

Alejandro Cesarco

Beste adibide berri batzuk

*All the Doors of
My Mother's Home*, 2022
inkjet inprimatzea,
88 × 60 cm

*Figure With Shadow
(Stage I-III)*, 2022
hiru inkjet inprimatze,
91,6 × 61,6 cm bakoitzak

Untitled (Speaking in Tongues), 2022
ink-jet inprimatzeak,
102 × 71 cm bakoitzak

Figuratively, 2021
4k bideoa, kolorea,
soinurik ez, loop jarraitua
(7:24 min / zikloa)

*Learning the Language
(Present Continuous II)*, 2018
bideoa, kolorea, soinua,
loop jarraitua (15:25 min / zikloa)

*The Difference Between
Thirty Two and Forty Five*, 2017
serigrafia duotono markoztatua,
13 × 19 cm

Index (An Educator), 2023
18 orrialdeko A-Z, inkjet inprimatzeak,
84 × 57 cm bakoitzak

Alejandro Cesarcoren (Montevideo, Uruguai, 1975) lanei eskainitako erakusketa honek artistak zenbait euskarritan egindako obrak biltzen ditu –argazkiak, bideoak eta testuetan oinarritutako piezak–. Obra horiek ikaskuntzaren esperientziari eta eraikuntzari buruzko gogoeta proposatzen dute, baita memoriari, pertzepzioari eta hizkuntzari lotutako prozesuei buruzkoa ere. Erakusketan, artistak arreta ematen die pedagogiaren eta alfabetatzearen erabilerari eta funtzioei loturiko auziei, eta ama-hizkuntzaren, elebitasunaren eta «tar-tean egote» horrek sortzen duen ekosistema konplexuaren arteko erlazioei.

Aurreko proiektuak bezala, *Beste adibide berri batzuk* museoaren erakusketa-programaren ikerketa-ildo nagusietako batean kokatuta dago; hain zuzen ere, artearen eta idazteko moduen artean historikoki gertatzen diren elkarguneei dagokien ildoan. Biografia, hizkuntzaren eta irudiaren arteko korrespondentziak, jabetze-estrategiak eta ordena- eta *desklasifikazio*-sistemak dira, besteak beste, literaturaren eta arte bisualen arteko gurutzaketa eta truke horiek, gaur egunera arte iristen direnak, bi esparruen arteko elkarrekiko eragina agerian geratzen den ibilbide batean.

Bestalde, erakusketak museoaren programetan funtsezkoa den ardatz bat sakontzen du: artistaren, hezitzaile gisa, eta praktika artistikoen eta eredu pedagogiko esperimentalen artean eratzen diren harremanak. Ildo horrekin bat dator erakusketan aurkezten den *Index (An Educator)* [Aurkibidea (Hezitzaile bat)] lana, izenburu bereko lan sorta baten parte dena; sail hori 2000. urtean lantzen hasi zen Cesarco, abiapuntu harturik irudizko liburuen aurkibideak egiteko interesa. Artistak azaldu bezala, aurkibide horiek sortuak dira «idazketa-molde gisa, baina dira, aldi berean, irakurgaien artxibo», eta egileak sailkapen, erregistro eta taxonomiekiko duen interesetik nahiz memoriaren eraikuntza- eta kontserbazio-prozesuekiko interesetik eratorriak dira.

Ildo horretatik, Alejandro Cesarcoren lanera hurbiltzeak kokatzen gaitu espazio batean zeinak problematizatzen baitu bere buruaren inguruan jira eta bira dabilen egile-eredu bat, bere asmoa gertagaitza, ezin osatuzkoa, dela jakinik ere inguruko mundua «ordenatu» nahian dabilen norbana-koaren eredia. Haren genealogiak eraikitzen ditu *irudizko bizitzak*, XX. mendeko arte modernoaren historian sartzen diren berridazketa-moldeak eta aipu etengabeak bilduz; praktika sorta bat zeinetan gainjartzen baitira fikzioa eta denbora historikoa, konpultsibitatea eta xehetasuna, narratibitatea eta memoria.

Hizkuntza gardena ez dela ongi daki bere irudiak idazketaren esparrura eramaten saiatu den edonork. Hitzek kezko hesiak altxatzeko duten gaitasun hori erakustean datza idazketa, eta hitzak txertatuta dauden eta erreproduzitzen diren esparruak erakusteko eta hitzak beren irakurgarritasunaren mugetan kokatzeko ariketa egitea eskatzen du. Xedea da dispositiboak eraikitzea noragabe ibiltzeko hizkuntzaren beraren aukeren inguruan, noraezean ibiltzeko zorizko elkartzak eta desadostasunak eraginez.

Beste adibide berri batzuk erakusketan, noraezaren forma horiek beste ahots batzuk dakartzate; ahots batzuk zeinak informatu baitute egilearen praktika, obren mugetatik haratago eta erakusketa-aretoetan ezartzen diren erlazioetatik haratago. Erakusketari atxikitako espazio gisa eta harekin loturik, Alejandro Cesarcoren espazio bat eskaintzen du editore gisa duen jardunarekin loturiko testuen eta egileen kontsultarako. Beste argitalpen batzuek gainera, espazio horretan liburu sorta bat dago Art Resources Transfer (A.R.T.) irabazi-asmorik gabeko organizazio independenteak plazaratua; elkarte horrek dokumentazioarekiko konpromiso argia du, eta haren xedeetako bat da kultura-kontsumoaren zirkuituan maiz aintzat hartzen ez diren publikoei helaraztea artisten lana.

Beste adibide berri batzuk Espainian Alejandro Cesarcoren lanari eskaintako bakarkako lehen erakusketa da, eta Lisboako Lumiar Cité/Maumausekin lankidetzan ekoitzi da. Proiektu honen testuinguruan, argitalpen bat plazaratu da, gainera, barne hartzen duena Mirene Arsaniosen «Notes on Mother Tongues» saiakeraren itzulpena.

1. eszena, 4. harraldia Thomas Boutoux / Alejandro Cesarco

Thomas Boutoux: Aste batzuk barru irekiko da zure erakusketa Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa, Artium Museoa Zu ezagututa, seguru nago zehatz-mehatz irudikatu duzula erakusketa; beraz, zentzuzkoa iruditzen zait erakusketa deskriba dezazun eskatzea.

Alejandro Cesarco: Zentzu zabal-zabalean helduta, erakusketan bi gai handi lantzen dira, baldin eta hala dei badakieke: batetik, pedagogia-kontuak eta alfabetatzearen erabilerak; bestetik, ama-hizkuntzaren, elebitasunaren eta «tartean egotearen» egoera horrek sortzen duen ekosistema konplikatuen arteko harremanak.

Hori bai, «gaiaren» ideia, erakusketa edo lanak zeri buruzkoak diren zehazteari dagokionez, oso problematikoa egiten zait. Nire langaia, beharbada, galdera batzuk dira, gero eta hobeto adierazten saiatzen naizen galdera batzuk. Nire lanean zenbait bitarteko, ikerketa-metodo eta estrategia baliatzen ditut galdera horiek aztertzeko, eta, batez ere, honako ideia hauekin lotuta daude: aurkibideak, identitatea, narratibotasuna, artxiboa eta memoriaren eraikuntza eta gordetzea.

TB: Pentsatzen dut *Index* [Aurkibidea] serieko lanen bat erakutsiko duzula, zure beste erakusketa askotan bezala. Zer garrantzi du serie horrek zure lanean eta erakusketetan?

AC: Bai, aurkibide berri bat egin dut, hemezortzi orrialdekoa, *Index* (*An Educator*) [Aurkibidea (Hezitzailea)] izenekoa. Esan duzun moduan, badira hogeitau urte luze serie honetan lantzen nabilela: idatzi ez ditudan eta ziur aski idatziko ez ditudan liburuen aurkibideak dira. Orain arte, zazpi-zortzi inguru egin ditut, zenbatzeko moduen arabera, aurkibide guztiak ez baitoaz Atik Zra. Serie honek mapa bat eskaintzen du nire interesen, irakurgaiaren eta kezken inguruan; horrenbestez, halako erretratu bat da, eta denboraren poderioz zabaltzen da. Aurkibide honek, zehazki, pedagogia aurrerakoien ikuspegi batzuk eta alfabetatzearen erabilerak

eta praktikak lantzen ditu, eta, aldi berean, nire bikotekide ohiaren erretratua ere bada.

Galeria berean beste bideo bat egongo da, *Figuratively* [Irudizko adieran] izeneko: Uruguaiako hamabi neraberen erretratu bana biltzen da bideo horretan. Ez-aktore horiek Instagram bidez aukeratu nituen, eta, erretratua egiten ari nintzela, beren etorkizuna irudikatzeke eskatu nien. Uste dut obra hau beste bi lanen erdibidean dagoela nolabait ere: Andy Warholen *Screen Tests* [Pantaila probak] eta Peter Campus-en *Head of a Man With Death on His Mind* [Gizon baten burua heriotzaz pentsatzen ari dela].

Aretoko hirugarren pieza serigrafia txiki bat da: bi data agertzen dira, eta pieza *The Difference Between Thirty Two and Forty Five* [32 eta 45en arteko desberdintasuna] deitzen da. Larry Johnsonen pieza baten parte da.

TB: 32 eta 45en arteko desberdintasuna

AC: Bai, norbere ibilbidearen erdialdearekiko beldurra gelan barrena zabaltzen da. Kontzientea bilakatzen da, iragarri egiten da.

TB: Zahartzeko beldurra...

AC: Bai, bada tarte bat nire zahartzaroa lantzen ari naizela, behar baino lehen [barreak].

TB: Zer beste gauza daude erakusketan?

AC: Bigarren aretoan duela bizpahiru urteko bideo bat dago; funtsean, Suely Rolnick psikoanalista eta teoriarari brasildarraren erretratu bat da. Bideo-serie baten parte da, zeina *Learning the Language (Present Continuous)* [Hizkuntza ikasten (orainaldi jarraitua)] deitzen baita. Serie horretan, jendeari erretratuak egin, eta haien hiztegia erabiltzen dut nire kezka errepikakorrei buruz hitz egiteko. Mekanismo hau erabiltzen dut: gidoi bat idazten dut, erretratuko pertsonak idatzitakoan oinarrituta, eta testu hori errepikatzeke eskatzen diet, sabeliztunen erara. Kasu honetan, bideoan Jean-Luc Godarden *La chinoise* filmeko eszena baten remakea egin dut, treneko eszena, non unibertsitate-irakasle bat eta haren ikaslea

hizketan ari baitira. Eszena hori bera Claire Denisek ere birsortu zuen 2002an, *Vers Nancy* film laburrean, eta Jean Luc Nancyk jokatu zuen irakaslearen rola. Obra horretan irakasteko eta ikasteko modu tipikoki hierarkikoak agertzen dira. Bata hizketan, bestea erne. Suelyren obrari dagokionez, paperari buruz eta psikoanalisi-praktiketan errepikapenak duen funtzioari buruz hitz egiten da, besteak beste.

