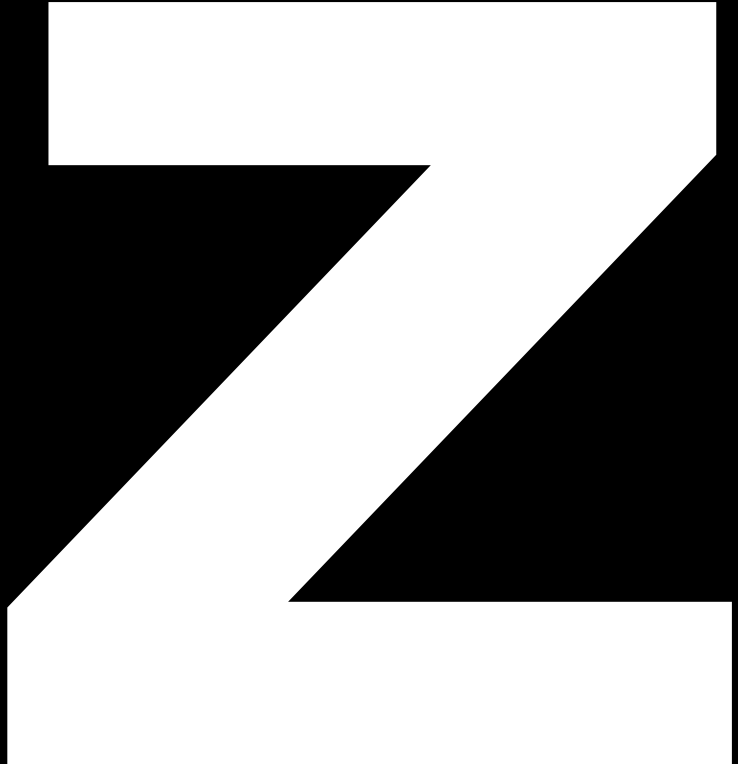


2018 / 2019

PLAN



DAVID MACWILLIAM

LEIGH BRIDGES

DAVID CLARK

MITCH MITCHELL

SEAN WHALLEY

YOUNG & GIROUX



PLAN Z



Curator (all exhibitions) / Comisario (todas las exposiciones): José Vicente Martín Martínez, Universidad Miguel Hernández de Elche.

Curator / Comisario (Lee Brigdes): Miguel Lorente Boyer, UMH.

Coordination / Coordinación (David MacWilliam) : Miguel Lorente Boyer, UMH.

Coordination / Coordinación (David Clark, Mitch Mitchell, Sean Whalley, Young & Giroux): David Vila Moscardó, UMH.

Exhibition installation / Montaje de exposiciones: David Vila Moscardó, Roc Gomar i Calatayud, Josep Galbany Noguera y Beatriz Martín Hernández.

Photographs / Fotografía: Josep Galbany Noguera, Roc Gomar i Calatayud.

Design of catalog and cover / Diseño de catálogo y portada: Eric Carpe Lomas.

Catalogue Edition / Edición de catálogo: Beatriz Martín Hernández.

English translation / Traducción al inglés: Kai Bernd Lange.

Spanish translation / Traducción al español: Miguel Lorente, José Vicente Martín.

© Copyright by the authors / © Copyright de los autores

Publisher / Edita: Martín Gràfic.

ISBN: 978-84-120432-0-4

Índice

Plan Z. David Vila	4
<i>Art based on instructions. A classification proposal after Projects class, NSCAD, 1969 / Arte basado en instrucciones: una propuesta de clasificación a partir de Projects class, NSCAD, 1969. José Vicente Martín</i>	6
2018	22
David MacWilliam	23
2019	30
Lee Bridges	31
David Clark	39
Mitch Mitchell	47
Sean Whalley	55
Young & Giroux	63
<i>Plan Z 2016-2017</i>	70

PLAN Z

Z: The Plan that invites international artists to bring their artwork to the city of Altea and the Faculty of Fine Arts of the Miguel Hernandez University, with a format based on the possibilities offered by the diffusion of contemporary art through digital media.

Since 2016, the Faculty of Fine Arts of Altea coordinates a cycle of exhibitions in which foreign artists are invited to show their artwork at our Faculty. The proposal arises within the programme of Internationalisation for Faculties and Schools of the Miguel Hernandez University, and became a selection of invited artists who show their artwork in the Navarro Ramón Space at Palau Altea Centre d'Arts, with the collaboration of the Altea City Council.

