de escribir un proyecto expositivo en torno a él y a hablarlo con amigos, me di cuenta, efectivamente, de la variedad de significados que el término “vergüenza” alberga y de cómo éste suele ir asociado a otros como el de culpa, honor, timidez, trauma, sexualidad, etc., que lo matizan y relativizan.

Lo que me interesaba era abordar el concepto de vergüenza desde un punto de vista más puro y humanista, de ahí que empezara a investigar sobre cómo se ha entendido este término desde la filosofía. Comenzando por Aristóteles, son muchos los filósofos que han formulado una definición sobre la vergüenza. De todas ellas, me interesa especialmente la que da Giorgio Agamben, para quien la vergüenza es el sentimiento fundamental de ser un sujeto; él la entiende como el estado anímico inevitable y necesario que todo ser humano experimenta cuando, “al mirarse desde fuera”, descubre la dependencia que tiene de su cuerpo, un cuerpo en el que está encerrado y del que no puede desprenderse.

[F. O.] Esa idea de “mirarse desde fuera” relacionada con la vergüenza me parece muy interesante. Es obvio que el tema de la vergüenza está íntimamente conectado con una relación particular con el cuerpo y con la culpa. ¿Podrías desarrollar un poco más esta idea y explicar por qué es esa definición la que más te interesa?

[A. A.] Culpa y vergüenza son términos que se usan indistintamente en la vida cotidiana, ya que, desde el punto de vista de un observador exterior, el efecto que se produce en el que siente vergüenza y en el que se siente culpable es el mismo (inseguridad, sonrojo, mirada esquiva, etc.).

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[A. A.] Considero, en cambio, que ambos sentimientos nacen de causas diferentes. El sentimiento de culpa proviene de un acto, de haber hecho algo que no debería haber sido hecho; de ahí que, si el sujeto muestra arrepentimiento, este sentimiento de culpa pueda desaparecer progresivamente. Sin embargo, el sentimiento de vergüenza proviene de lo que uno es, por lo que no hay manera de redimirse de él.

Los seres humanos, como comentaba, tienen esa capacidad de “mirarse desde fuera”, de desubjetivarse con el fin de reconocer sus limitaciones (prejuicios, egocentrismo, egoísmo, etc.). Una parte de la filosofía, junto a otros sistemas de conocimiento, sitúa la causa de la vergüenza en la mirada de los otros. Otra parte de la filosofía, que es la que mí personalmente más me interesa, habla de la vergüenza como el encuentro íntimo entre el ser humano y su cuerpo: uno se avergüenza al mirarse a sí mismo.

Me interesan todos los aspectos relacionados con esta definición por su carácter “universal” y, al mismo tiempo, por su capacidad de actualizarse en el tiempo. En estos momentos, por ejemplo, se puede hablar de la vergüenza del emigrante, de aquel que pasa a vivir en un contexto nuevo cuyas reglas desconoce y se ve enfrentado a un idioma que no es el suyo. Avergonzarse, ser consciente de las propias limitaciones, se convierte en un ejercicio necesario para avanzar, para ser consciente del lugar que uno ocupa en el mundo.

[F. O.] Pero esta visión es un cambio en la actitud normal ante la vergüenza. Normalmente, ésta es entendida como algo negativo, malo. ¿Piensas que es posible cambiar esta visión tan enraizada en nuestras culturas? ¿Puede ser vista la vergüenza como una actitud política?

[A. A.] En ningún momento he tenido la intención de cambiar la imagen negativa que tiene la vergüenza. Me gustaría señalar, sin embargo, que entender la vergüenza como algo “malo” implica otorgarle un valor moral que me parece menos interesante y que la acerca más al concepto de culpa del que antes hablaba.

Considero que la noción de vergüenza sobre la que trabajo es más precisa y sutil que la que estamos acostumbrados a utilizar, principalmente porque es excepcional que nos paremos a pensar en el correcto significado de las palabras.

Entender la vergüenza como el sentimiento fundamental de ser un sujeto me ayuda a entender mejor el mundo, la manera en la que nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás, al margen de juicios de valor. Si otorgamos a la vergüenza una carga política –en un sentido moralista–, de nuevo tenemos que definir lo que es bueno y lo que es malo y posicionarnos ante ello.

[F. O.] No aludía a lo político en un sentido moralista, en términos de bueno y malo, pero, cuando hablas en tu texto de desubjetivación, de estar sometido y ser soberano, esa compleja relación con nuestro cuerpo supone, desde mi punto de vista, una actitud política.

[A. A.] Así es, si nos referimos a la política en su sentido más abstracto. Si entendemos la política como la manera que tenemos de relacionarnos con nuestro cuerpo, de gobernarlos, y consideramos cómo esto afecta al resto de la sociedad, entonces sí se puede entender la vergüenza como una actitud política.

En esta línea, Georges Bataille, en su libro *Lo que entiendo por soberanía*, utiliza el término “soberanía” no para referirse al privilegio de unos pocos, lo que supondría la posesión de un poder supremo, sino precisamente para señalar la exigencia de la pérdida, la donación, el sacrificio, la puesta en juego de todo saber y todo tener. Por tanto, quien vive soberanamente muestra indiferencia con respecto al futuro y se dedica, en cambio, a la vivencia del presente inmediato. Quien vive soberanamente no sucumbe a la idea de la muerte. Este hombre soberano se contrapone al hombre humano, que vive angustiado esperando la muerte y, mientras llega ese momento, se proyecta en el futuro, trabaja y acumula.

Agamben utiliza los conceptos de “estar sometido” y de “ser soberano” para expresar la paradoja a la que se enfrenta el ser humano por el hecho de tener un cuerpo: somos dueños de nuestro cuerpo, nos pertenece, pero, al mismo tiempo, estamos sometidos a sus necesidades, a su constante deterioro y finalmente a la muerte.

Por otro lado, si analizamos la vergüenza no como un concepto atemporal, sino desde una perspectiva contemporánea, e intentamos poner ejemplos sobre cómo se manifiesta en el día a día, forzosamente tiene un significado político; pero no por la vergüenza en sí, sino porque, como seres humanos, vivimos bajo unos condicionantes políticos que determinan nuestra manera de comportarnos y de interactuar.

[F. O.] ¿De qué manera traduces este interés y este pensamiento teórico sobre la vergüenza a la hora de proyectar una exposición?

[A. A.] Desde mi punto de vista, la idea de vergüenza que aquí planteo está relacionada con la exigencia de toda creación artística, y se sitúa precisamente en ese movimiento de doble dirección del que antes hablaba entre la objetivación y la desubjetivación. En esa dualidad se encuentra también la relación entre el yo y el yo *artista*, dos *yoes* cuyas diferencias no siempre se perciben con claridad: unas veces se confunden y otras se distancian.

Además, y desde un punto más formal o temático, todas las obras de esta exposición reflexionan específicamente, de uno u otro modo, sobre la relación entre el hombre y su cuerpo, aspecto fundamental de este tema.

[F. O.] ¿Empezaste a pensar la exposición partiendo del tema o desde las propias obras? ¿Cuál fue la primera obra que elegiste?

[A. A.] La manera en la que los seres humanos se relacionan con su cuerpo siempre me ha interesado. Creo que inconscientemente voy construyendo proyectos que surgen de ver muchas obras y de relacionar unas con otras. En un momento dado, empecé a pensar por qué determinadas obras despertaban conceptualmente mi interés y a escribir este proyecto expositivo sobre la vergüenza. Todas las obras que tenía en mente cuando escribía añadían un nuevo enfoque a lo que estaba leyendo en el campo de la filosofía. Así que no sé decir cuál fue la primera obra que elegí.

Curiosamente, me hizo una especial ilusión acordarme de *La cabina*, de Antonio Mercero –una película y no una obra de arte contemporáneo–, porque condensa, aparte de muchos otros temas, la esencia de la vergüenza: el encierro de un ser humano en su propio cuerpo –en este caso, metafóricamente, en una cabina de teléfonos–, y lo trágico que resulta oponerse a él.

La angustia que, como espectadores, sentimos añade una dimensión especial a la exposición. Y es que visualmente la escena de un hombre –cadáver– encerrado en una jaula tiene mucha fuerza. También me interesaba porque me recordaba a una escena del relato de Roland Topor *Los Liberadores* en la que un grupo de terrícolas descubre con gran sorpresa varias jaulas con humanoides en su interior.

[F. O.] ¿Cómo construiste el recorrido de la exposición?

[A. A.] Primero tuve en cuenta los condicionantes técnicos: de las siete obras que componen la exposición, cinco son vídeos. A partir de esto, me centré en cómo las obras interactuaban mejor entre sí y decidí cuáles convenía, desde un punto de vista conceptual, que estuvieran próximas.