Bigarren aretoan, gainera, hiru argazki-lan berri daude. Batean, nire amaren etxeko ate guztiak agertzen dira. Tradizionalki, atea bi gauzen sinboloa izan da: aukerena zein itxita egotearena. Argazkiko ate guztiak erdizka zabalik daude, aldi berean dira abegikorak eta mehatxariak. Obra hori bi muturren artean dabil zabuka batetik, W. D. Winnicotten aipu bat (T. S. Elioten bidez), hau da, «beste norabait abiatzen garen lekua da etxea»; bestetik, Moyra Daveyk (Svetlana Boymen bidez) nola esaten duen «nostalgia hausnarkorra» ez dela saiatzen «etxea deritzon leku mitiko hori berreraikitzen», ezpada «etxerako itzulera beti eta beti geroratzen».

Gero, triptiko bat dago, *Speaking in Tongues* [Hizkuntza arrotzetan hitz egitea]. Erretratu horrek collage forma du eta modu esplizituan lantzen ditu ama-hizkuntzari eta elebitasunari buruzko nozioak, lehen azaldu dudan eran.

Azkenik, beste triptiko bat dago, *Figure with Shadow* [Figura bat itzalarekin]; oholtza batzuen argazkiak dira, eta, modu metaforikoan, norbere burua eraikitzeke prozesu performatiboa islatzen dute, bai eta prozesu horrek berekin dakarren beste gauza bat ere, hau da, fikzio-moduekiko harremanak. Izan ere, niaren eraikuntza mimesiaren bidez artikulatzen da, hainbat eratan: rol bat jokatzuz, entseguak eginez, norbere burua eraikiz asmo jakin batzuen arabera, etab.

Bestalde, aipatu behar da erakusketaren izenburua *Beste adibide berri batzuk* dela.

TB: Izenburu ederra da, baina zer iradokitzen duen kontuan hartuta, iruditzen zait erakusketa espezifikoagoa dela hori baino. Esan duzunaren arabera, badirudi oinarritzko galdera bat dagoela oinarrian, eta berariaz zuzentzen dela leku edo sentimendu zehatz baterantz, horretarako hainbat molde erabili arren: hizkuntzen arloan inorena ez den lurretan ibiltzea, ibilbide artistikoko une batean baino gehiagotan. Zergatik erabaki zenuen alderdi hori «beilatzea», zeure hitzak erabiltzearren,

eta gero izenburu iheskorrago bat aukeratzea, hala nola *Azkenaldiko beste adibide batzuk?*

AC: Izenburuan argi eta garbi adierazi nahi nuen obra jakin batzuen hautaketa bat dela. Ez da atzera begirako bat, ez du halako asmorik. Baina, batez ere, *Index* seriean eta informazio-sailkapenarekin eta -antolaketarekin zerikusia duten nire beste obra batzuen kasuan bezalaxe, nabarmendu nahi nuen ezinezkoa dela zerbait sakontasun osoan islatzea, eta, hala, zalantzan jarri nahi nuen zer geratzen den kanpoan eta zergatik, bai psikologikoki eta baita politikoki ere.

TB: Eta hori berdin esan daiteke artistekin egiten diren elkarriketa guztiez, baita gureaz ere. Oreka zaila da, mutur batean gehiegi kontatzea eta bestetik nahikoa ez kontatzea, erakusketa hitzekin ez estaltzeko, hizkuntzarekin ez estaltzeko. Eta, halaber, oso behin-behinekoak dira halako azalpenak. Fischli-k eta Weiss-ek zioten moduan: «Ez fidatu gure adierazpenekin, esaten ditugun egunean bakarrik balio dute. Erdia ahaztu egiten duzu, eta beste erdiak, berriz, gauza gehiegi argitzen ditu». David Weissek esan zuen hori, eta Peter Fischlik hau gehitu zuen: «Bai, behin eta berriro esaten eta egiten diren gauzekiko mesfidantza da. Elkarriketetan, gauzak errepikatzen hasten zara, eta pentsatzen duzu: “Egiaz, ez nuen hori esan nahi”. Une jakin batean bururatutako azalpenak ematen dituzu, eta pixka bat higatuta geratzen dira gero. Baina, inprimatu eta gero, betirako balio dutela dirudi. Elkarriketa onetan, zerbait ikasten duzu zeure buruaz, argia egiten zaizu, baina badakizu argi hori desagertu egingo dela azkenean, eta txepelkeria bihurtu».

AC: Bitxia da zuk hau esatea, elkarriketaren forma interesatzen zitzaitzailako ezagutu baikenuen elkar gu biok.

TB: Bai, dudarik gabe. Zu, garai hartan, *Between Artists* seriea kalera-tzen ari zinen A.R.T Press-en. 2006an edo 2007an izango zen. Ni, berriz, Parisen Section 7 Books liburu-denda irekitzeko zorian nengoen, castillo/corrales talde-kudeaketako espazioaren barruan; horren harira argitale-txe batzuegana jo genuen lehenik, tartean A.R.T Pressera, iruditzen baitzitzaitzailun Pariseko arte-mintzairaren oso kontrakarrean joango zela zu lantzen ari zinen liburu-sorta —hauen arteko elkarriketak: Liam

Gillick eta Lawrence Weiner, Paul Chan eta Martha Rosler, Maria Eichhorn eta John Miller—. Bai, hala ezagutu ginen zehazki: artearen ahozko historia interesatzen zitzaitzailako bioi. Noski, hori oso adierazgarria da, orobat, zure obrari eta artista gisa erabiltzen dituzun metodoei dagokienez.

AC: Bai, betidanik interesatu zait ahotsaren eta hitz idatziaren arteko harremana. Eta estimatzen dizut Fischli/Weiss aipatzea; erraz identifikatzen naiz haien esanekin. Adibidez, orain, inprobisatzen ari naiz neurri batean, eta ez nago oso seguru esaten ari naizenaz, baina, aldi berean rol bat jokatzen ari naiz, eta esan izan ditudanak errepikatzen.

Lotsati samarra naizenez, artearen ahozko historia batzuetara heltzeko modu gisa erabili nituen argitalpenak. Elkarriketa horiek zelatatu nahi nituen. Artistek beren artean hitz egiten dutenean, harreman ez-hierarkiko bat sortzen da, edo ahalbidetzen da behintzat, eta nik asko baloratzen nuen hori. Interesgarria egiten zitzaidan elkarriketen itxura informala, eta interesgarria, baita ere, modu irisgarrian heltzen zitzaiela ideia eta metodo konplexuei.

Ikuspegi orokorrago batetik, beti iruditu izan zait elkarriketa-jarduera bat dela artea. Hau da, artista oro beste artista batzuekin hizketan edo harremanetan ari da beti.

TB: Eta horrek Artiumeko erakusketara itzultzen gaitu: lehen esan duzun moduan, narratiba historiko bat, autonarratiba bat eta autoer-retratu bat osatu dituzu, azkenaldiko obra jakin batzuk aukeratuta. Deskribatu duzuna aintzat hartuta, badirudi zure bizitzako fase bat dela hori, eta, ondorioz, artistaren bizitzaren fase bat, artistaren pertsonaiarena, eta zahartzearen kontua ere hortxe dago. Topikoarekin lotuta dago, eta ez hainbeste testuinguruarekin (hau da, ez hainbeste kasuan kasuko museoaren arkitekturarekin, erakundearekin eta eremu geografikoarekin). Askoz lotura handiagoa du denborarekin, ezen ez lekuarekin.

Hori bai, zure bizitzaren zati handi batean, elkarriketa jakin baten parte izan zara: New Yorkeko eszena artistikoari dagokion elkarriketaren parte, alegia. New Yorken eragina nabarmena da zure obran eta zure bizitzan, eta, bestalde, artista gisa nor izan nahi zenuen ere, ikuspegi horretan eragina izan du hiriak. Jakin nahi nuke zer-nolako harremana duzun orain horrekin, hiritik joan baitzinen duela gutxi, han

bi hamarkadaz bizi izan ostean. Uste duzu azkenaldiko zure lanak elkarrizketa horretatik urrundu direla apur bat? *Index* seriea, adibidez, ingelesez izan da beti, eta erakusketa honetan aurkeztuko duzuna, serieko azkena momentuz, ingelesez izango dela pentsatzen dut.

AC: Aipatzen duzun hizkuntza-hautu horren jakitun naiz, bai (ingeleza erabiltzea, eta, halaber, itzultzeko zailak diren erreferentziak erabiltzea). Horretaz pentsatzen jardun naiz ni neu ere, eta horregatik ezin dut saihestu zera pentsatzea, galdera hori nolabaiteko salaketa mozorrotu bat dela [barreak]. Baina zuzen zabilta, eta ados nago: hizkuntza-hautuak ez du sekula izan behar erabaki laño bat.

Justifikaziorik errazena, baldin eta justifikatzeko beharrik bada, hau da: duela oso gutxi arte herrialde ingeles-hiztun batean lan egin eta han bizi nintzela (esan ohi den eran). Beharbada, arrazoirik sakonena beste hau da: nire publiko idealean pentsatzen badut, artista gazte gisa nire prestakuntzarako eta osaketarako funtsezkoak izandako artista batzuegan pentsatzen dut, eta gehienak New Yorken daude. Beste modu batera esanda, eta agian modu esplizituagoan esanda, zentzu askotan iruditzen zait nire obrak oraindik ere praktika jakin batzuei erantzuten die-la, edo horiekin harremanetan dagoela, «Pictures Generation» izenburuarekin multzokatu diren praktikekin hain zuzen, eta kontzeptualismoari buruz haiek duten ulerkerarekin. Baina nire obrak ez dira sartzen New Yorkeko estetikan. Zentzu batean, ez da inoiz egon modan, eta «eszenatik» kanpo mantendu da, berariaz.