During the first cycle of exhibitions, showed in the catalogue Plan Z 2016/2017, six artists, from Sweden, Canada and the United Kingdom, took part. Now, we are presenting the second biennium, 2018/2019, developed under the same premises: the possibility that the invited artists can share their artwork in the context of the Campus and the city of Altea, through a proposal sent by digital media, accompanied by the required instructions for setting up the exhibition by our team, independently of the authors' participation; using a particular exhibition format which is focused on the act of the opening, as the exhibition takes place in a single day.

Six Canadian artists took part in this cycle. David MacWilliam, from Emily Carr University of Art + Design (Vancouver), Leigh Bridges, from the University of Manitoba, (Winnipeg), David Clark, from Nova Scotia College of Art and Design (Halifax), Mitch Mitchell, from Concordia University, (Montreal), Sean Whalley, from Regina University and the collective Young & Giroux, Daniel Young lives in Toronto and Berlin and Christian Giroux is from the University of Guelph.

The exhibition format allows the authors to be present or absent, becoming that way an exhibition proposal projected from the distance, with the common feature of dealing with digital formats for its re-production. In some cases, we counted on the presence of the artist, and the exhibition was enriched with other activities, such as workshops and lectures by the authors (like MacWilliam, Bridges, Clark and Young); in others, the pure spirit of the Plan Z was preserved as we used the material and instructions sent by the authors for the development of the artworks without their visit (Mitchell and Whalley).

A plan that allows an approach to universal culture for our students, for our Faculty, for our city. A Plan Z that enriches our area of influence, which is available in digital format, on the Altea Campus website, UMH, (<http://campusaltea.edu.umh.es/en/plan-z>), and, as a more direct testimony, through these pages. Enjoy it!

David Vila Moscardó

PLAN Z

Z: El Plan que invita a artistas internacionales a acercar su obra a la ciudad de Altea y a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, con un formato basado en las posibilidades que ofrece la difusión de la obra de arte contemporánea a través de medios digitales.

Desde el 2016, la Facultad de Bellas Artes de Altea organiza un ciclo de exposiciones en las que invita a artistas extranjeros a mostrar su obra en nuestra Facultad. La propuesta surge dentro del programa de Internacionalización de Facultades y Escuelas de la Universidad Miguel Hernández, y se concreta en una selección de artistas invitados que muestran su obra en el *Espai Navarro Ramón del Palau Altea Centre d'Arts*, con la colaboración del Ayuntamiento de Altea.

Durante el primer ciclo de exposiciones, recogido en el catálogo *Plan Z 2016/2017*, participaron seis artistas, provenientes de Suecia, Canadá y Reino Unido. Ahora, presentamos el segundo bienio, 2018/2019, desarrollado bajo las mismas premisas: se trata de que los artistas compartan su obra en el contexto del Campus y la ciudad de Altea, a través de una propuesta enviada por medios digitales, acompañada de las instrucciones necesarias para que el montaje de la exposición pueda ser realizado por nuestro equipo, de modo independiente a la participación de los autores; utilizando así un formato de exposición particular que se concentra en el acto de su inauguración, ya que la exposición tiene una duración de un día.

En este ciclo han participado seis artistas canadienses. David MacWilliam, de la *Emily Carr University of Art + Design* (Vancouver), Leigh Bridges, de la Universidad de Manitoba, (Winnipeg), David Clark, de *Nova Scotia College of Art and Design* (Halifax), Mitch Mitchell, de *Concordia University*, (Montreal), Sean Whalley, de la Universidad de Regina y el colectivo artístico Young & Giroux, en el que Daniel Young reside entre Toronto y Berlín y Christian Giroux de la Universidad de Guelph.

El formato expositivo permite tanto la presencia como la ausencia de sus autores, resultando una propuesta expositiva proyectada desde la distancia, con la característica común de tratar con formatos digitales para su re-producción. En algunos de los casos hemos contado con la presencia del artista, y la propia exposición se ha visto enriquecida con otras actividades como talleres y conferencias de los propios autores (como en el caso de MacWilliam, Bridges, Clark y Young), en otras se ha conservado el formato puro del Plan Z al utilizar el material e instrucciones enviado por los autores para el desarrollo de las obras sin que medie su visita (Mitchell y Whalley).