[F. O.] ¿Cuál es la primera obra que el espectador descubre al entrar a la exposición? Y ¿por qué decidiste que ésa en concreto constituyera el primer encuentro con el tema?

[A. A.] La primera obra es *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, de Andrea Büttner, una videoinstalación con proyección en tres canales que muestra en dos de sus pantallas a la propia artista y a su galerista confesando de forma individual su vergüenza: “I feel shame”.

La pantalla central presenta a ambas realizando esa confesión de su vergüenza al unísono, de forma colectiva, casi teatral. La frase “We feel shame” se convierte en un oxímoron, ya que no es posible avergonzarse al unísono: la vergüenza se produce en el ámbito de lo privado, de lo personal; no es una actividad que se pueda realizar en grupo.

El blanco y negro de la imagen y el uso del plano frontal acentúan la humildad que implica confesar de forma pública un sentimiento. A este respecto, tanto por el tema como por la puesta en escena, esta pieza recuerda a la obra de Bas Jan Ader, *I'm too Sad to Tell you* (1971), en la que vemos, también en blanco y negro, al artista mostrando y confesando su tristeza frente a la cámara.

[F. O.] Sí, aquí aparece la idea de que a veces no tenemos palabras para hablar de algo. Me parece interesante también la lectura que esa obra puede tener desde el sistema del arte: cómo tanto el galerista como la artista se avergüenzan de algo. Y me parece que, en este sentido, la idea de vergüenza se distancia un poco del cuerpo, por lo menos de un cuerpo físico, para pasar al cuerpo colectivo o sistemático del mundo del arte.

[A. A.] Ésa podría ser, efectivamente, una lectura, y creo que la elección de la figura del galerista no es accidental; de todos modos, por el título de la pieza no tenemos ninguna información sobre quiénes son ellas dos.

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[A. A.] Andrea Büttner ha tratado el tema de la vergüenza en varias de sus obras y en diferentes textos. Recuerdo, por ejemplo, una entrevista en la que ella interpretaba el rol de un crítico de arte mientras que el crítico de arte respondía a las preguntas como si fuera la propia Andrea Büttner. A través de ese cambio de roles sí veo que la artista está claramente hablando sobre el mundo del arte, sobre la vergüenza del artista de verse sometido a preguntas muy personales sobre la manera que tiene de entender la creación, el significado de sus elecciones, de los colores utilizados, sus últimas exposiciones, etc. Y es que el artista está siempre expuesto públicamente, tanto al presentar una obra como al hablar de su arte.

[F. O.] Encuentro esta obra desconcertante –aunque no en un sentido negativo– en varios niveles. Uno es el hecho de que muestra a dos mujeres confesando su vergüenza, lo que lleva inmediatamente a conectar este trabajo con una lectura feminista. Y por otro lado, la obra parece bastante contradictoria: hacer una confesión de algo tan íntimo como la propia vergüenza delante de la cámara. El espectador se enfrenta a la cuestión de si realmente es una confesión real o si se trata de una *screen test performance*.

[A. A.] Es curioso observar cómo, a la hora de hablar sobre aspectos íntimos del ser humano o al abordar el tema de la relación con el cuerpo, se recurre a la figura femenina. Así sucede en las obras de Andrea Büttner, de Julika Rudelius (con el testimonio de cinco mujeres) o en el vídeo de Jérôme Bel (que recoge el testimonio de una bailarina de *ballet*). De todos modos, si bien es cierto que la primera lectura no es la misma si vemos a un hombre o a una mujer frente a la cámara, yo no considero que ésta sea la característica fundamental de ninguna de estas tres obras, ya que hay siempre otra capa de significado más profunda.

De hecho, tuve claro desde que empecé a perfilar este proyecto que no quería contar en esta exposición con ninguna obra de arte de claras connotaciones feministas que hablara sólo sobre el cuerpo femenino, porque no quería alejarme de la esencia del tema y perder de vista lo que comentaba del aspecto “universal” de la vergüenza. También, porque ese aspecto y esa lectura feminista iba a estar, en todo caso, presente.

Lo que me resulta más relevante de *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, y por lo que decidí incluirla en la exposición, es por las ideas que genera y que se recogen en dos grados “performáticos”: el primero, con la imagen de ambas mujeres confesando su vergüenza frente a la cámara de forma coreográfica, y un segundo grado, cuando confiesan su vergüenza como un acto colectivo, donde la carga teatral es mucho mayor, casi cómica. Efectivamente, estas dos situaciones dejan al espectador un poco perplejo, ya que se entiende que la vergüenza, y su confesión, se deben producir en la intimidad.

[F. O.] Hablemos de las otras obras que mencionaste en las que el cuerpo –femenino– está presente. Para mí, ésta es una cuestión con una carga muy fuerte y, aunque claro que no implica necesariamente una lectura feminista, esas interpretaciones secundarias son difíciles de controlar. En relación al vídeo de Jérôme Bel que se encuentra junto al de Andrea Büttner, querría que hablaras no sólo sobre el porqué de tu interés en esta obra, sino también acerca de su posición en el discurso expositivo.

[A. A.] La obra de Jérôme Bel se sitúa, al entrar a la sala, a mano derecha. Me gustaba la idea de que, tras una obra como la de Andrea Büttner en la que casi no sucede nada y cuyos encuadre y disposición plástica son tan sencillos, el espectador se enfrentase a otra que dura más de media hora y en la que la ambientación es tan lujosa; me interesaba señalar que, pese a estas diferencias, son obras con puntos en común tales como la honestidad de toda confesión y el aspecto coreográfico.

El vídeo de Jérôme Bel recoge la última actuación de la bailarina Véronique Doisneau en la Ópera de París, lugar en el que desarrolló toda su carrera artística. Frente a la fastuosidad del lugar, ella se presenta ante el público sin maquillaje y vestida con su ropa de ensayo. Se muestra como una persona humilde que quiere acabar su carrera siendo sincera consigo misma y con su público. Por eso revela su edad, su estado civil, el nombre de sus coreógrafos y bailarines favoritos, y su salario, y confiesa que, pese a los esfuerzos realizados, nunca llegó a ser una estrella porque su cuerpo era demasiado débil. Estos comentarios se intercalan con sus actuaciones de *ballet*, que realiza casi siempre sin acompañamiento musical y en las que muestra su respiración cansada y su necesidad de hacer pausas para tomar aliento o beber agua. Una vez más, vemos el sometimiento al cuerpo.

Sin embargo, como sucede en la obra de Andrea Büttner, se trata de una representación. Tanto de las actuaciones de la bailarina como de sus confesiones, se deduce que aquí ella también está respondiendo a un guión, en este caso el escrito por Jérôme Bel, desvelando la construcción y el control que se esconden detrás de cada representación.

[F. O.] De nuevo entramos en el dominio de la teatralidad; estamos delante de una obra que no sabemos si es una *performance* o algo genuino.

[A. A.] Creo que la primera vez que se ven estas obras parecen sinceras; es en una segunda lectura cuando descubrimos los pequeños detalles que caracterizan las representaciones coreográficas.

[F. O.] ¿Cómo se relacionan estas dos obras con las otras dos de la misma sala?

[A. A.] Las obras de Meiro Koizumi y Manuel Saiz actúan de forma independiente dentro de esta sala. Donde sí veo una conexión, y no sólo por la presencia femenina, es entre estas dos obras –la de Büttner y la de Bel– y *Forever*, de Julika Rudelius, que se encuentra en una habitación aislada. Nuevamente, ante ella el espectador es testigo de una confesión, en este caso protagonizada por cinco mujeres americanas que hablan sobre la relación que mantienen con su aspecto físico, sobre cómo se ven a sí mismas y cómo quieren ser vistas.

[F. O.] ¿Por qué fue importante elegir esta obra para la exposición?

[A. A.] De Julika Rudelius estuve considerando otro vídeo suyo, *Dressage*, que se centra en el paso de un grupo de niñas de la etapa infantil a la adolescente, y que habla también de ese encuentro, de esa relación compleja del ser humano con su cuerpo. Al final, encontré más apropiado su vídeo *Forever* porque, además de ese aspecto –que, por otro lado, está ya presente en otras obras de la exposición–, en él se manifiesta la imposibilidad del ser humano –del cuerpo– de permanecer, de perpetuarse, de no deteriorarse, y la impotencia que se siente al descubrir esa imposibilidad.