TB: Eta orain beste nonbait bizi zarenez, hori aldatu egingo dela uste duzu?

AC: Ez dakit nola eragingo dion nire obrari oraingo egoerak. Bestalde, uste dut leku batean bizitzeko modu bat baino gehiago dagoela. Hiriekin dugun harremana eta hiriak eskaintzen diguna kontsumitzeko modua asko aldatu dira, ez bakarrik hiriak aldatu direlako; gu geu ere aldatu gara. Hau da, ez nago seguru New Yorketik joan naizen, ala harekiko nuen harremana aldatu den (perspektiba eta distantzia). Baina beharbada nire buruari iruzur egiten ari naiz.

Zure kasuan, Paris utzi, eta landa-eremura joan zara. Hiria uzteak zure lan-modua aldatu duela iruditzen zaizu? Ala artearen paisaian izan nahi duzun zeregina edo lekua aldatu da?

TB: Galdezka ari zara?

AC: Bai.

TB: [Barreak]. Bai, zentzu askotan hala izan da. Hasteko, zeren bila ari nintzen zalantzan jartzeko modurik onena zen, agian modu bakarra. Zer lortzen nuen, baina aldi berean zer galtzen nuen hiriburu bateko eszena artistikoaren parte izanda? Landa-eremura joanda, William Morrisen bi galdera hauek egin nizkion nire buruari: nola bizi gara, eta nola bizi gintezke. Banekien, prozesuan, zerbait deskubrituko nuela artearen eta artearekin lotutako jardueren zereginaren eta lekuaren inguruan; baina, beste nonbait bizitzen jarri aurretik, ez nekien zer eta nola izango zen. Bestalde, hutsetik hasteko desira sentitzen nuen, betidanik hauspotu nauen desira bat baita, zerbaiti ez heltzeko desira, hala nola lan-ibilbide bati ez heltzekoa, eta gauzek ez dezatela behar baino gehiago iraun. Zure buruaren kopia bat bihurtzeko beldurra, bukle batean harrapatuta geratzekoa, ziniko edo norbere buruarekiko barkabera bihurtzekoa... Mmmm. Ez nengoen prest galdera horri erantzuteko [barreak].

AC: Zuri entzunda, burura etortzen zait ea laurogeita hamarreko praktikek gugan zenbateko eragina izan duten...

TB: Niretzat oso argi dago. Mundua bitan banatu izan dut beti: batetik, beren burua serioegi hartu eta promozio gehiegi egiten dutenak; beste batzuei, berriz, ez zaie axola beren jarduna oharkabean joatea edo beren jarduna guztiz garrantzitsutzat joa ez izatea. Eta hori, nire kasuan, laurogeita hamarreko hamarkadan ikasi izanaren ondorioa da; garai hartan mespretxagarritzat jotzen zen, adibidez, talde batek bere burua saltzea, *indie* mundua utzi eta zigilu handi batera joatea, eta kantuak eta soinua gero eta gehiago ekoiztea, kantuak eta soinua gero eta handiagoak eta indartsuagoak bihurtzea. Laurogeita hamarreko hamarkadan hazi nintzen, musika entzuten eta egiten batez ere, musika iruditzen baitzitzaidan esanahi-igorle nagusia. Artea baino gehiago bai, behintzat. Eta horrek eragin handia izan du ordutik, artearen paisaian bete nahi izan dudana zereginari edo lekuari dagokionez, lehengo galderara itzultzearren.

AC: Nire kasuan, eta zuk diozunaren antzera, laurogeita hamarreko hamarkadaren ondareari esker (zeinak bere egin baitzituen hirurogeiko hamarkadako joera demokratizatzaileak eta antiteknizistak), praktika pluralago bat eraikitze modua izan nuen. Hau da, komisario, editore eta diseinatzaile jardun naiz, horretarako prestakuntzarik izan gabe ere. Eta hori oso garrantzitsua izan da niretzat, norberaren estiloaren erakuntzaren harira. Beti saiatu izan naiz estiloari ihes egiten, edo aurre egiten, eta, azken batean, nigandik harago joateko bide gisa baliatzen dut estiloa, oztopo jakin batzuk gainditzeko. Laurogeiko hamarkadari buruz pentsatzen dudanean burura datorkidan beste alderdia, zeina funtsezkoa baita nire lanean, zirriborroaren nozioa da: pusketak, trailerrak, zerbaiten bilakaera jarraitua bere horretan.

TB: Baliteke laurogeita hamarreko hamarkadak eragina izatea elkarrizketa honen tonuan ere, ahaleginak egiten ari baikara obrak gehiegi ez analizatzeko.

AC: Hala uste dut. Laurogeita hamarreko hamarkadako diskurtsoak, neurri handi batean, bizkarra ematen zion artelanari, edo harekiko paraleloan eraikitzen zen.

Bestalde, zure iruzkina beste modu batean ere uler daiteke, eta azter dezakegu zein den esku-orri honen betekizun instituzionala, eta gure elkarrizketak zer neurritan jartzen duen hori zalantzan, edo, kontrara, zer neurritan elikatzen duen.

Hona hemen galdera are sakonago bat: erakusketa honek nolako elkarrizketa proposatzen du ikuslearekiko, hau da, nolako erantzunak pizten edo eskatzen dituzte obrek? Obren formak badu motiborik. Eta bada motiborik, halaber, obra hauek aukeratu izateko eta erakusketa modu honetan antolatu izateko. Uste dut halako auziei helduz gero, jarrera bat osatzen hasiko ginatkeela, non komunikazio-estrategia eta arretaren ekonomia zehatz batzuk lehenesten baitira.

TB: Hori guztia nola itzultzen da Artium Museoko erakusketan?

AC: Batetik, isiltasuna nola zertzen den galerietako espazioan. Elkarrizketetan gertatzen den bezala, isiltasunak ahalbidetzen du beste pertsonaren mintzoa.

Gero, nola erabiltzen den isiltasuna, narrazio-molde moduan, obraren barruan. Adibidez, aurkibideetan, argudio-ildo bat dago; erreferentzia egiten zaio, baina inoiz ez modu esplizituan. Historia bat eraikitzen da, berariaz, hutsuneen edo absentsien inguruan, eta horregatik ezin da guztiz atzitu inoiz. Promesa bat zeina ez baita betetzen, baina ezta ahazten ere.

TB: Hori guztia modu esplizitu samarrean landu zenuen *Song* erakusketan, Chicagoko Renaissance Society-n, 2018an. Erakusketaren musikaltasuna, erritmoa eta tempoa, hau da, ikusleak «entzun» zezakeena, garrantzitsuagoa zen ikusi edo irakur zezakeena baino. Irakurketarekin lotutako lanak aurkeztu izan dituzu, irakurketari buruz zerbait dioten obrak —irakurri eta begiratu, begiratu eta irakurri—, eta iruditzen zait erakusketaren soinu-paisaiak garrantzi handiagoa hartu duela zuretzat azkenaldian; Artium Museoko erakusketa nola sortu duzun entzunda, uste hori berretsi zait.

AC: Renaissance Societyko erakusketan eta beste honetan desberdin erabili dut isiltasuna. Chicagon, isiltasunak errepresio-moduei erantzuten zien; zerbaiti eusten zitzaion berariaz. Erakusketa hori, hein batean, pareta baten atzean ezkutatuta zegoen, zeina lotsagorritu egiten baitzen (*The Dreams I've Left Behind*, 2015). Artiumen kasuan, uste dut isiltasunak zerikusia duela obren kopuruarekin; berez, espazio horretan askoz lan gehiago sar nitzakeen. Obren artean espazio fisiko handia dago, eta horrela beste arreta mota bat eskain dakioke bakoitzari. Hein batean, erakutsiak izaten ari direla erakusten da. Beharbada obrak zaurgarriago agertzen dira horrela, ez dute halako beldurrik sortzen. Kasu honetan, isiltasunak ez du zerikusirik sekretuarekin, baizik eta espazioa ematearekin.

Biok dakigun moduan, istorio batzuk hobeto azaltzen dira lerro artean, eta esaten ez denaren edo emantzat jotzen denaren ondoriozko gaizki-ulertuak emankorrak izan daitezke. Irakurketa okerrak, itzulpen okerrak: «desleialtasun sortzaileak», horra maiz erabili dudana terminoa.

Isiltasuna, aipatu dugun moduan behintzat, diskurtso-modu bat da bere horretan. Balirudike geldieneen, hutsuneen eta absentsien bidez zalantzan jartzen dela sailkapen-presuntzioa —*munduaz* edo *munduarentzat* hitz egiteko bulkada gehiegizko hori— eta espazio bat zabaltzen dela, beste zerbaiti bide emateko.

Argitalpen hau Alejandro
Cesarkoren *Beste adibide
berri batzuk* erakusketaren
harira egin zen. Euskal
Herriko Arte Garaikidearen
Museoak, Artium Museoak
eta Associação Maumaus –
Centro de Contaminação
Visual zentroak ekoitzirik
Vitoria-Gasteizen egon zen
ikusgai 2023ko martxoaren
24tik irailaren 24ra.