Un plan que permite un acercamiento al contexto artístico internacional de nuestros estudiantes, de nuestra Facultad, de nuestra ciudad. Un *Plan Z* que enriquece nuestro radio de acción, y que está disponible en formato digital, en la web del Campus de Altea, UMH, (<http://campusaltea.edu.umh.es/es/plan-z/>), y como testimonio más directo, a través de estas páginas.

iDisfrútenlo!

David Vila Moscardó

Art based on instructions. A classification proposal after Projects class, NSCAD, 1969.

Projects class (1969)¹ is a set of twelve cards, measuring 12.7 × 17.7 cm, collected in an envelope on the outside of which the inscription "Projects class / Nova Scotia College of Art and Design / 6152 Coburg RD. / Halifax, Nova Scotia / Canada" can be read. Each card is signed by an artist and contains instructions to be followed, in this case, by NSCAD art students for the creation of the artwork.

Nova Scotia College of Art and Design was an institution created in 1887 which, in 1967, under the direction of the artist Garry Neill Kennedy, went from being a traditional and provincial school to becoming an international centre of the avant-garde, a reference in the new pedagogical modes associated with contemporary art and in particular with conceptual art. Projects class, directed by David Askevol, is situated in the context of the school's curricular renovation that aimed at involving the students in the creation of artworks by contemporary artists, a teaching practice that starts to become commonplace in the context of conceptual and action art. The original idea was to bring artists to the city of Halifax and have the collaboration be direct, but, although many of the artists eventually did visit NSCAD as part of the visiting artists programme developed by Garry Kennedy², the lack of funds at that time made Askevol consider the "instruction-to-follow" format as a starting point for the collaboration.

This circumstance led to a situation of great interest: the formal materialisation of the proposals as written instructions, which was linked to conceptual notational art. The works thus consist of two stages, one constituted by the verbalisation of the proposal and the other by its (possible) materialisation. The fact that, except for a few photographic documents, what has remained of Projects class is the set of cards, as an example of conceptual artwork, and not its materialisations, reveals the importance of the instruction as an artistic medium and its connection to the idea close to conceptual art that the importance of the work resides in its approach and not in its formal or iconic materialisation. The possibility that the works were formulated in the way of verbal instructions showed the allographic³ and notational nature of certain contemporary proposals, as illustrated, for instance, by the exhibition Art By Telephone, organised by the Museum of Contemporary Art of Chicago, at the end of 1969⁴.

Analysing this common verbal medium, the instructions prepared by the twelve artists participating in Projects class, we find that the substantial difference could lie in the different degree of concreteness of the actions to be performed by the students.

Thus, we would have, on the one hand, six proposals that clearly delimit said performance. Among them, those of the artists who provide specific indications for the taking of photographs. For example, Jan Dibbets describes in five steps a procedure for photographing trees and their shadows at different times of the day; Dan Graham provides detailed instructions for taking a series of photographs of the sky at sunset at different time intervals and with regular variations of the point of view. Similarly, Lucy R. Lippard gives instructions for a group of people to be photographed in the same place and position in re-

1. In March 2018, my friend David, who had read my text for the first catalogue of Plan Z, in an act of immense generosity, gave me as a gift an edition of Projects class, NSCAD, 1969. I realised that analysing it would allow me to better understand instruction-based art, the premise of this exhibition project, Plan Z.

2. This programme turned NSCAD into an international reference and included artists like Lawrence Weiner, Dan Graham, Eric Fischl, Sol LeWitt, Robert Morris, Joseph Beuys or Mario Merz among many others. Garry Neill Kennedy. *The Last Art College*. Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978. (Cambridge: The MIT Press, 2012), 60.

3. "We speak of artwork if, and only if, the distinction between original and copy is significant; or better yet, if, and only if, even the most exact duplicate cannot be deemed authentic. (...) As such painting is autographic and music non-autographic or allographic". [translated from Spanish] Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte*. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976), 124.

4. Inspired by Laszlo Moholy-Nagy's work "Telephone Pictures", Art By Telephone artists such as John Baldessari, George Brecht, Jan Dibbets, Hans Haacke, Sol LeWitt or Bruce Nauman were asked to communicate their works via telephone to the MCA curator David H. Katzive, these works being carried out by museum assistants, based on the oral instructions, avoiding any graphical instructions. <https://mcachicago.org/Exhibitions/1969/Art-By-Telephone>.

Arte basado en instrucciones: una propuesta de clasificación a propósito de *Projects class*, NSCAD, 1969.