[F. O.] Me gustaría profundizar algo más sobre tu elección de esta obra para la exposición: la razón por la que decidiste incluirla no me parece tan obvia como la que hay detrás de las dos que hemos comentado anteriormente. Si pensamos en las tres obras como una *confessional screen tests*, en un estilo muy “warholiano”, tienen puntos en común. Sin embargo, no estoy muy segura de cómo leer la vergüenza en esta obra de Rudelius, que interpreto en el sentido de un grupo de mujeres que quieren convertirse en la imagen que han construido de sí mismas; y no sólo me baso en el modo en que ellas hablan sobre la belleza o el hecho de envejecer, sino especialmente en el momento en que pulsan el disparador para retratarse.

[A. A.] Pero esa imagen que quieren construir de sí mismas habla de un deseo de permanecer en el tiempo; de ahí también el título: *Forever (Siempre)*, y el hecho de que se fotografíen ellas mismas con un autodesparador. Sin embargo, enfrentado a este deseo está esa imposibilidad de permanencia o perpetuación del ser humano, independientemente de los medios económicos que tenga a su alcance. El maquillaje, la ropa, el peinado, la cirugía estética, las horas frente al espejo para descubrir los puntos positivos y negativos que cada una de ellas tiene son un intento de reconciliación con la corporeidad. Pero siempre existe un desajuste entre el cuerpo, que se va deteriorando, y el yo. Gracias a la vergüenza somos conscientes de ese desajuste.

[F. O.] Volvamos a la primera sala y al trabajo de Meiro Koizumi, *Mum*. El cuerpo vuelve a tener un lugar central y también una fuerte teatralidad. Me parece muy interesante el momento en que una conversación banal entre madre e hijo se transforma en un escenario virtual de guerra. ¿Por qué elegiste esta obra y cómo la relacionas con el concepto de la exposición?

[A. A.] Es precisamente ese giro que da el vídeo y el desenlace al que conduce –con el propio artista simulando su muerte– lo que me interesa, porque presenta el momento de la muerte de una forma muy teatral, pero a la vez trágica y brutal. El cuerpo pasa, sin apenas transición, de corresponder a un ser trabajador y productivo a ser un cadáver que yace inerte en el suelo. En mi opinión, este vídeo sirve muy bien para entender la sumisión y la dependencia que se tiene respecto al cuerpo, y lo impredecible y trágica que puede ser la vida.

El tema de la guerra –en concreto, el impacto que toda guerra tiene en los seres humanos– está presente en la mayor parte de las obras de este artista. Me interesa ésta especialmente por lo efectiva y directa que es, y por la escasez de recursos con la que está resuelta.

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[F. O.] La provocación inherente al trabajo de Koizumi puede tener una relación con la obra de Manuel Saiz. ¿Puedes hablar sobre ello?

[A. A.] Sí, existen entre estas dos obras puntos en común. Ambas apuntan temas, como son la guerra y la muerte, de los que social y económicamente no interesa hablar, ya que se alejan de la idea de bienestar y productividad con la que está construida la sociedad contemporánea.

[F. O.] ¿Podemos centrarnos ahora en concreto sobre la obra de Manuel Saiz y sobre el *twist* de llamarse “denuncia” y no “declaración”?

[A. A.] La obra de Manuel Saiz, *The Universal Denunciation of Human Privileges*, pone precisamente en evidencia que son pocos los derechos que poseemos como humanos debido a la dependencia que tenemos de nuestro cuerpo; también debido a la parcialidad de toda ley, institución o poder político.

El texto que conforma este trabajo no critica el que los Derechos Humanos no se cumplan, no habla de la injusticia o de la arbitrariedad de su cumplimiento, sino que señala la incoherencia de ese documento emblemático al confrontarse con la evidencia de que, por encima de todo, tenemos un cuerpo que condiciona nuestra vida. La idea de la obra es que los derechos humanos son un constructo social. Y es ahí donde conecta con la obra de Meiro Koizumi, al hablar de algo que nadie quiere oír; algo que en el texto de Manuel Saiz se recoge en el Artículo 1: “Todos los seres humanos van a morir y en alguna medida siempre son conscientes de este hecho”.

[F. O.] ¿Y las fotografías que acompañan al texto?

[A. A.] Este texto, del que el visitante puede coger un ejemplar, se acompaña efectivamente de dos imágenes. Una de ellas parodia la fotografía de Eleanor Roosevelt sosteniendo la Declaración Universal de los Derechos Humanos: en este caso, es el propio artista quien, con pose heroica, sostiene su *Denuncia*. En este sentido, esta obra conectaría con la de Andrea Büttner, ya que los dos artistas muestran al público su vergüenza abiertamente, casi con orgullo.

La otra imagen se basa en la reproducción de una fotografía que, tomada con motivo del segundo aniversario de la adopción de la Declaración Universal, muestra a un grupo de niños observando el documento; una escena dulce e inocente que adquiere connotaciones trágicas cuando vemos que lo que observan es *The Universal Denunciation of Human Privileges*.

[F. O.] Pasando a otra de las obras, aunque ya mencionada, me parece muy interesante tu decisión de colocar en la exposición una película como *La cabina*, que no es una obra pensada para ser vista en el contexto de las artes visuales. Me interesa no sólo esta subversión, que me gustaría que comentases, sino también el hecho de que incorpores una película surrealista de horror en tu exposición. ¿Cuáles fueron tus intenciones?

[A. A.] La primera vez que vi *La cabina* fue poco tiempo antes de que empezara a escribir este proyecto expositivo, por lo que la tenía muy presente. Además de considerarla muy adecuada para ilustrar el tema de la vergüenza, me gustaba que sirviera al mismo tiempo como un generador de tensión y angustia que o bien acompañara durante todo el recorrido de la exposición, o bien fuera lo último en verse antes de abandonar la muestra.

Por otro lado, me interesaba la idea de trasladar una película pensada para ser vista en el cine o en la televisión a una sala de exposiciones, situarla en el marco de una muestra de arte contemporáneo. También que una película con una ambientación claramente española –con la presencia de un actor tan conocido en España como José Luis López Vázquez– estuviera rodeada de obras de artistas internacionales.

[F. O.] Para terminar el recorrido por las obras de la exposición, me gustaría que explicases el funcionamiento de *The Shy Camera*, de Gregor Kuschmirz.

[A. A.] *The Shy Camera*, que se traduciría como “La cámara vergonzosa o tímida”, es una cámara de seguridad que modifica su trayectoria para evitar vigilar al espectador. La cámara gira constantemente sobre su propio eje y es en el momento en el que un espectador interfiere en su campo de visión cuando cambia su trayectoria para evitar que él se sienta observado. Es una cámara que no vigila, que muestra su timidez ante la presencia del ser humano. Las imágenes que la cámara graba se recogen en el monitor que está dispuesto a la entrada.

Me resulta curioso pensar en la posibilidad de que las máquinas muestren un sentimiento tan humano e íntimo como la vergüenza. Mientras que la esencia de la vigilancia es tratar a los seres humanos como objetos, en esta obra ese efecto se subvierte.

[F. O.] Después de haber hablado de todas las obras y de tus ideas sobre la exposición, me gustaría preguntarte dos cosas: ¿cuál es el papel del espectador en tu proyecto? –pienso especialmente en que se verá enfrentado constantemente a cuestiones sobre cómo nos relacionamos con nuestro propio cuerpo–; y ¿qué deseas que le aporte esta experiencia?

[A. A.] Creo que cada una de las obras de esta exposición tiene varios niveles de significado e intensidad. Dependiendo de la sensibilidad o los intereses del espectador, o del ánimo con el que visite la exposición, ésta puede ser experimentada de formas diferentes.

Considero que no es una exposición fácil, ya que habla de un tema algo abstracto como es el de la condición del ser humano, así que requiere dedicarle tiempo y, sobre todo, interés. Pero creo que, si se hace ese esfuerzo inicial y se le dedica tiempo a cada obra, puede ser una experiencia muy enriquecedora: en cierto modo, el tiempo invertido revierte luego en nuevas reflexiones.

[F. O.] Y para acabar, ¿cómo piensas que haber ganado este concurso puede ayudarte en tu carrera? Y ¿cuál es tu próximo proyecto?

[A. A.] Considero que es un lujo haber tenido la posibilidad de comisariar una exposición en un centro como La Casa Encendida, con todos los medios al alcance. Pero, sobre todo, es muy satisfactorio pensar que un proyecto que conceptualmente uno considera interesante –y que presenta una dificultad teórica– haya sido valorado y premiado por un jurado. Y luego, el hecho de que los artistas a los que sigo y admiro hayan respondido tan positivamente a la propuesta es una auténtica inyección de energía. En este sentido, ya me ha ayudado profesionalmente y me ha dado una experiencia que, sin duda, me será de gran utilidad en mi carrera.