ERAKUSKETA

Komisarioa: Beatriz Herráez
Erakusketaren koordinazioa:
Yolanda de Egoscozabal
Koordinazio-laguntzaileak:
Ibai Scanbit
Diseinu grafikoa:
Santiago da Silva
Muntaketa: Giroa
Aseguruak: Zihurko
Garraioa Inteart

ARGITALPENA

Diseinua eta maketazioa:
Santiago da Silva
Argitalpenaren koordinazioa:
Yolanda de Egoscozabal
Testuak: Thomas Boutoux,
Alejandro Cesarco,
Beatriz Herráez
Testuen edizioa:
Peter Sotirakis (EN)
Itzulpena: Rosetta (ES>EU)
Ibon Errazquin (EN>ES)
Inprimategia:
Arabako Foru Aldundia

Testuen eta itzulpenen
©Egileak
Irudien © Egileak
Edizio honen © Artium
Museoa.
Euskal Herriko Arte
Garaikidearen Museoak

ISBN: 978-84-126225-6-0

Lege gordailua
LG G 00144-2023

Ale kopurua: 1.000

ARTIUM MUSEOA
EUSKAL HERRIKO
ARTE GARAIKIDEAREN
MUSEOA

Zuzendaritza:
Beatriz Herráez
Garapen eta Finantza
zuzendariordea:
Javier Iriarte
Komisario Burua:
Catalina Lozano
Zuzendaritzako idazkaria:
Mentxu Platero
Finantza eta Pertsonen
arduraduna:
Luis Molinuevo
Marketin eta Publikoen
arduraduna:
Aingeru Torrontegi

Komunikazio arduraduna:
Anton Bilbao
Marketin eta
Komunikazioteknikaria:
Sonia Jiménez Villanueva
Itzulpena eta Edizioa:
Maria Jose Kerejeta
Erakusketen arduraduna:
Yolanda de Egoscozabal
Bildumaren kontserbatzailea:

Enrique Martínez
Koordinazioa: Ixone Ezponda
Liburutegi eta Dokumentazio
arduraduna:
Elena Rosera
Koordinazioa:
Jaione Cortázar,
Estíbaliz García
Hezkuntza arduraduna:
Charo Garaigorta
Koordinazioa:
M^a Fran Machin
Azpiegitura eta
Zerbitzuen arduraduna:
Jose Ramón Angulo
Segurtasun eta
Prebentzio teknikaria:
Gustavo Abascal
Administrazioa:
Dava Ábalos,
Begoña Godino,
Eva Pérez

PATRONATUA

Presidentea:

Ramiro González Vicente
(Arabako Diputatu Nagusia)

Presidenteordea:

Ana del Val Sancho
(Kultura eta Kirol Saileko
foru diputatua. Arabako
Foru Aldundia)

Kideak:

Bingen Zupiria Gorostidi
(Hizkuntza Politika eta
Kultura sailburua. Eusko
Jaurlaritza), Cristina

González Calvar (Enplegu,
Merkataritza eta Turismo
Sustapenaren eta Foru
Administrazioaren Saileko
foru diputatua. Arabako
Foru Aldundia), Itziar
Gonzalo de Zuazo
(Ogasun, Finantza eta
Aurrekontu Saileko foru
diputatua. Arabako Foru
Aldundia), Andoni Iturbe
Amorebieta (Kultura,
Gazteria eta Kirol sail-
buruordea. Eusko
Jaurlaritza), Estíbaliz
Canto Llorente (Hezkuntza,
Kultura eta Kirol Saileko

zinegotzia. Vitoria-Gasteizko
Udala), María Inmaculada
Sánchez Arbe (Kultura
zuzendaria. Arabako Foru
Aldundia), Mercedes Roldán
Sánchez (Kultura eta Kirol
Ministerioa), María Goti
Ciprián (Diario El Correo
S.A.), Sabino San Vicente
Álvarez (Euskaltel),
Iñigo Recio Álvarez
(Vital Fundazioa)

Idazkaria:

Susana Guede Arana
(Arabako Foru Aldundia)

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

Erakunde Sortzailea



Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Erakunde Babesleak

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

KULTURA ETA HIZKUNTZA
POLITIKA SAILA

DEPARTAMENTO DE CULTURA
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Babesle Pribatuak

EL CORREO

euskaltel

Vital

FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Enpresa Babesleak

ESTRATEGIA

Diario

eitb

SEIZ

*All the Doors of
My Mother's Home*, 2022
impresión inkjet,
88 × 60 cm

*Figure With Shadow
(Stage I-III)*, 2022
tres impresiones inkjet,
91,6 × 61,6 cm cada una

Untitled (Speaking in Tongues), 2022
impresiones ink-jet prints,
102 × 71 cm cada una

Figuratively, 2021
4k video, color, sin sonido,
loop continuo (7:24 min / ciclo)

*Learning the Language
(Present Continuous II)*, 2018
video, color, sonido, loop continuo
(15:25 min / ciclo)

*The Difference Between
Thirty Two and Forty Five*, 2017
serigrafía duotono,
13 × 19 cm

Index (An Educator), 2023
A-Z en 18 páginas, impresiones inkjet,
84 × 57 cm cada una

Esta exposición dedicada al trabajo de Alejandro Cesarco (Montevideo, Uruguay, 1975) reúne obras en distintos soportes -fotografías, vídeos y piezas realizadas a partir de texto- que proponen una reflexión acerca de la construcción y la experiencia del aprendizaje, y de aquellos procesos vinculados a la memoria, la percepción y el lenguaje. En la muestra, el artista se detiene en cuestiones como los usos y funciones de la pedagogía y la alfabetización, así como las relaciones entre la lengua materna, el bilingüismo y el complicado ecosistema que genera esa situación de «estar entre».

Como en proyectos anteriores, *Otros ejemplos recientes* se inscribe en una de las líneas de investigación principales del programa expositivo del museo que atiende a las intersecciones que históricamente se suceden entre el campo del arte y las formas de escritura. Cuestiones como las de la biografía, las correspondencias entre lenguaje e imagen, las estrategias de apropiación y los sistemas de orden y de *desclasificación*, ocupan estos cruces e intercambios entre literatura y artes visuales que llegan hasta nuestros días en un trayecto en el que se hace patente la influencia mutua entre ambos campos.

Por otro lado, la exposición incide en un eje de trabajo fundamental en los programas del museo; la figura del/la artista como educador/a y las relaciones que se establecen entre prácticas artística y modelos pedagógicos experimentales. En este sentido, y entre las obras que se presentan en la muestra, se sitúa *Index (An Educator)*, [Índice (Una educadora)], una pieza que forma parte de una serie de trabajos que Cesarco inicia en el año 2000 y en los que se interesa por la elaboración de índices de libros imaginarios. Parafraseando al artista, estos índices se conciben como “formas de escritura que constituyen, a su vez, archivos de lecturas”, y son producto de su interés por las clasificaciones, los registros y las taxonomías, así como por los procesos de construcción y preservación de la memoria.

En este sentido, aproximarse al trabajo de Alejandro Cesarco es situarse en un espacio que problematiza un modelo de autor que parece no parar de dar vueltas en torno a sí mismo, un individuo que persigue el don de “ordenar” el mundo circundante, aun siendo consciente de lo improbable de este propósito, de su incompletud. La suya es una genealogía que construye *vidas imaginarias* a partir de la compilación de formas de reescritura y citas ininterrumpidas que irrumpen en la historia del arte moderno en el siglo XX; un conjunto de prácticas en las que se solapan la ficción y el tiempo histórico, lo compulsivo y lo minucioso, la narratividad y la memoria.

Que el lenguaje no es algo transparente está fuera de cuestión para cualquiera que haya intentado trasladar sus imágenes del mundo a la escritura. Escribir es mostrar esta capacidad que tienen las palabras para levantar cortinas de humo, en un ejercicio que exige mostrar los marcos en los que éstas insertan y se reproducen, colocarlas en sus límites de su legibilidad. Se trata de construir dispositivos que permitan deambular en torno a las posibilidades del lenguaje mismo, de vagar provocando encuentros fortuitos y discrepancias.

En *Otros ejemplos recientes*, estas formas de errancia convocan otras voces que han informado la práctica del autor más allá de los límites de las obras y de las relaciones que se establecen en las salas de exposición. Anexo a la muestra y en paralelo a ella, se construye un espacio de consulta que incorpora textos y autores asociados con el trabajo de Alejandro Cesarco como editor. Entre otras publicaciones, se recoge una selección de libros editados en el marco de Art Resources Transfer (A.R.T.), una organización independiente sin ánimo de lucro comprometida con la documentación y la difusión del trabajo de los artistas a un público muchas veces no reconocido en el circuito del consumo cultural.

Otros ejemplos recientes es la primera exposición individual en una institución pública dedicada en España al trabajo de Alejandro Cesarco y está producida en colaboración con Lumiar Cité/Maumaus en Lisboa. En el contexto de este proyecto expositivo se edita una publicación que incluye la traducción del ensayo “Notes on Mother Tongues” de la autora Mirene Arsanios.

Escena 1, Toma 4 Thomas Boutoux / Alejandro Cesarco

Thomas Boutoux: Faltan unas semanas para la inauguración de tu exposición en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa. Conociéndote, doy por sentado que tienes una idea precisa de cómo será la exposición, así que creo que tiene sentido empezar esta conversación con tu descripción de la misma.

Alejandro Cesarco: En términos muy amplios, la exposición girará en torno a dos grandes temas, si es que podemos llamarlos de ese modo: uno que se refiere a cuestiones de pedagogía y diferentes usos de la alfabetización, y otro que trata de las relaciones entre la lengua materna, el bilingüismo y el complicado ecosistema que genera esa situación de «estar entre».

Ahora bien, la idea de «tema», en el sentido de aquello de lo que tratan la exposición o las obras, me resulta algo problemático. Quizá con lo que trabajo es con una serie de preguntas que intento ir formulando cada vez mejor. Estas preguntas son exploradas a través de mi obra por distintos medios, métodos de investigación y estrategias, y quizá tienen que ver sobre todo con ideas de indiciad, identidad, narratividad, archivo, y construcción y preservación de la memoria.

TB: Imagino que, al igual que en muchas de tus exposiciones, se mostrará una obra de tu serie *Index* [Índice]. ¿Qué papel juega esta serie en tu obra y en tus exposiciones?

AC: Sí, habrá un nuevo índice de dieciocho páginas titulado *Index* (*An Educator*) [Índice (Una educadora)]. Como dices, es una serie en la que llevo trabajando desde hace veinte años o más: índices de libros que no he escrito y probablemente nunca escribiré. Hasta ahora he hecho siete u ocho, según cómo los contemos, ya que no todos van de la A a la Z. La serie mapea el desarrollo de mis intereses, lecturas y preocupaciones, y de ese modo se ha convertido en una especie de autorretrato que se va

desplegando en el tiempo. Este índice en concreto aborda algunos enfoques de la pedagogía progresista y diferentes usos y prácticas de la alfabetización, a la vez que funciona como retrato de mi ex pareja.

En la misma galería habrá un vídeo llamado *Figuratively* [Sentido figurado], una colección de unos doce retratos de adolescentes uruguayos. Seleccioné a estos no-actores por Instagram, y les pedí que imaginaran su futuro mientras hacía su retrato. Creo que es una pieza a medio camino entre los *Screen Tests* de Andy Warhol y una obra de Peter Campus llamada *Head of a Man With Death on His Mind* [Cabeza de hombre con la muerte en mente].

La tercera pieza de la sala es una pequeña serigrafía compuesta por dos fechas y titulada *The Difference Between Thirty Two and Forty Five* [La diferencia entre 32 y 45]; esta obra es un guiño a un trabajo de Larry Johnson.