Projects class (1969)¹ es un conjunto de doce tarjetas, de 12,7 x 17,7 cm, recogidas en un sobre en cuyo exterior se puede leer la inscripción “*Projects class / Nova Scotia College of Art and Design / 6152 Coburg RD. / Halifax, Nova Scotia / Canada*”. Cada tarjeta está firmada por un artista y contiene instrucciones a seguir, en este caso, por los estudiantes de arte de NSCAD para la realización de la obra de arte.

Nova Scotia College of Art and Design era una institución creada en 1887 que, en 1967, bajo la dirección del artista Garry Neill Kennedy pasó de ser una escuela tradicional y provinciana para convertirse en un centro internacional de vanguardia, referencia en los nuevos modos pedagógicos asociados al arte contemporáneo y en particular al arte conceptual. *Projects class*, dirigido por David Askevol, se sitúa en el contexto de renovación curricular de la escuela, que pretendía implicar a los estudiantes en la realización de las obras de artistas contemporáneos, práctica docente que empieza a ser habitual en el contexto del arte conceptual y de acción. La idea original era traer a la ciudad de Halifax a los artistas y que la colaboración fuera directa, pero, aunque muchos de los artistas finalmente visitaron NSCAD dentro del programa de artistas visitantes desarrollado por Garry Kennedy², en ese momento la falta de medios hizo a Askevol considerar el formato de “*instrucción-a-seguir*” como punto de partida de la colaboración.

Esta circunstancia provocó una situación de gran interés: la materialización formal de las propuestas en forma de instrucciones escritas, que entroncaba con el arte notacional conceptual. Las obras constan así de dos estadios, uno constituido por la verbalización de la propuesta y otro por su (posible) materialización. El hecho de que, salvo algún documento fotográfico, lo que haya perdurado de *Projects class* haya sido el conjunto de tarjetas, como ejemplo de obra conceptual, y no sus materializaciones, nos desvela la importancia de la instrucción como soporte artístico y su conexión con la idea cercana al arte conceptual de que la importancia de la obra residía en su planteamiento y no en su materialización formal o icónica. La posibilidad de que las obras fueran formuladas en forma de instrucciones verbales evidenciaba el carácter alográfico³ y notacional propio de ciertas propuestas coetáneas como ilustra por ejemplo la exposición *Art By Telephone*, organizada por el *Museum of Contemporary Art of Chicago*, a finales de 1969⁴.

Analizando este soporte verbal común, las instrucciones confeccionadas por los doce artistas participantes en *Projects class*, encontramos que la diferencia substancial podría residir en el distinto grado de concreción de las acciones a realizar por los estudiantes.

Así, tendríamos, por una parte, seis propuestas que delimitan de un modo claro dicha actuación. Entre ellas, las de aquellos artistas que proporcionan indicaciones específicas para la toma de fotografías. Así, Jan Dibbets describe en cinco pasos un procedimiento para fotografiar árboles y sus sombras en distintos momentos del día; Dan Graham proporciona unas detalladas indicaciones para tomar una

1. En marzo de 2018, mi amigo David, que había leído mi texto para el primer catálogo de *Plan Z*, en un acto de inmensa generosidad, me regaló una edición de *Projects class, NSCAD, 1969*. Me di cuenta de que su análisis me permitiría comprender mejor el arte basado en instrucciones, premisa de este proyecto expositivo, *Plan Z*.

2. Este programa convirtió NSCAD en un referente internacional e incluyó a artistas como Lawrence Weiner, Dan Graham, Eric Fischl, Sol LeWitt, Robert Morris, Joseph Beuys o Mario Merz entre otros muchos. Gary Neill Kennedy, *The Last Art College. Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*. (Cambridge: The MIT Press, 2012), 60.

3. “Hablares de una obra de arte diciendo que es autográfica si, y solo si, la distinción entre original y copia es significativa; o mejor aún, si, y solo si, incluso el duplicado más exacto no puede estimarse como auténtico. (...) Así la pintura es autográfica, y la música no-autográfica, o alográfica”. Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1976), 124.

4. Inspirada por la obra de Laszlo Moholy-Nagy “*Telephone Pictures*”, *Art By Telephone* solicitaba a artistas como John Baldessari, George Brecht, Jan Dibbets, Hans Haacke, Sol LeWitt o Bruce Nauman que comunicaran sus obras por teléfono al comisario del MCA David H. Katzive, siendo ejecutadas estas obras por los asistentes del museo, basándose en estas instrucciones orales, evitando cualquier indicación gráfica. <https://mcachicago.org/Exhibitions/1969/Art-By-Telephone>.

lation to each other at the same hour for two weeks so that the resulting impression when viewing these photographs is similar, with different options for their display accompanied by verbal descriptions of the photographs. In all three cases –Dibbets, Graham and Lippard– photographic series are proposed in which motifs may vary, but the constants are established by the author.