Y sobre mi próximo proyecto: paralelamente a éste sobre la vergüenza, empecé a escribir otro acerca de la relación entre la voz, el significado y el cuerpo. Ahora, con algo más de perspectiva, me doy cuenta de que ambos proyectos tienen muchos puntos en común, ya que, con diferentes matices y con otro enfoque, vuelvo a centrarme en cómo el ser humano se relaciona con un aspecto muy concreto de su cuerpo, como es la voz, y en cómo esa relación condiciona su manera de comportarse.

Filipa Oliveira [F. O.] The topic of shame is a very broad one, open to countless interpretations. How did you approach it?

Ana Ara [A. A.] When I began to take an interest in and read up on the subject of shame, and started considering the possibility of devising an exhibition project on this theme and discussing it with my friends, I did indeed discover how many different meanings the word “shame” can have, and how it usually goes hand-in-hand with other concepts like guilt, honour, timidity, trauma, sexuality, etc., acquiring different connotations and nuances in each case.

What I wanted to do was approach the concept of shame from a purer, more humanistic point of view, so I began to investigate how this term has been understood in the field of philosophy. Since the days of Aristotle, many philosophers have proposed their definitions of shame. One definition I find particularly fascinating is that given by Giorgio Agamben, who held that shame is the fundamental sentiment of being a subject; he saw it as an inevitable, necessary frame of mind that every human being experiences when, on “seeing oneself from the outside”, the dependency on the body is suddenly revealed—the body as a prison from which there is no escape.

[F. O.] I find that idea of “seeing oneself from the outside” in connection with shame very interesting. It’s obvious that the subject of shame is closely linked to a specific relationship with one’s body and with guilt. Could you elaborate on this idea a bit more and explain why this definition is the one that you find most interesting?

[A. A.] Guilt and shame are used interchangeably in everyday life because, from an outside observer’s perspective, the effects of feeling ashamed and feeling guilty are the same (insecurity, blushing, avoiding eye contact, etc.).

[A. A.] Yet I believe that these two emotions stem from different causes. A feeling of guilt can be traced back to an act, to having done something one ought not to have done; thus, if the person shows remorse, that guilty feeling may gradually subside. However, a feeling of shame is rooted in what one is, and from that there is no absolution or deliverance.

As I've said, human beings have that ability to "see themselves from the outside", to de-subjectivise themselves and acknowledge their own limitations (prejudices, egocentrism, selfishness, etc.). One branch of philosophy, and other knowledge systems as well, holds that the cause of shame is found in the eyes of the other. Another branch of philosophy, which I personally find more interesting, speaks of shame as the human being's private encounter with his/her own body: we feel ashamed when we look at ourselves.

I find all aspects of this definition interesting because it is "universal" yet perennially modern and pertinent. For example, today we could use it to discuss the shame of the immigrant, of the person who enters a new context where he doesn't know the rules and struggles to communicate in a language that is not his own. To feel ashamed is to be acutely aware of one's own limitations; it becomes a necessary exercise in order to forge ahead, to develop an awareness of one's place in the world.

[F. O.] But this perspective is a departure from the normal attitude towards shame. Usually, shame is seen as something bad, something negative. Do you think this perspective, so deeply ingrained in our cultures, could possibly be changed? Can shame be considered a political attitude?

[A. A.] Changing the negative perception of shame was never my intention. However, I would like to point out that understanding shame as something "bad" entails assigning it a moral value, which I find less interesting and which is closer to the concept of guilt I mentioned earlier.

I think that the idea of shame that I'm working on is more specific and subtle than what we usually mean by the term, primarily because we hardly ever stop to think about the correct meaning of the words we use.

Understanding shame as the fundamental sentiment of being a subject helps me to understand the world better, the way we relate to ourselves and to others, all value judgments aside. If we give shame a political significance—in the moralistic sense—then we would have to redefine our entire scale of right and wrong, and re-establish our personal positions.

[F. O.] I wasn't referring to the political in a moralistic sense, in terms of right and wrong, but when you speak of de-subjectivisation in your text, of being subjected and sovereign, that complex relationship with our bodies implies, at least in my view, a political attitude.

[A. A.] Yes, you're right, if we're talking about politics in the most abstract sense. If we understand politics as how we relate to our bodies, how we govern ourselves, and consider how this affects the rest of society, then yes, shame can be regarded as a political attitude.

In this respect, in his writings Georges Bataille used the term "sovereignty" not to refer to the privilege of a few, which would imply possession of a supreme power, but rather to underscore the imperative of loss, giving, sacrifice, gambling all knowledge and all possession. Therefore, a person who lives sovereignly is indifferent to the future, choosing instead to focus on living in the immediate present. One who lives sovereignly does not succumb to the idea of death. This sovereign man stands in contrast to the human man, whose life is spent anxiously awaiting death, and while he waits he projects his future plans, works and hoards.

Agamben uses the concepts of "being subjected" and "being sovereign" to express the paradox that human beings must face because we have bodies: we are each the master of our body, it belongs to us, but at the same time we are subjected to its needs, to its constant deterioration and ultimately to death.

On the other hand, if we analyse shame from a contemporary perspective rather than as a timeless concept and try to come up with examples of how this is manifested in everyday life, it must of necessity have political significance. However, this is not due to shame itself but to the fact that our lives, as human beings, are governed by a series of determining factors that condition how we behave and interact.

[F. O.] How did you translate this interest and theoretical reflection on shame into an exhibition project?

[A. A.] From my perspective, the concept of shame I address here has to do with the demands inherent to all artistic creation and is situated on that same two-way street between objectivisation and de-subjectivisation I spoke of earlier. The relationship between the *ego* and the *artist ego* also resides in that duality. These two egos are not always easily distinguishable: sometimes they collide and overlap, and sometimes they pull apart.

Moreover, from a more formal or thematic point of view, all the works in this exhibition specifically reflect, in one way or another, on the relationship between man and his body, which is central to this topic.

[F. O.] Did your ideas for the exhibition come from the theme or from the works themselves? Which work did you choose first?

[A. A.] The way that human beings relate to their bodies has always interested me. I think that projects gradually take shape in my unconscious mind as a result of seeing many different works and drawing connections between them. At one point, I stopped to ask myself why certain pieces sparked my interest conceptually, and I started composing this exhibition project about shame. All the works I had in mind as I wrote shed new light on my philosophy readings at the time. So I'm not really sure which work I chose first.

Oddly enough, one of the works that excited me the most was *La cabina* by Antonio Mercero, which is a film rather than a contemporary artwork, because it captures, in addition to many other themes, the essence of shame: the caging of a human being inside his own body—in this case metaphorically represented by a telephone box—and the tragic consequences of fighting it.

The anxiety that we as spectators feel adds a special dimension to the exhibition, for the sight of a man—a corpse—locked inside a cage has a tremendous visual impact. I was also interested because it reminded me of a scene from Roland Topor's short story "The Liberators", in which a group of earthlings is shocked to discover several cages containing humanoid creatures.

[F. O.] How did you devise the show's itinerary?

[A. A.] First I had to consider the technical limitations and requirements, as five of the seven works in the exhibition are videos. From there, I focused on how the works best interacted with each other and decided which should be displayed close together from a conceptual point of view.

[F. O.] What is the first work that visitors discover on entering the exhibition space? And why did you decide to use that specific piece to introduce your audience to the theme?

[A. A.] The first work is *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* by Andrea Büttner, a video installation with a 3-channel projection. On two of the screens, we see the artist and her gallerist confessing their individual shame: "I feel shame."

The middle screen shows both women admitting their shame in unison, making a collective, almost theatrical confession. The phrase "We feel shame" becomes an oxymoron, as it is impossible to be ashamed in unison. Shame is something private and personal, not a group activity.

The black-and-white image and the use of a frontal angle underscore the humiliation inherent to publicly confessing one's innermost feelings. In this respect, the subject and staging of this video are reminiscent of Bas Jan Ader's work *I'm Too Sad to Tell You* (1971), another black-and-white piece in which we see the artist expressing and confessing his sadness before the camera.

[F. O.] Yes, this brings up the idea that sometimes we can't put something into words. I'm also interested in how this work could be interpreted from the perspective of the art establishment, how both gallerist and artist feel ashamed of something. And, in this respect, it seems to me that the idea of shame moves away from the body—at least the physical body—and closer to the collective or systematic body of the art world.

[A. A.] Yes, that's certainly one take on it, and I do think the decision to use a gallerist was deliberate; in any event, the title of the piece doesn't give us any clues as to the two women's identities.