TB: La diferencia entre 32 y 45.

AC: Sí, el miedo a ese momento de mitad de carrera se filtra en la habitación. Se vuelve consciente; se anuncia.

TB: El miedo a envejecer ...

AC: Sí, llevo ya algún tiempo trabajando prematuramente mi envejecimiento [ríe].

TB: ¿Qué más hay en la exposición?

AC: En la segunda sala hay un vídeo que hice hace dos o tres años y consiste básicamente en un retrato de la psicoanalista y teórica brasileña Suely Rolnick. Forma parte de una serie de vídeos titulada *Learning the Language (Present Continuous)* [Aprendiendo el idioma (Presente continuo)] en los que retrato a alguien y uso su vocabulario para hablar de mis propias inquietudes recurrentes. El mecanismo es: escribo un guion basado en lo que la retratada ha escrito y le pido que me lo repita, en una especie de juego de ventrílocuo. En este caso, el vídeo es un remake de la escena del tren de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, una conversación entre un profesor universitario y una alumna. La escena también

fue recreada en 2002 por Claire Denis, con Jean Lucy Nancy haciendo el papel del profesor, en su cortometraje *Vers Nancy*. La obra presenta una forma típicamente jerárquica de enseñar y aprender. Alguien que habla y alguien que escucha. En el caso de la obra donde vemos a Suely, la conversación gira, entre otras cosas, en torno al papel y los usos de la repetición en las prácticas psicoanalíticas.

En esta segunda sala hay también tres nuevas obras fotográficas. Una documenta todas las puertas de la casa de mi madre. Tradicionalmente, la puerta se utiliza como símbolo ambivalente de oportunidad o encierro. Todas las puertas en la fotografía están entreabiertas, son a la vez acogedoras y amenazantes. La obra oscila entre esa cita en la que W. D. Winnicott (a través de T. S. Eliot) dice que «el hogar es de donde partimos» y la forma en que Moyra Davey (a través de Svetlana Boym) se refiere a la «nostalgia reflexiva» como una nostalgia que no trata de «reconstruir ese lugar mítico llamado hogar» sino de «posponer perpetuamente el regreso al hogar».

Luego, hay un tríptico llamado *Speaking in Tongues* [Hablando en lenguas], un relato en forma de collage que aborda de manera explícita las nociones de lengua materna y bilingüismo a las que me refería antes.

Por último, hay otro tríptico llamado *Figure with Shadow* [Figura con sombra], que son fotografías de escenarios que aluden metafóricamente al proceso performativo de construirse a uno mismo, y las relaciones con distintas formas de ficción que ello entraña. Es decir, las diversas formas en que la construcción del yo se articula a través de la mimesis: desempeñar un papel, ensayarlo, construirse a uno mismo en base a ciertas aspiraciones, etc.

Otra cosa que deberíamos mencionar es que la muestra se titula *Otros ejemplos recientes*.

TB: Es un título hermoso, pero la muestra parece más específica de lo que sugiere el título. Tal como lo has descrito, parece haber una pregunta básica y se dirige expresamente, aunque de formas distintas, a un lugar o sentimiento específico: el de estar en tierra de nadie en cuanto a idiomas, en la vida, en distintos momentos de una carrera artística. ¿Por qué elegiste casi «velar» este aspecto, por usar una expresión tuya, con un título más esquivo como *Otros ejemplos recientes*?

AC: Quería que el título indicara con mucha claridad que esto es una selección particular de obras. No es una retrospectiva, no tiene esa ambición. Pero sobre todo, y al igual que con la serie *Index*, y algunas otras obras mías que tienen que ver con la clasificación y organización de información, quería reforzar o llamar la atención sobre la imposibilidad de representar exhaustivamente algo, y cuestionar de esta forma qué es lo que queda fuera y por qué — tanto desde un punto de vista psicológico como político.

TB: Y esto es aplicable también a cualquier entrevista con un artista, y también a la nuestra. Siempre hay un delicado equilibrio entre contar demasiado y no contar lo suficiente para no tapar la exposición con palabras, con lenguaje. Y también porque es muy provisional. Como decían Fischli y Weiss: «Desconfiad de nuestras declaraciones, que solo tienen valor el día en que son pronunciadas. Uno se olvida de la mitad de ello, y la otra mitad aclara demasiadas cosas». David Weiss dijo eso, y entonces Peter Fischli añadió: «Sí, es una desconfianza hacia las cosas que se dicen y se hacen una y otra vez. En las entrevistas empiezas a repetirte y piensas: “Eso no es lo que quería decir en realidad”. Das explicaciones a las que llegaste en algún momento, y que ahora ya están un poco gastadas. Pero una vez impresas, funcionan como si fueran permanentemente válidas. Las buenas conversaciones son aquellas en las que acabo descubriendo algo sobre mí mismo, algo iluminador, pero uno ya sabe que esa cualidad iluminadora desaparecerá y acabará siendo algo soso».

AC: Es curioso que menciones esto, porque nosotros nos conocimos básicamente a través de un interés compartido en la entrevista como forma.

TB: Sin duda. Fue cuando estabas lanzando la serie *Between Artists* dentro de tus publicaciones con A.R.T Press. Debió de ser en 2006 o 2007. Yo iba a abrir la librería Section 7 Books en París como parte del espacio de gestión colectiva castillo/corrales, y A.R.T Press fue una de las primeras editoriales con la que hablamos, porque nos pareció que la serie de libros en las que estabas trabajando —las conversaciones entre Liam Gillick y Lawrence Weiner, Paul Chan y Martha Rosler, Maria Eichhorn y John Miller— irían muy a contracorriente en el lenguaje del arte en París.

Sí, fue así exactamente como nos conocimos: a través de un interés compartido en la historia oral del arte. Por supuesto, esto también dice mucho de tu propia obra y tus métodos como artista.

AC: Sí, siempre me ha interesado la relación entre la voz y la palabra escrita. Y aprecio la referencia que haces a Fischli/Weiss y puedo conectar fácilmente con lo que ellos dicen. Por ejemplo, ahora estoy en parte improvisando, y no muy seguro de lo que digo, pero también en parte estoy actuando un rol y repitiéndome a mí mismo.

Al ser bastante tímido, usé las publicaciones como forma de procurarme acceso a determinadas historias orales del arte. Quería espiar esas conversaciones. Valoraba mucho la relación no jerárquica que creaba, o hacía posible, una situación donde artistas hablan entre sí. Me interesaba su aspecto informal y la accesibilidad con la que se abordaban ideas y métodos complejos.

En términos más generales, siempre he considerado el arte como una actividad dialógica. Es decir, todo artista está siempre en relación o en conversación con otros artistas.

TB: Lo cual nos lleva de nuevo a tu exposición en Artium Museoa: como has dicho antes, trata de una narrativa histórica, de una autonarrativa y autorretrato vistos a través de una selección concreta de obras recientes. A partir de lo que has descrito, es como si se tratara una fase actual de tu vida y, por extensión, de la vida de un artista, del personaje del artista, así como de la cuestión del envejecimiento. Tiene más de tópico que de contextual (estar relacionado con la arquitectura del museo, la institución o la región geográfica donde se halla). Está mucho más relacionado e integrado con cuestiones de tiempo que de lugar.

Ahora bien, durante gran parte de tu vida, has formado parte de una conversación específica, que es la conversación de la escena artística de Nueva York. La influencia de Nueva York ha estado muy presente en tu obra y tu vida, y en tu percepción de quién querías ser como artista. Me pregunto qué relación tienes ahora con ello, ya que hace poco dejaste la ciudad tras vivir allí durante más de dos décadas. ¿Crees que las obras que has hecho recientemente se alejan un poco de esa conversación? Tus obras de la serie *Index* siempre han sido en inglés, y la más reciente que vas a presentar en esta exposición seguirá siendo en inglés, supongo.

AC: Soy consciente de la elección de lenguaje que planteas (el uso del inglés, pero también el uso de una serie de referencias que a veces son difíciles de traducir). Yo mismo he estado pensando en esto, y por eso no puedo evitar que la pregunta me parezca una forma disimulada de acusación [ríe]. Pero tienes razón, y estoy de acuerdo; la elección del lenguaje nunca debe ser una decisión inocente.

La justificación más fácil, si es que hace falta una, es que hasta hace muy poco vivía y trabajaba (como se dice en la jerga) en un país de habla inglesa. Quizá la razón más profunda sea que si tuviera que pensar en mi público ideal, este estaría formado por un grupo de artistas que fueron fundamentales para mi formación y mi constitución como artista joven, y la mayoría están en Nueva York. Por decirlo de forma distinta y quizá más explícita, en muchos aspectos aún veo mi obra como respondiendo a, o en diálogo con ciertas prácticas que han sido agrupadas como «Pictures Generation» y su forma de entender el legado del conceptualismo. Pero tampoco es que mi obra encaje dentro de una estética neoyorquina. De alguna forma nunca ha estado de moda, y se ha mantenido deliberadamente fuera de «la escena».

TB: Pero ahora que te has mudado, ¿crees que esto va a cambiar?

AC: No sé cómo afectará a mi obra mi situación actual. También creo que hay distintas formas de habitar un lugar. Nuestra relación con las ciudades y la forma en que consumimos lo que ofrece la ciudad ha cambiado mucho, no solo porque hayan cambiado las ciudades sino porque nosotros también hemos cambiado. Me refiero a que no estoy seguro de hasta qué punto me he ido de Nueva York, o si simplemente ha cambiado mi relación con ella (mi perspectiva y mi distancia). Pero tal vez me engañe a mí mismo.

En tu caso, has dejado París para irte al campo. ¿Crees que dejar la ciudad ha cambiado tu forma de trabajar? ¿O ha cambiado el papel o el lugar que quieres ocupar dentro del paisaje del arte?

TB: ¿Es una pregunta?

AC: Sí.

TB: [Ríe]. Sí, en muchos aspectos lo ha hecho. Para empezar, es la mejor forma, quizá la única, que encontré de cuestionar lo que estaba buscando. ¿Qué conseguía, pero también qué perdía al formar parte de la escena artística de una capital? Al trasladarme al campo me estaba haciendo esas dos preguntas de William Morris: cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Sabía que en el proceso descubriría algo sobre el papel y el lugar del arte y de una actividad relacionada con el arte; lo que no sabía, antes de trasladarme, es qué y cómo. También estaba el deseo, que siempre me ha motivado mucho, de empezar algo de cero, de no aferrarme a algo, ya sea una carrera o hacer que algo dure más de lo que debe. El miedo a volverte una copia de ti mismo, de quedarte anclado en un bucle, o volverte cínico o autoindulgente... Hmm. No estaba preparado para responder a tu pregunta [ríe].