[A. A.] Andrea Büttner has addressed the theme of shame in several of her works and various texts. For example, I recall an interview in which she stepped into the role of the art critic, and the critic answered her questions as if he were Andrea Büttner. With that role reversal I think the artist was obviously trying to say something about the art world, about the shame that artists feel when they have to answer very personal questions about how they understand the act of creating, the significance of their choices, the colours they use, their latest shows, etc. The fact is that an artist is always publicly exposed, whether he/she is presenting a work or talking about his/her art.

[F. O.] I find this piece disconcerting—though not in a negative way—on several levels. One is the fact that it shows two women confessing their shame, which immediately suggests the possibility of a feminist reading of the work. And it also seems quite contradictory: confessing something as private as one’s own shame before the camera. Viewers have to wonder if it is actually a genuine confession or merely a screen test performance.

[A. A.] I find it curious that, when discussing the most intimate aspects of human existence or the theme of our relationship with our bodies, the tendency is to resort to the female figure. We see this in the work of Andrea Büttner, Julika Rudelius (testimonies of five women) and Jérôme Bel (video featuring the testimony of a ballet dancer). In any case, although our first impression undoubtedly varies depending on whether the person we see before the camera is a man or a woman, I don’t think this is the most essential aspect of any of these three works; there is always a deeper layer of meaning.

In fact, from the moment this project began to take shape I knew I didn’t want this show to include any artworks with overtly feminist connotations that focused solely on the female body, because I didn’t want to distract from the essence of the theme or lose sight of that “universal” aspect of shame I mentioned earlier. Plus, I knew that aspect and that feminist interpretation would be present in any case.

For me, the most important part of *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, and the reason why I decided to include it in the show, is the ideas it generates and expresses on two “performatic” levels: the first, with the image of the two women admitting their shame before the camera in a choreographic manner, and the second, when they confess their shame as a collective act, where the theatrical component is so exaggerated it’s almost comical. And the truth is that these two scenes leave the viewer feeling rather perplexed, as we understand that shame, and admissions of shame, should be kept private.

[F. O.] Let’s discuss the other works you mentioned in which the body—the female body—is present. In my opinion, this topic is highly charged with meaning, and although it doesn’t necessarily have to entail a feminist reading, those secondary interpretations are hard to control. With regard to the video by Jérôme Bel displayed alongside Andrea Büttner’s piece, I’d like you to explain why you found this work interesting and the reasoning behind its position in the exhibition discourse.

[A. A.] The piece by Jérôme Bel is situated on the right as you enter the room. I liked the idea of having visitors go from a work like Andrea Büttner’s, in which virtually nothing happens and where the framing and visual arrangements are starkly simple, to a 30-minute video shot in a truly luxurious setting. I wanted them to notice that, despite these differences, these pieces have several things in common, such as the honesty of all confessions or the choreographic aspect.

Jérôme Bel’s video is a recording of the dancer Véronique Doisneau’s final performance at the Paris Opera, where she spent her entire dance career. In contrast to the lavish surroundings, she appears before the public in her rehearsal outfit and without makeup. She presents herself as a humble person who wants to end her career by being truthful with herself and her audience, which is why she reveals her age, marital status, the names of her favourite choreographers and dancers, and her salary, and confesses that, despite her best efforts, she never managed to become a star because her body was too weak. Her commentary is interspersed with snippets of her ballet performances, almost always without music, in which we hear her ragged breathing and see how she must take breaks to eat or drink. Once again, we witness the subjugation to the body.

And yet, as in Andrea Büttner’s work, the entire thing is a performance. Both her dancing and her confessions allow us to deduce that Véronique is also following a script, in this case the one written by Jérôme Bel, thereby unveiling the construction and manipulation behind every performance.

[F. O.] So we’re back in the realm of the theatrical; we find ourselves wondering if this work is a performance art piece or something genuine.

[A. A.] I think that the first time you see these works, they come across as authentic; but when you view them a second time, you start to notice certain details typical of a choreographed performance.

[F. O.] How are these two videos related to the other two works in the same room?

[A. A.] The works by Meiro Koizumi and Manuel Saiz operate independently within this room. Where I do see a connection, and not just because of the female presence, is between these two works (Büttner’s and Bel’s) and Julika Rudelius’s *Forever*, which is in a room by itself. Once again, the viewers becomes witnesses to a confession, in this case made by five American women who talk about their relationship with their physical appearance, how they see themselves and how they want others to see them.

[F. O.] Why did you feel this piece was important for the show?

[A. A.] In the beginning I was considering this and another video by Julika Rudelius, *Dressage*, which focuses on a group of girls and their passage from childhood to adolescence, and which also speaks of that encounter, of the complex relationship between human beings and their bodies. I ultimately decided that her video *Forever* was more suitable because in addition to that aspect—which in any case was already covered by other pieces in the show—it also reveals that it is impossible for human beings, the human body, to remain static, to endure, to not deteriorate, and the helpless feeling that takes hold of us when we realise this impossibility.

[F. O.] I’d like to dig a bit deeper into your choice of this piece for the show: the reason why you decided to include it seems less obvious than the one behind the inclusion of the two we’ve already discussed. If we think of the three works as confessional screen tests, in a very “Warholian” sense, we see that they all have things in common. However, I’m not quite sure how shame fits into this piece by Rudelius, which I see as a group of women who want to become the self-image they have constructed. I deduce this from the way they talk about beauty and ageing, but above all from the moment they press the button to take their self-portraits.

[A. A.] But that self-image they want to construct is indicative of a desire to endure, to withstand the test of time, which is also expressed in the title, *Forever*, and the fact that the women photograph themselves using a self-timer. Yet this desire stands in opposition to the impossibility of human permanence or perpetuity, even for those with vast financial resources. The makeup, the clothes, the hairstyles, the plastic surgery, the hours spent before the mirror identifying their individual assets and flaws—all of it is an attempt to be reconciled with their own corporeality. But the slowly deteriorating body is always going to be out of step with the ego. Shame is what makes us aware of that lack of synchronisation.

[F. O.] Let’s go back to the first room and Meiro Koizumi’s piece entitled *Mum*. The body also figures prominently in this work, where it is highly theatrical. I find the moment when a trivial mother-son conversation becomes a virtual battle scene particularly interesting. Why did you choose this work, and how is it related to the exhibition concept?

[A. A.] That sudden twist in the video’s plot and the finale it leads up to—with the artist simulating his own death—is precisely what interests me, because it presents the moment of death in a way that is highly theatrical, yet also tragic and brutal. In an almost imperceptible transition, the body of an industrious, productive being suddenly becomes a lifeless corpse lying on the floor. In my opinion, this video eloquently illustrates the degree to which we must submit to and depend upon our bodies and how unpredictable and tragic life can be.

The theme of war—more specifically, the impact that all warfare has on human beings—is present in most of this artist’s oeuvre. This particular piece caught my attention because it is so effective and direct, and because of the limited resources used to create it.

[F. O.] The provocation inherent to Koizumi’s work may be related to Manuel Saiz’s piece. Could you discuss that?

[A. A.] Yes, these two works have several things in common. They both address topics that socio-economic circles aren’t interested in discussing, such as war and death, because they are far removed from the notions of welfare and productivity on which contemporary society is founded.

[F. O.] Can we focus for a moment on Manuel Saiz’s work and discuss the “twist” he introduces by calling it a “denunciation” rather than a “declaration”?

[A. A.] The piece by Manuel Saiz, *The Universal Denunciation of Human Privileges*, underscores the fact that we human beings actually have very few rights due to the dependency on our bodies and to the built-in bias of all laws, institutions and political authorities.

The text that comprises this work doesn’t criticise the fact that human rights are not guaranteed, nor does it speak of injustice or the arbitrary application of human rights conventions; instead, it points out the flawed logic of that legendary document in light of the irrefutable fact that our lives are conditioned, above all, by our own bodies. The idea behind the work is that human rights are a social construct. And therein lies the connection to Meiro Koizumi’s work, for both are stating something no one wants to hear. This statement is found in Article 1 of Manuel Saiz’s text: “All human beings will die and to some extent are always aware of this fact.”

[F. O.] And the photographs accompanying the text?

[A. A.] This text, of which copies have been made for visitors to take home, is indeed illustrated by two images. One is a parody of the photograph of Eleanor Roosevelt holding the Universal Declaration of Human Rights: in this case, the image shows the artist himself, striking a heroic pose, holding up his *Denunciation*. This could be seen as a link to Büttner’s work, as both artists are publicly and almost proudly exhibiting their shame.

The second image is a copy of a photograph taken on the second anniversary of the adoption of the Universal Declaration of Human Rights, which shows a group of children examining the document: a tender, innocent scene that acquires a tragic undertone when we realise that they are actually looking at the *The Universal Denunciation of Human Privileges*.

[F. O.] Moving on to another work you’ve already mentioned, I find it very interesting that you decided to include a film like *La cabina*, which wasn’t intended to be seen in a visual arts context, in this exhibition. I’m interested in this subversive move, which I’d like you to comment on, but also in the fact that you chose to feature a surrealist horror movie in your show. What were your intentions?

[A. A.] I saw *La cabina* for the first time shortly before I began preparing this exhibition project, so it was fresh in my mind. I thought it was a perfect illustration of the concept of shame, but I also liked the fact that it could be used to create a sense of tension and anxiety that would remain with visitors as they toured the exhibition or be the last thing they experienced before leaving.

On a different level, I was drawn to the idea of bringing a movie designed to be seen at a cinema or on television into an exhibition hall and situating it in the context of a contemporary art show. And I also liked the thought of having such an obviously Spanish film, starring an actor like José Luis López Vázquez who is a household name in Spain, surrounded by works by artists.

[F. O.] And to complete our overview of the pieces in your show, I’d like you to explain how Gregor Kuschmirz’s *The Shy Camera* works.

[A. A.] *The Shy Camera* is a security camera that alters its trajectory to avoid recording the observer. The camera is constantly revolving on its own axis, and at the moment someone steps into its field of vision, it deviates from its normal path so that the person doesn’t feel “watched”. It’s a surveillance camera that doesn’t do surveillance, shying away from the presence of humans. The images that the camera captures are shown on a monitor set up at the entrance.

I find it curious to consider the possibility that machines might display such an intimate, human emotion as shame or embarrassment. The point of surveillance is to treat human beings as objects, but in this work that effect is subverted.

[F. O.] Now that we’ve discussed all the works and your ideas about the exhibition, I’d like to ask you two things: Firstly, what role does the spectator play in your project? I ask this primarily because visitors will face a constant barrage of questions about how we relate to our own bodies. And secondly, what would you like the spectator to take away from this experience?

[A. A.] I think that each work in this exhibition has several layers of meaning and intensity. Visitors will experience them differently depending on their personal sensibility and interests or the mood they’re in when they come to the show.

I don’t think it’s an easily digestible exhibition, because it addresses a very abstract theme—the human condition—and therefore demands an investment of both time and effort on the viewer’s part. But I do believe that, if the spectator makes that initial effort and dedicates time to each piece, it can be a very rewarding experience; in a way, the time one invests later pays off in the form of new reflections.

[F. O.] And finally, how do you think having won this competition will benefit your career? And what will your next project be?

[A. A.] I consider myself truly privileged to have had the chance to curate an exhibition at a centre like La Casa Encendida, with so many resources at hand. But, above all, I find it deeply satisfying to know that a project I consider conceptually fascinating—and one with this degree of theoretical complexity—has been studied, appreciated and chosen by a jury. The fact that the artists whom I follow and admire responded so positively to my idea also gave me a tremendous boost of new energy. So in that sense, winning the competition has already helped me professionally and given me experience that will undoubtedly be tremendously useful in my career.

As for my next project, while I was working on this one about shame I also began to write another about the relationship between the voice, meaning and the body. Now, with the benefit of hindsight, I see that both projects have a great deal in common. The focus of the second project, albeit with fine distinctions and a different approach, is very similar to the first, as it explores how human beings relate to a very specific part of their body—the voice—and how that relationship conditions their behaviour.

Andrea Büttner

I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame 2009

Vergüenza Shame

Alemania, 1972

Ha expuesto su trabajo internacionalmente en instituciones como la Whitechapel Gallery (2011) y el Institute of Contemporary Arts (2008), ambos en Londres, y la Badischer Kunstverein de Karlsruhe (2007). Así mismo, ha participado en la Bienal de São Paulo (2010), la Wight Biennial (2006) y la Werkleitz Biennale (2006). En la actualidad es profesora de la Academia de Bellas Artes de Maguncia, Alemania.

Germany, 1972

She has exhibited her work internationally at venues such as the Whitechapel Gallery (2011) and the Institute of Contemporary Arts (2008), both in London, and the Badischer Kunstverein in Karlsruhe (2007). She also participated in the São Paulo Biennial (2010), the Wight Biennial (2006) and the Werkleitz Biennale (2006). Andrea currently teaches at the Mainz Academy of Arts in Germany.

www.andreabueettner.com



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s

Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s

Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s

Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery

Francia, 1964

Coreógrafo francés considerado uno de los representantes más destacados de la renovación de la danza contemporánea. Entre sus últimas *performances* se encuentran *Disabled Theater* (2012), *Cédric Andrieux* (2009) y *The Show Must Go On* (2001), obra esta última que recibió en 2005 el premio Bessie en Nueva York.

www.jeromebel.fr

France, 1964

Bel is a french choreographer and one of the driving forces behind the revitalisation of contemporary dance. His most recent performances include *Disabled Theater* (2012), *Cédric Andrieux* (2009) and *The Show Must Go On* (2001). The latter won the Bessie Award in New York in 2005.