AC: Cuando te oigo, me pregunto por el efecto que han tenido las prácticas de los años noventa en nosotros...

TB: Para mí está muy claro. Siempre he dividido el mundo entre aquellos que se toman a sí mismos demasiado en serio y se promocionan demasiado, y aquellos que no tienen problema en que lo que hacen pase desapercibido o no parezca tan importante. Esto viene de haberme formado en los noventa, cuando se consideraba despreciable por ejemplo que un grupo se vendiera, que dejara el mundo *indie* para fichar por un sello grande, y que su sonido y sus canciones se volvieran sobreproducidas, cada vez más grandiosas y potentes. Yo crecí en los noventa sobre todo escuchando y haciendo música, y considerándola el mayor transmisor de significado. Desde luego, más que el arte. Y esto tuvo una gran influencia como metáfora sobre el papel o el lugar que he querido ocupar dentro del paisaje del arte desde entonces, por volver a tu pregunta anterior.

AC: Personalmente, y de forma similar a lo que dices, creo que el legado de los noventa (y su adopción de las tendencias democratizadoras y anti-tecnócratas de los sesenta) me permitió construir una práctica más plural. Es decir, que me permitió asumir el papel del comisario, editor y diseñador sin haberme formado necesariamente para ello. Esto ha sido muy importante para mí en relación a cómo entiendo la construcción del estilo de cada uno. El estilo es algo que siempre he intentado evitar

o desafiar y que, en definitiva, utilizo como forma de ir más allá de mí mismo, de vencer determinados obstáculos. El otro aspecto que me viene a la mente cuando pienso en los noventa, y que también es fundamental para mi forma de trabajar, es la noción de borrador, de fragmento, de tráiler, del devenir continuo de algo en sí mismo.

TB: Puede que el tono de esta conversación también esté influido por los noventa en el sentido de que estamos evitando analizar en exceso la obra.

AC: Creo que sí. Gran parte de lo que ocurrió en los noventa a nivel discursivo parecía darle la espalda a la obra de arte, o se construía en paralelo a ella.

Otra forma de entender tu observación es considerar cuál es la función institucional de este folleto y en qué medida nuestra conversación la cuestiona o más bien la alimenta.

Una pregunta aún más profunda es: ¿qué tipo de diálogo con el espectador propone la muestra, en el sentido de, qué tipo de respuestas incitan o demandan las obras? Hay motivos por los que las obras asumen la forma que tienen. Y hay motivos que justifican la selección de obras y que la muestra esté montada como lo está. Creo que abordar estas cuestiones empezaría a perfilar una posición tomada en donde se privilegian determinadas estrategias de comunicación y ciertas economías de la atención.

TB: ¿Cómo se traduce todo esto en la exposición de Artium Museoa?

AC: Por un lado, quizá, en cómo el silencio se espacializa en las galerías. Al igual que en una conversación, es el silencio lo que permite que la otra persona hable.

Luego está la forma en que el silencio se usa como forma narrativa dentro de la propia obra. Por ejemplo, en los índices hay una línea de argumento a la que se alude, pero nunca de forma explícita. Hay una historia que se construye deliberadamente en torno a huecos o ausencias, y por lo tanto nunca es del todo aprehensible. Una promesa que no se cumple pero tampoco se olvida.

TB: Esto se abordaba de forma bastante explícita en tu exposición *Song* en la Renaissance Society de Chicago en 2018. La musicalidad, el ritmo

y el tempo de esa exposición, lo que el espectador podía «oír» era casi más importante que lo que podía ver o leer. Tú has presentado obras que están relacionadas con y dicen algo sobre la lectura —leer y mirar, mirar y leer— y tengo la impresión de que el paisaje sonoro de la exposición ha tenido un papel más importante para ti últimamente, y lo que dices sobre la forma en que has concebido la exposición de Artium Museoa parece confirmarlo.

AC: La exposición en la Renaissance Society y esta utilizan el silencio de formas muy distintas. En Chicago, el silencio respondía a distintas formas de represión, había algo que se retenía de manera deliberada. En cierto modo esa exposición estaba escondida tras una pared que se sonrojaba (*The Dreams I've Left Behind*, 2015). En el caso de Artium, creo que los silencios tienen que ver con el número de obras incluidas, muy inferior a lo que el espacio puede albergar. Físicamente hay mucho espacio entre las obras, y eso facilita un tipo de atención o dedicación a cada una de ellas. En cierto sentido, el hecho de que estén siendo expuestas es algo que también se expone. Tal vez las obras sean más vulnerables y menos intimidantes de esa forma. En este caso, el silencio se utiliza de una forma que no tiene tanto que ver con el secreto como con el hecho de otorgar espacio.

Los dos sabemos que hay historias que se cuentan mejor entre líneas y que los malentendidos causados por lo que no se dice o se da por hecho pueden ser productivos. Malas lecturas, malas traducciones: «infidelidades creativas» es el término que he utilizado a menudo.

El silencio, tal como hemos estado hablando de él, es en sí mismo una forma de discurso. Puede parecer que a través de estas pausas, huecos y ausencias se cuestiona la presunción de clasificación —esa compulsión excesiva de hablar *de* o *para* el mundo—, y se abre un espacio para dejar paso a algo distinto.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Otros ejemplos recientes* de Alejandro Cesarco. Producida por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa y Associação Maumaus – Centro de Contaminação Visual. Tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 24 de marzo al 24 de septiembre de 2023.

EXPOSICIÓN

Comisaria:
Beatriz Herráez
Coordinación
de la exposición:
Yolanda de Egoscozabal
Asistencia a
Coordinación:
Ibai Scanbit
Diseño gráfico:
Santiago da Silva
Montaje: Giroa
Seguros: Zihurko
Transporte:
Inteart

PUBLICACIÓN

Diseño y maquetación:
Santiago da Silva
Coordinación de
la publicación:
Yolanda de Egoscozabal
Texto: Thomas Boutoux,
Alejandro Cesarco,
Beatriz Herráez
Edición de textos:
Maria Jose Kerejeta (EU, ES)
Peter Sotirakis (EN)

Traducción:
Rosetta (ES>EU)
Ibon Errazquin (EN>ES)
Imprenta:
Diputación Foral de Alava

© de los textos y las traducciones: los autores
© de esta edición: Artium Museoa. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

ISBN: 978-84-126225-6-0

Depósito legal:
LG G 00144-2023

Número de
ejemplares: 1.000

ARTIUM MUSEOA
MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
DEL PAÍS VASCO

Dirección:
Beatriz Herráez
Subdirector de
Desarrollo y Finanzas:
Javier Iriarte
Comisaria jefe:
Catalina Lozano
Secretaria de dirección:
Mentxu Platero
Responsable de
Finanzas y Personas:
Luis Molinuevo
Responsable de
Marketing y Públicos:
Aingeru Torrontegi
Responsable de
Comunicación:
Anton Bilbao
Técnica de Marketing
y Comunicación:

Sonia Jiménez Villanueva
Traducción y Edición:
Maria Jose Kerejeta
Responsable de Exposiciones:
Yolanda de Egoscozabal
Conservador de la Colección:
Enrique Martínez
Coordinación:
Ixone Ezponda
Responsable de Biblioteca
y Documentación:
Elena Roseras
Coordinación:
Jaione Cortázar,
Estíbaliz García
Responsable de Educación:
Charo Garaigorta
Coordinación:
M^a Fran Machin
Responsable de
Infraestructuras y Servicios:
Jose Ramón Angulo
Técnico de Seguridad
y Prevención:
Gustavo Abascal
Administración:
Dava Ábalos,
Begoña Godino,
Eva Pérez

PATRONATO

Presidente:

Ramiro González Vicente
(Diputado General de Álava)

Vicepresidenta:

Ana del Val Sancho
(Diputada foral de Cultura
y Deporte. Diputación
Foral de Álava)

Vocales:

Bingen Zupiria Gorostidi
(Consejero de Política
Lingüística y Cultura,
Gobierno Vasco),

Cristina González Calvar
(Diputada foral de Fomento
del Empleo, Comercio y
Turismo y de Administración
Foral. Diputación Foral
de Álava), Itziar Gonzalo
de Zuazo (Diputada fo-
ral de Hacienda, Finanzas
y Presupuestos. Diputación
Foral de Álava), Andoni
Iturbe Amorebieta
(Viceconsejero de Cultura,
Juventud y Deportes.
Gobierno Vasco),
Estibaliz Canto Llorente
(Concejala de Educación,
Cultura y Deporte).

Ayuntamiento de Vitoria-
Gasteiz), María Inmaculada
Sánchez Arbe (Directora de
Cultura. Diputación Foral
de Álava), Mercedes Roldán
Sánchez (Ministerio de
Cultura y Deporte), María
Goti Ciprián (Diario El
Correo S.A.), Sabino San
Vicente Álvarez (Euskaltel),
Iñigo Recio Álvarez
(Fundación Vital)

Secretaria:

Susana Guede Arana
(Diputación Foral de Álava)

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

Patrono Fundador



Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Patronos Institucionales

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

KULTURA ETA HEZKUNTZA
POLITIKA SAIA

DEPARTAMENTO DE CULTURA
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Patronos Privados

EL CORREO

euskaltel

Vital

FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Empresas Benefactoras

ESTRATEGIA

Noticias de Álava
Diario

eitb

CAJENA
SEIZ

Hitzak #14

Alejandro Cesarco

Other Recent Examples

*All the Doors of
My Mother's Home*, 2022
archival inkjet print,
88 × 60 cm

*Figure With Shadow
(Stage I-III)*, 2022
archival inkjet prints,
91.6 × 61.6 cm each

Untitled (Speaking in Tongues), 2022
archival inkjet prints,
102 × 71 cm each

Figuratively, 2021
4k video, color, no sound,
continuous loop (7:24 min cycle)

*Learning the Language
(Present Continuous II)*, 2018
video, color, sound,
continuous loop (15:25 min cycle)

*The Difference Between Thirty Two
and Forty Five*, 2017
Two color silkscreen,
13 × 19 cm.

Index (An Educator), 2023
A-Z in 18 pages archival inkjet prints,
84 × 57 cm each

This exhibition by Alejandro Cesarco (Montevideo, Uruguay, 1975), brings together works in a variety of media – photographs, videos and text-based pieces – that reflect on the construction and experience of learning, as well as on processes associated with memory, perception and language. In the exhibition, the artist focuses on questions such as the uses and functions of pedagogy and literacy, in addition to relationships between mother tongue, bilingualism and the complicated ecosystem that this situation of “in-betweenness” sustains.

Other Recent Examples resonates with what is one of the main lines of research within the museum’s exhibition programme: to focus on the intersections that historically occur between the field of art and forms of writing. Questions such as biography, the correlations between language and image, appropriation strategies and systems of order and *declassification* occupy these junctions and exchanges and are evidence of the mutual influence between the two fields.

Cesarco’s exhibition also touches upon another cornerstone of the museum’s programmes: the figure of the artist as educator and the relationships established between artistic practices and experimental pedagogical models. One of the works on display, *Index (An Educator)*, is part of this lineage. It belongs to an ongoing series of works began in 2000 in which Cesarco composes indexes of imaginary books. To paraphrase the artist, these indexes are conceived as “forms of writing that in turn constitute archives of readings”; they are the product of his interest in classifications, registers and taxonomies, as well as in the processes of constructing and preserving memory.

To approach Alejandro Cesarco’s work is therefore to locate oneself in a space that problematises a model of authorship that seems to continuously revolve around itself, an author pursuing the gift of “ordering” the surrounding world, even though he is aware of the improbability of this purpose and its incompleteness. His is a genealogy that constructs

imaginary lives by compiling uninterrupted forms of rewriting and quotations that burst into the history of modern art in the 20th century; a set of practices in which fiction and historical time, the compulsive and the meticulous, narrativity and memory overlap.

That language is not transparent is beyond question for anyone who has attempted to translate his or her images of the world into writing. To write is to reveal the capacity words have to raise smokescreens, it is part of an exercise that demands showing the frames in which words are inserted and reproduced, placing them at the limits of their legibility. It is a matter of constructing devices that allow us to meander around the possibilities of language itself, to wander and provoke fortuitous encounters and discrepancies.

In *Other Recent Examples* these types of wanderings summon other voices that have informed the author's practice beyond the limits of the works and the relationships established in the exhibition galleries. In an adjoining space alongside the exhibition, a reading room is constructed that incorporates texts and authors associated with Alejandro Cesarco's work as an editor. Among other publications, it includes a selection of books published within the framework of Art Resources Transfer (A.R.T.), an non-profit organisation committed to documenting and disseminating the work of artists to an often disenfranchised audience.

Other Recent Examples is the first solo exhibition in a public institution in Spain dedicated to the work of Alejandro Cesarco, produced in collaboration with Lumiar Cité/Maumaus in Lisbon. A publication including a translation of the essay "Notes on Mother Tongues" by the Mirene Arsanios is being produced to accompany the exhibition.

Scene 1, Take Four Thomas Boutoux / Alejandro Cesarco

Thomas Boutoux: We are now a just a few weeks away from the opening of your exhibition at the Museum of Contemporary Art of the Basque Country, Artium Museoa. Knowing you, I am assuming that you have a precise idea of what the exhibition will be like, so I think it makes sense to begin this conversation by having you describe it.

Alejandro Cesarco: In very broad terms, the show will revolve around two large themes, if we are to call them that: one that deals with issues of pedagogy and the uses of literacy, and another that mediates on the relationships between mother tongue, bilingualism and the troubled ecosystem that this in-betweenness sustains.

However, the idea of "a theme" – as in what the show or works are *about* – feels problematic. Perhaps what I work with are actually a number of questions that I attempt to better formulate over time. These questions are explored through my work in a variety of media, methods of research and strategies and perhaps most overtly have to do with ideas of indexicality, identity, narrativity, the archive, and the construction and preservation of memory.

TB: I imagine that, like in many of your exhibitions, a work from your *Index* series will be shown. What is the role of this series in your work, and in your exhibitions?

AC: Yes, there will be a new eighteen-page index in the show titled *Index (An Educator)*. As you mention, this is a series I've been working on for the last twenty or so years: indexes for books I have not written and most probably never will. I've made seven or eight so far, depending on how you count them – in the sense that not all of them go from A-Z. The series maps the development of my interests, readings and preoccupations and thus has become a form of self-portraiture that unfolds over time.

This particular index addresses progressive approaches to pedagogy and the uses and practices of literacy, while simultaneously doubling as a portrait of my ex-partner of eighteen years.

In the same gallery there will be a video titled *Figuratively*, which is a collection of a dozen or so portraits of Uruguayan teens. Non-actors were selected via Instagram and asked to imagine their future as their portrait was being taken. I think of this work as falling somewhere between Andy Warhol's *Screen Tests* and a work by Peter Campus called *Head of a Man With Death on His Mind*.

The third piece in the room is a small silkscreen of two dates, titled *The Difference Between Thirty Two and Forty Five*, which is a work that riffs off of a Larry Johnson piece.

TB: *The Difference Between Thirty Two and Forty Five*.

AC: Yes, the fear of mid-career creeps in the room. It is made conscious; it is announced.

TB: The fear of ageing ...

AC: Yes, I've been prematurely working-through aging for some time [laughs].

TB: What else is in the show?

AC: There is a video In the second gallery I made two or three years ago that is, basically, a portrait of Brazilian psychoanalyst and theorist Suely Rolnick. It is part of a series of videos titled *Learning the Language (Present Continuous)* in which I portray someone and use their vocabulary to speak about some of my own recurring concerns. The mechanics are, I write a script based on their own writing and ask them to speak it back to me—a form of ventriloquism. In this case, the video is a remake of the train scene from Jean-Luc Godard's *La Chinoise*. A conversation between a university professor and a student. The scene was also redone in 2002 by Claire Denis, with Jean Lucy Nancy playing the part of the professor, in her short film *Vers Nancy*. The work models a classically hierarchical way of teaching and learning. Someone speaks and someone listens.

In the case of the work with Suely, the conversation centres, among other things, around the role and uses of repetition within psychoanalytical practice.

In this second room there are also three new photo-based works. One documents all the doors from my mother's house. Traditionally, the door is used as an ambivalent symbol for either opportunity or imprisonment. The doors depicted are ajar, they are both inviting, and half shut. The work sways between W. D. Winnicott's claim (via T.S. Eliot) that "home is where we start from" and the way Moyra Davey (via Svetlana Boym) refers to "reflective nostalgia"—as one that is not about "rebuilding the mythical place called home" but rather about "perpetually deferring the homecoming itself.

Then there's a triptych called *Speaking in Tongues*, a collaged narrative that most explicitly addresses the notions of mother tongue and bilingualism I mentioned earlier.

Lastly, another triptych titled *Figure with Shadow*, which are photographs of stage floors metaphorically alluding to the performative process of self-fashioning, and the corresponding relationships with different forms of fiction it entails. That is, the diverse ways in which the construction of the self is articulated through mimesis—playing the part, rehearsing the part, modeling oneself after certain aspirations, etc.

Something else worth mentioning is that the show is titled, *Other Recent Examples*.

TB: The title is beautiful, but the show seems more focused than what the title suggests. As you just described, it seems to really have a core question and to address quite explicitly but in different ways a specific place or feeling: that of in-betweenness, in languages, as well as in life—at different times in one's life, at different moments of an artistic career. Why did you chose to almost veil this, to use one of your expressions, with the more elusive title *Other Recent Examples*?

AC: I wanted the title to very clearly signal that this is a selection of works. It's not a survey; it's not a retrospective. It doesn't have that ambition. But more importantly, and just as with the *Index* series, and a lot my other works that have to do with classification and the organization of information, I wanted to reinforce or call attention

to the impossibility of exhaustion, of completeness, and question what is being left out and why – both from a psychological and a political dimension.

TB: And this applies as well to any interview with an artist, and to ours as well. It's always a delicate balance between telling enough and not telling too much so as to not completely conceal the exhibition with words, with language. And also, because it is very provisional. As Fischli and Weiss used to say: "Mistrust our own statements, which are certainly as good as the day they were made. One forgets the half of it; one clarifies too much". David Weiss said that, and then Peter Fischli added: "Yes, it's a mistrust towards things that are said over and over again. During interviews you start to repeat yourself, and you think: 'That's not what I really meant to say.' You give explanations that you happened upon at some point, and these explanations are therefore a bit worn out. But once they're in print, they function as if they were permanently valid. The good discussions are those where I end up discovering something for myself, something illuminating, but one already knows that it will lose this illuminating quality and will always remain dull".

AC: It's curious you bring this up, because how we met was basically through a shared interest in the interview format.

TB: Absolutely. It was when you were launching the *Between Artists* series, as part of your publishing work with A.R.T Press. It must have been 2006 or 2007. I was opening the bookstore Section 7 Books in Paris as part of the collectively-run castillo/corrales space, and A.R.T Press was one of the first publishers we approached because we felt the series of books you had just edited – conversations between Liam Gillick and Lawrence Weiner, Paul Chan and Martha Rosler, Maria Eichhorn and John Miller – would create a very nice disturbance in the language around art in Paris. Yes, this is exactly how we met: through a common interest in the oral history of art. This of course also speaks very much about your own work and methods as an artist.

AC: Yes, I've always been interested in the relationship between the voice and the written word. And I appreciate the Fischli/Weiss reference you

bring up and can very much relate it to what's going on here. The fact that I'm halfway improvising, somewhat unsure of what I'm saying, and also kind of playing the role and repeating myself.

As a shy person, the idea of granting myself access to particular oral histories of art through publishing was important. I wanted to eavesdrop on those conversations. I valued the nonhierarchical relationship that the situation of artists speaking with artists created and allowed for – the informality of it, and the accessibility of how complex ideas and methods were addressed.

In more general terms, I've always considered art to be dialogical. That is, art is always in relation to or in conversation with other art.

TB: This is something that brings us back to your exhibition at Artium Museoa: as you mentioned it is about historical narrative, self-narrative and self-portraiture seen through a particular selection of recent works. From what you described, it seems like it addresses a current stage in your life, and by extension in the life of an artist, the artist persona as well as issues of aging. It is more topical than it is, say, contextual, relating to the architecture of the museum, the institution or the geographical region where it sits. It is concerned and embedded much more in issues of time than in ones of place.