Videoinstalación
34 min

Video installation
34 min

Imagen: cortesía de Anna Van Kooij
Image: courtesy of Anna Van Kooij

Videoinstalación
34 min

Video installation
34 min

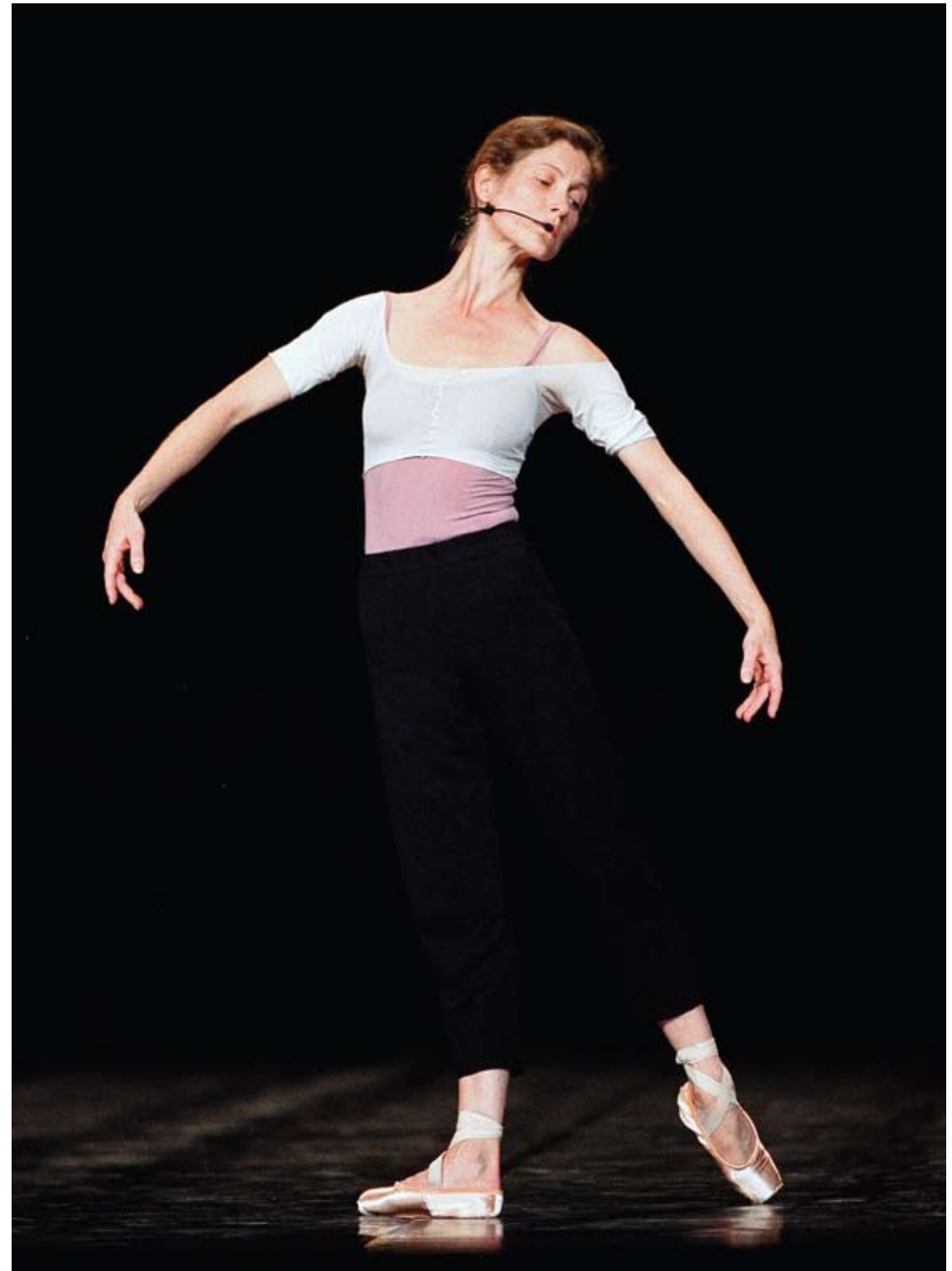


Imagen: cortesía de Icare
Image: courtesy of Icare

Alemania, 1968

Trabaja principalmente en el ámbito del vídeo. Su obra ha sido mostrada internacionalmente en exposiciones individuales en el Swiss Institute of Contemporary Art (Nueva York), el Centre Culturel Suisse (París), el Stedelijk Museum Bureau (Ámsterdam) y el Westfalen Institut (Münster). Ha participado asimismo en exposiciones colectivas celebradas en la Tate Modern (Londres), el Stedelijk Museum (Ámsterdam), el ZKM (Karlsruhe), el Brooklyn Museum (Nueva York), el MOCA North Miami (Miami), el International Center of Photography (Nueva York) o el Smart Museum of Art (Chicago), así como en la ICP Triennial 2009 y la International Incheon Women Artists' Biennale 2009 (Corea).

www.rudelius.org

Germany, 1968

This artist principally works in the video art genre. She has held solo shows of her work at international venues such as the Swiss Institute of Contemporary Art (New York), the Centre Culturel Suisse (Paris), the Stedelijk Museum Bureau (Amsterdam) and the Westfalen Institut (Münster). She has also participated in group shows held at the Tate Modern (London), the Stedelijk Museum (Amsterdam), the ZKM (Karlsruhe), the Brooklyn Museum (New York), the Museum of Contemporary Art North Miami (Miami), the International Center of Photography (New York) and the Smart Museum of Art (Chicago), as well as at the 2009 ICP Triennial and the 2009 International Incheon Women Artists' Biennale (South Korea).





Videoinstalación, 2 canales
16 min

Video installation, 2 channels
16 min

Imágenes: cortesía de la artista
Images: courtesy of the artist



Videoinstalación, 2 canales
16 min

Video installation, 2 channels
16 min

Imágenes: cortesía de la artista
Images: courtesy of the artist

Meiro Koizumi

Japón, 1976

Realiza sus trabajos principalmente en el campo de la *performance* y el vídeo. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan las celebradas en el Museum of Modern Art de Nueva York (2013), el Artspace de Sídney (2011) y el Mori Art Museum de Tokio (2009). Ha presentado su obra en la Aichi Triennale, Japón (2010), Mediacity Seoul (2010) o la Liverpool Biennial (2010), y ha participado en otras muestras colectivas como *Art Summer University*, Tate Modern, Londres (2007) o *New Contemporaries*, Barbican Centre, Londres (2002).

www.meirokoizumi.com

Videoinstalación
7 min

Mum

2003

Japan, 1976

Koizumi principally works in the field of performance and video art. His most recent solo shows have been held at the Museum of Modern Art in New York (2013), Artspace Sydney (2011) and the Mori Art Museum in Tokyo (2009). He has also presented his work at the Aichi Triennale, Japan (2010), Mediacity Seoul (2010) and the Liverpool Biennial (2010), and has participated in various group shows such as *Art Summer University* at Tate Modern, London (2007) and *New Contemporaries* at the Barbican Centre in London (2002).

Video installation
7 min

Vergüenza Shame



Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist



Videoinstalación
7 min

Video installation
7 min

Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist

The Universal Denunciation
of Human Privileges
2012

España, 1961

Ha mostrado sus videoinstalaciones en centros internacionales de arte como el InterCommunication Center (Tokio), el Transmediale (Berlín), la Whitechapel Gallery (Londres) o el ICA (Londres). Sus vídeos monocal se han proyectado en diversos festivales, entre ellos: Impakt Festival (Utrecht), EMAF (Osnabrück), London Film Festival, Vidéoformes (Clermont-Ferrand), World Wide Video Festival (Ámsterdam), Rencontres Internationales Madrid/Paris/Berlin. De forma paralela, ha publicado varios libros, entre los que se encuentran *101 Excuses. How Art Legitimises Itself* (2009), *A Colossal Blog* (2010), *Tren Tiempo / Train Time Zeit Zug* (2011) y *24 24 Hour Psycho Sequels* (2012).

www.manuelsaiz.com

Spain, 1961

Saiz has exhibited his video installations at international venues such as the InterCommunication Center (Tokyo), the Transmediale (Berlin), the Whitechapel Gallery (London) and the Institute of Contemporary Arts (London). His mono-channel videos have been screened at a variety of festivals, including the Impakt Festival (Utrecht), EMAF (Osnabrück), the London Film Festival, Vidéoformes (Clermont-Ferrand), the World Wide Video Festival (Amsterdam), and the Rencontres Internationales Madrid/Paris/Berlin. He has also published several books, including *101 Excuses: How Art Legitimises Itself* (2009), *A Colossal Blog* (2010), *Tren Tiempo / Train Time Zeit Zug* (2011) and *24 24 Hour Psycho Sequels* (2012).



THE UNIVERSAL DENUNCIATION OF Human Privileges

WHEREAS the cult of pride and the imposition of privileges by members of the human family are the origin of injustices, conflicts and pillaging in the world,

WHEREAS the desire to establish and maintain human privileges has resulted in barbarous acts which have outraged the natural balance, and bearing in mind that the desire to live at any cost has been proclaimed as the highest aspiration of the common people,

WHEREAS it is essential for human privileges to be exposed and distinguished from what might be considered as rights, so that human beings are not driven to plunder at the least opportunity all those considered to be inferior and less-deserving than themselves,

WHEREAS it is also essential to abolish attitudes of nationalistic vanity in the people,

WHEREAS the peoples of the dominant nations have always reaffirmed their faith in their privileges gained through tradition, historical pillaging and, in recent times, through economic coercion and the use of their armed forces, and are determined to maintain things this way for as long as possible,

WHEREAS some judicious individuals, resisting the forces that personally or in group form act against them, have pledged themselves to making a public denunciation of the fact that the belief that human beings have rights and that having rights is a positive thing is a flagrant lie, and

WHEREAS a common understanding of the functioning of these privileges and false beliefs is of the greatest importance to their repeal and to putting an end to the terrible effects they have on nature, on people and societies,

NOW THEREFORE

this present **UNIVERSAL DENUNCIATION OF HUMAN PRIVILEGES** is proclaimed as a common ideal for which all individuals, peoples and nations must strive, to the end that both individuals and institutions, being constantly inspired by it, promote, through teaching and education, respect for people and nature and ensure, by progressive measures, national and international, the abolition of the idea that humans have rights and that pride in them is justified, everywhere in the world.

ARTICLE 1 -All human beings will die and to some extent are always aware of this fact.

ARTICLE 2 -Everyone to some extent believes falsely to be more than what they are, without distinction of any kind, such as race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national or social origin, economic position, birth or other status. Furthermore, all people always believe themselves to be better than others and consider the human to be essentially superior to the non-human.

ARTICLE 3 -Everyone is permanently in a position to lose their life, to be enslaved, or to suffer an accident that damages their physical and mental integrity.

ARTICLE 4 -Everyone is affected by power dynamics, consciously or unconsciously, as either victim or perpetrator.

ARTICLE 5 -Torture is inoperable from the body and all human beings, to some extent, will suffer the degradation of torture as long as they have a body.

ARTICLE 6 -Everyone is expendable and can be replaced, in any activity, institution or symbolic order, by anyone else.

ARTICLE 7 -The law is a human invention and is subject to all of the opinions and manipulations suffered by the concept of being "human" and of "fairness" in different times, societies and realities. Thus, discrimination always exists, whether regarding individuals from other times or those from other places.

ARTICLE 8 -Any search for justice, if pressed sufficiently, ends in an irreducible paradox in which injustice is the victor.

ARTICLE 9 -All detentions, imprisonments or exiles are arbitrary, as too are all granting of rights.

ARTICLE 10 -It is not possible for an independent and impartial tribunal to exist, given that all tribunals are constituted from a particular view of reality, which, though it may include a large number of individuals, will always leave out other realities. Thus, there will always be people whose voices will be heard, when heard, in a condition of inferiority in respect to others who belong to the conception of reality held by the majority.