However, and for a long period of your life, you have been part of a specific conversation, which is the New York art scene conversation. The influence of New York has been very present in your work and life, and in your understanding of who you wanted to be as an artist. I wonder how you relate to it now, as you have recently left the city, after having lived there for more than two decades. Do you see the works that you have been making recently slightly veering off of that conversation? Your *Index* works have always been in English, and the most recent one that you will present in this exhibition will still be in English I presume.

AC: I'm aware of the issue of language that you bring up (the use of English but also the use of a set of references that sometimes are difficult to translate). I've been thinking about this myself and because of this I can't help but understand the question as a minor form of accusation [laughs]. But you are right, and I agree, the choice of one's language should not be a naive decision.

The easy justification, if there is a need for one, is that up until very recently I was living and working (as they say) in an English-speaking country. Perhaps the deeper reason is that if I were to think of my first or ideal audience it would be made up of a group of artists that were fundamental to my upbringing and constitution as a young artist and they are mostly New York based. To say it somewhat differently and more explicitly, in many ways I still think that my work is responding to, or in dialogue with certain practices that have been grouped as “The Pictures Generation” and their understanding of the legacies of Conceptualism. But it’s not like my work fits within a New York aesthetic. It has somehow never been in fashion, and has purposely remained not fully complicit with “the scene”.

TB: But now that you have moved, do you think this will change?

AC: I don’t know how my current living situation will affect the work. I think there are also many different ways of inhabiting a place. Our relationship to cities and the way we consume what the city offers has changed very much, not just because cities changed but because we’ve changed as well. What I mean is, I am not sure how much I’ve left New York, or if only my relationship (my perspective and distance) to it has changed. But I may be fooling myself.

In your case, you’ve left Paris for the countryside. Do you think leaving the city has changed your practice? Or changed the role or place that you want to occupy within the landscape of art?

TB: Are you asking me?

AC: Yes.

TB: [Laughs]. Yes, it did, in many different ways. First, it’s the best, maybe the only way, I found to question what it is that I am looking for. What was I achieving, but also what was I losing by being part of a capital city art scene? Moving out to the countryside was really about asking those two William Morris questions: how we live and how we might live. I knew I would figure out something about the role and the place of art and an art-related practice in the process; I just didn’t know what and how before

taking the decision to move. It was also the desire, which has always been my drive, to start something anew, to never capitalize on anything—such as build a career, or make things last longer than they should. The fear of becoming derivative of yourself, or stuck in a loop, or cynical, or self-indulgent... Hmm. I wasn’t prepared to answer your questions [laughs].

AC: When I hear you say that I start to wonder how much effect the practices of the 1990s have had on us ...

TB: To me that is very clear. I’ve always divided the world into those who take themselves a bit too seriously, are too self-assuming, too self-promoting; and those who are just fine with the fact that what they do may be missed or considered not that important. This really comes from a 1990s’ cultural upbringing, when it was considered contemptible for a band for instance to sell-out, to leave the indie sphere to sign on a major label, and overwork their sound and songs, wanting to be grander and louder. I came of age in the 1990s mostly listening to and playing music, and holding it as the main provider for meaning. Certainly before art. And this had a major influence, as a metaphor, on the role or the place that I’ve wanted to occupy within the landscape of art ever since, to return to your previous question.

AC: Personally, and similarly to what you are saying, I think the legacies of the 1990s (as they themselves adopted the democratising/deskilling tendencies of the 1960s) allowed me to construct a more plural practice. That is, it allowed me to assume the role of curator, publisher and designer without necessarily having the training to do so. This has been important for me in relation to how I think of the construction of one’s own style. Which is something that I’ve always tried to elude or challenge, and that ultimately, I use as a way to go beyond myself, to overcome certain obstacles. The other aspect that comes to mind when thinking about the 1990s, which is also rather central to my way of working, is the notion of the draft, the fragment, the trailer, the ongoing becoming of something.

TB: Maybe the tone of our current conversation also bears this influence of the 1990s in the way we are resisting entering too much into analysing the works.

AC: I think so. A lot of what was happening discursively in the 1990s seemed to be turning one's back to the artwork, or it was constructed in parallel to it.

Another way of thinking about your observation is to consider what the institutional function of this booklet is and how our conversation is challenging or furthering that.

An even deeper question is what kind of dialogue with the viewer does the show propose, in the sense of, what kind of responses do the works elicit or demand? There are reasons why the works assume the forms they do. And there are reasons for the selection of works and reasons for the show being installed the way it is. I think addressing these questions would start to outline a certain privileging of particular strategies of communication and particular economies of attention employed in the work.

TB: How does this play out in the exhibition at Artium Museoa?

AC: One way is perhaps how silence is spatialized in the galleries. Just as in a conversation, it is silence that allows for the other person to speak.

Then there is how silence is used as a narrative form within the works themselves. For example, in the indexes there is a storyline that is hinted at but never made explicit. A story is purposefully built around gaps or absences and thus is never fully apprehensible. A promise that is not kept but not forgotten.

TB: This was addressed quite explicitly in your *Song* exhibition at the Renaissance Society in Chicago in 2018. The musicality, the rhythm and the tempo of that exhibition, what the viewer could "hear" was even more important than what they could see or read. You have been known for proposing works that involve, and speak about reading – reading and looking, looking and reading – and I have the impression that the soundscape of an exhibition is taking on a more important role for you lately, and what you say about the way you conceived the show at Artium Museoa seems to confirm this.

AC: The show at the Renaissance Society that you refer to and this one use silence in very different ways. In Chicago, silence responded to

different forms of repression, there was something that was purposefully being withheld. In some ways that show was hidden behind a wall that was blushing (*The Dreams I've Left Behind*, 2015). In the case of Artium Museoa, I think the silences have to do with the number of works included, which are much fewer than what the space can actually hold. The show is quite sparse, which allows for a different type of attention or engagement with each of the works. In some sense, the fact of them being exhibited is in itself put on display. They are perhaps more vulnerable, less intimidating this way. In this case, silence is used in a way that has less to do with secrecy and more to do with granting space.

We both know that some stories are best told between the lines and that the misunderstandings caused by what is unsaid or taken for granted can often be productive. Misreading, mistranslation: "creative infidelities" is a term I've often used.

Silence, as we've been thinking about it, is in itself a form of speech. It seems perhaps that through these pauses, gaps, and absences the presumption of classification – that excessive compulsion to speak *of or for* the world – is challenged, and a space for another to enter is opened up.

Published on the occasion of the exhibition *Other Recent Examples* by Alejandro Cesarco. Produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country and Associação Maumaus – Centro de Contaminação Visual, held in Vitoria-Gasteiz from 24 March to 24 September 2023.

EXHIBITION

Curator: Beatriz Herráez
Exhibition coordination: Yolanda de Egoscozabal
Coordination Assistance: Ibai Scanbit
Graphic Design: Santiago da Silva
Installation: Giroa
Insurance: Zihurko
Transport: Inteart

PUBLICATION

Design and Layout: Santiago da Silva
Publication Coordinator: Yolanda de Egoscozabal
Texts: Thomas Boutoux
Alejandro Cesarco
Beatriz Herráez
Copyediting: Peter Sotirakis (EN)
Translation: Rosetta (ES>EU)
Ibon Errazquin (EN>ES)
Printing: Diputación Foral De Alava

© texts and translations
The authors
© this edition
Artium Museoa,
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

ISBN: 978-84-126225-6-0

Legal deposit:
LG G 00144-2023

Number of copies: 1.000

ARTIUM MUSEOA
MUSEUM OF
CONTEMPORARY
ART OF THE BASQUE
COUNTRY

Directorate: Beatriz Herráez
Deputy Director of Development and Finances: Javier Iriarte
Chief Curator: Catalina Lozano
Directorate Secretary: Mentxu Platero
Finance and HR Manager: Luis Molinuevo
Head of Marketing and Audiences: Aingeru Torrontegi
Communications Manager: Anton Bilbao
Marketing and Communication Officer: Sonia Jiménez Villanueva
Copyediting and Translation: Maria Jose Kerejeta
Head of Exhibitions: Yolanda de Egoscozabal
Collection Curator: Enrique Martínez
Coordination: Ixone Ezponda

Head of Library and Documentation: Elena Roseras
Coordination: Jaione Cortázar, Estíbaliz García
Head of Education: Charo Garaigorta
Coordination: M^a Fran Machin
Infrastructures and Services Manager: Jose Ramón Angulo
Safety and Prevention Officer: Gustavo Abascal
Administration: Dava Ábalos
Begoña Godino
Eva Pérez

BOARD OF TRUSTEES

Chairman:

Ramiro González Vicente
(President of Álava
Provincial Council)

Deputy Chairwoman:

Ana del Val Sancho
(Chair of Culture and Sport.
Álava Provincial Council)

Members:

Bingen Zupiria Gorostidi
(Minister of Linguistic
Policy and Culture.
Basque Government),

Cristina González Calvar
(Chair of Employment,
Trade, Tourism and
Provincial Administration
Promotion. Álava Provincial
Council), Itziar Gonzalo de
Zuazo (Chair of Treasury,
Finance and Budget. Álava
Provincial Council), Andoni
Iturbe Amorebieta
(Deputy Minister of Culture,
Youth Affairs and Sport.
Basque Government),
Estíbaliz Canto Llorente
(Councillor of Culture
and Community Centres.
Vitoria-Gasteiz City

Council), María Inmaculada
Sánchez Arbe (Director of
Culture. Álava Provincial
Council), Mercedes Roldán
Sánchez (Ministry of
Culture and Sport), María
Goti Ciprián (Diario El
Correo S.A.), Sabino San
Vicente Álvarez (Euskaltel),
Iñigo Recio Álvarez
(Fundación Vital)

Secretaria:

Susana Guede Arana
(Álava Provincial Council)

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

Founder Member



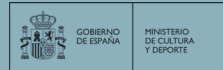
Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Institutional Members



KULTURA ETA HIZKUNTZA
POLITIKA SAIA

DEPARTAMENTO DE CULTURA
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Private-Sector Members

EL CORREO

euskaltel

Vital

FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Sponsoring Members

ESTRATEGIA

Noticias de Álava
Diario

eitb

CADENA
SEIZ

Hitzak #14