ARTICLE 11 -To live implies alienation. A point of view always exists from which everyone is guilty, given that everyone must accept contracts to procure the means of subsistence and contracts are always against a third party.

ARTICLE 12 -No one can feel secure about their family situation, the inviolability of their home, their correspondence or their privacy. Nor can honour and reputation be protected against the reality of possible attacks, given that their stability is linked to changes in the balance of power and the interests of the communications media.

ARTICLE 13 -1. Everyone will circulate on routes marked by the state and by the reigning economic system and will establish their residence, when they are able to have one, in the places assigned to them, or which natural or human accidents permit.

-2. Everyone leaves or returns to their country, when they have one, impelled by motives beyond their will and, often, beyond their understanding.

ARTICLE 14 -1. In case of prosecution, anyone will receive asylum only when it is possible and convenient for a country to grant it to them.

-2. Motives of any kind can be constantly used to deny asylum or to revoke it.

ARTICLE 15 -1. Everyone is required to have a nationality, to form part of a group whose origins and reason for being are more than likely accidental.

-2. Belonging to a group and the certification of such a belonging will be constantly required of people by states and economic classes.

ARTICLE 16 -1. Men and women of full age are required to regularize and provide an account of their personal relationships through the institutions of marriage and the family.

-2. States will promote marriage and procreation by all the means available to them in order to increase their human potential over nature and other states.

-3. The family is the fundamental group unit of the state and for this reason is protected at all costs, occasionally against the desires and understanding of its members.

ARTICLE 17 -1. Everyone needs to possess things to ensure their subsistence. The things they possess need to be constantly renewed.

-2. The property of some is always acquired by depriving others of it.

ARTICLE 18 -Everyone is born belonging to a sphere of thought, conscience and religion from which they have not had the option of removing themselves, when, over the course of their life, they change their religion or belief; they often do so forced by circumstances outside of themselves and which oblige them to publicly manifest their religion or belief, individually and collectively, both in public and in private, through teaching, practice, worship and observance imposed on them explicitly or implicitly.

ARTICLE 19 -Everyone must learn which opinions are suitable to impart and which feelings to express; this obligation includes learning to say things that do not bother anyone and to impart opinions that cannot incriminate those who hold them. The dissemination of these, like any other opinion or thought, remains at the discretion of the communications media, corporate interests, the laws of each country and whatever stands as censorship and has the necessary repressive means.

ARTICLE 20 -1. Everyone is compelled to assemble and associate with others, in order to subsist, even if no group or assembly exists to their liking.

-2. There are few specific associations to which people are compelled to belong, but it is obligatory to belong to these and various of the optional ones are strictly demanded.

-3. There are few specific associations to which people are compelled to belong, but it is obligatory to belong to these and various of the optional ones are strictly demanded.

ARTICLE 21 -Everyone is compelled to support the government of their country, through the coercion of supposedly democratic practices or through the actions of the state's repressive forces.

-2. The state uses within its structure all types of people who can be called upon at any moment to fulfil their duty to their country's public services.

-3. The will of the people, that is, the authority of public power expressed in elections, is always susceptible to manipulation by propagandistic, scientific and economic means against which the members of the public are defenceless and, in most cases, of which they are also ignorant.

ARTICLE 22 -The economic and social security of each individual is impossible to guarantee, even when states or communities have an interest in and the intention of doing so. This is because all of the parameters of that security are conditional and because the security and dignity of some community exist at the expense of others.

ARTICLE 23 -1. Everyone is on their own in the search for the means to subsist and must accept any form of work if the conditions in which they find themselves and their primary needs so demand it.

-2. Higher skilled people with fewer moral qualms obtain less demanding work and higher salaries.

-3. Pay for work realized depends on the law of supply and demand, and thus in many instances does not cover the primary needs of the person who works.

-4. Those who form and/or join trade unions must deal with the consequences.

ARTICLE 24 -All rest is granted solely to allow for the recuperation of strength for more efficient later work and must end the moment in which it no longer fulfils this purpose. All free time is used to carry out subsidiary tasks of the production system without pay.

ARTICLE 25 -1. The needs of the people can never be entirely fulfilled, because the concept of what is necessary is always being dynamically redefined. The people, therefore, are always subject to the urgency of resolving needs they consider essential.

-2. Motherhood and childhood have greater demands in terms of their being considered as necessities.

ARTICLE 26 -1. Everyone must learn skills by way of which they can position themselves economically and socially above others.

-2. Education, as much in institutions dedicated specifically to it, as in the family or the communications media, is oriented toward indoctrinating individuals in order to improve the functioning of economic and political systems. Individuals cannot remove themselves from this indoctrination without becoming economically marginalized and losing the means of subsistence.

-3. Parents, within the possibilities of indoctrination, will choose for their children the education that most satisfies their unconscious psychological needs.

ARTICLE 27 -1. Everyone must participate in the dominant culture, or risk being marginalized and scorned.

-2. There is no real possibility of authorship, and the products of people's minds are always amalgams of the thinking of others, to which an author is led by impulses that are often beyond his or her will and/or understanding.

ARTICLE 28 -Every country, and thus every individual belonging to a country, is subject to the designs of the government of the strongest country, which applies pressure through political, economic, diplomatic or military means to achieve advantages for the state of that country and not necessarily for the people who form it. It is the intention of this denunciation to refer here to each and every country and individual.

ARTICLE 29 -1. Everyone has duties to the community.

-2. Everyone is subject to the limitations as established by law.

-3. No rights or freedoms exist except within contexts in which rights and freedoms are restricted and, in any case, are always at the expense of others.

ARTICLE 30 -Nothing in this Denunciation may be interpreted in such a way as to serve any state, group, or person to engage in and develop any activity or perform any act that leads toward improving the world, increasing personal pride or exalting feelings of kindness and humanity.

Gregor Kuschmirz

Alemania, 1978

Utiliza especialmente en su trabajo el vídeo, la instalación y la escultura. Licenciado por la Universidad de Ciencias Aplicadas de Múnich (2003) y la Academia de Cine de Baden-Wurtemberg (2006), recibió posteriormente una beca del centro de investigación Fabrice, de Benetton, y fue artista residente en el Artspace 1918 de Shanghái. Ha participado en exposiciones colectivas en el Shanghai Art Museum (2007) y el Centro Pompidou (2006).

www.kuschmirz.com

The Shy Camera 2007

Germany, 1978

Kuschmirz mainly uses video, installation and sculpture in his work. After graduating from the University of Applied Sciences in Munich (2003) and the Baden-Württemberg Film Academy (2006), he received a grant from Fabrice, the Benetton research centre, and was an artist-in-residence at the 1918 Artspace in Shanghai. He has participated in group shows at the Shanghai Art Museum (2007) and the Centre Pompidou (2006).

Instalación

Installation

Vergüenza Shame



Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist



España, 1936

Director de cine y guionista tanto de cine como de televisión. Dirigió series televisivas de gran éxito como *Verano azul* o *Farmacia de guardia*. Entre sus películas se encuentran *Las delicias de los verdes años* (1976), *La guerra de papá* (1977), *Tobi* (1978), *Buenas noches, señor monstruo* (1982), *Espérame en el cielo* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *La hora de los valientes* (1998), *Planta 4.ª* (2003) o *¿Y tú quién eres?* (2007).

Spain, 1936

Mercero is a film director and screenwriter for both the cinema and television. He directed immensely popular Spanish television series such as *Verano azul* and *Farmacia de guardia*. His films include *Las delicias de los verdes años* (1976), *La guerra de papá* (1977), *Tobi* (1978), *Buenas noches, señor monstruo* (1982), *Espérame en el cielo* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *La hora de los valientes* (1998), *Planta 4.ª* (2003), and *¿Y tú quién eres?* (2007).



rtve

Película
34 min

Film
34 min

Imágenes: cortesía de RTVE
Images: courtesy of RTVE

Fundación Especial Caja Madrid

Carmen Cafranga Cavestany

Presidenta · Chairwoman

José Guirao Cabrera

Director General · Director

Inéditos 2013

La Casa Encendida

Coordinación del proyecto · Project Coordination

Iván López Munuera

Chus Martínez

Filipa Oliveira

Jurado · Jury

Exposición · Exhibition

Ana Ara

Juan Canela

Luisa Espino

Comisarios · Curators

Intervento

Coordinación y montaje · Coordination and Installation

MAPFRE

Seguros · Insurance

Catálogo · Catalogue

José Duarte

Diseño · Design

Antonia Castaño

Edición · Edition

Polisemia, S. L.

Traducción · Translations

V. A. Impresores

Impresión · Printers

M-11565-2013

Depósito legal · National Book Registry Number