In this regard of material concreteness one would find Robert Smithson's instructions presenting one of his non-sites: "1000 tons of mud dumped from a dump truck over a rocky or stony cliff".

Joseph Kosuth's instructions are also precise, since his work is integrated into the piece 15 locations, an exhibition that is held simultaneously in 15 places. His instructions gather 22 expressions related to the concept of power numbered from 156 to 177 ("Power, Potency, Impotence, Strength..."), related to four fields: "power in general", "indirect power", "power in operation", and "combination of forces", each one of them to be reproduced in different media (billboard, newspaper advertisement, hand bill, advertisement in buses).

N.E. Thing Co. LTD was the clearest example of concreteness since the collective sent the works by teletypewriter and a fax installed in the Anna Leonowens Gallery, works that were installed as they were received.

As opposed to these works, we find those that put forward a proposal subject to further interpretation by the students.

Starting with the most extreme case of James Lee Byars, which reproduces the mysterious and ambiguous text "Mr. Byars is the Artist in the Pentagon" with a font so small that it is almost impossible to read, we would find, for example, Douglas Huebler, who proposes to students the fabrication of a myth and its documentation "through ordinary information systems". In a line of collective work of wide interpretation we would also find Robert Barry's proposal, which asks students to organise themselves in a group and work on a common idea, of any kind. The idea will be known only by the members of the group and in case it leaves the group the piece will cease to exist. The premise makes the duration of the piece dependent on "the nature of the participating students". Barry adds "we may never know when or if the piece comes to an end" which emphasises the open, undetermined nature of this type of proposal.

In the case of Mel Bochner, under the title "Phenomenology of a Room (1966)", the idea is that students measure and consider a room in all the different ways they can think of, including the subjective ones. In the case of Sol LeWitt, it is striking that he does not use his well-known instructions for more concrete wall drawings, and opts for a more open proposal in which seven exercises are included, five of which are of the type: "a work that uses the idea of..." the concepts chosen being: "error, incompleteness, infinity, completeness, stupidity"; and two last works: one being "subversive" and the other one "not original".

Finally, Lawrence Weiner includes a relatively ambiguous text "REMOVAL HALFWAY BETWEEN THE EQUATOR AND THE NORTH POLE. The extent and documentation (if any) of the removals is completely in the domain of the students". These instructions should be put in relation to the Weiner pieces made at the same time, consisting of extractions of a square of the wall surface, normally drywall, opening the view to the wall behind⁵.

In this second type of instructions, we observe a deliberate openness and indetermination in the approach, leaving the final result to the students' interpretation or development of the action.

In this way, we observe that the degree of constraint and openness in the instructions can be deemed a relevant factor when considering the different types of instructions.

Another related aspect to take into account would be the nature of Projects class as a teaching exercise in the context of NSCAD and, in that sense, the nature of student participation. What exactly is the role of the students? David Askevol answers the question about that role by considering students as "apprentices"⁶, alluding to the formative-assisting role which places them in an ambiguous territory be-

5. As, for example: "A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall", 1968.

6. "The artist was the author, students could be considered apprentices, and my role was to monitor the process" in David Askevol, "The Projects class: History" in Gary Neill Kennedy, *The Last Art College*, 13.

serie de fotografías del cielo al atardecer a distintos intervalos temporales y con variaciones regulares del punto de vista. Del mismo modo, Lucy R. Lippard da instrucciones para que un grupo de personas sean fotografiadas en el mismo sitio y posición en relación con las demás a la misma hora durante dos semanas de modo que la impresión resultante al contemplar dichas fotografías sea similar. Se incluyen distintas opciones para la presentación de las fotografías que incluyen descripciones verbales de las mismas. En los tres casos -Dibbets, Graham y Lippard- se proponen series fotográficas en las que motivos pueden variar, pero las constantes son establecidas por el autor.

En esta línea de concreción material se encontrarían las instrucciones de Robert Smithson que presenta uno de sus *non-site*: “1000 toneladas de barro arrojadas por un camión volquete desde un acantilado rocoso”.

Las indicaciones de Joseph Kosuth también son precisas, ya que su obra se integra dentro de la pieza *15 locations*, exposición que se celebra de modo simultáneo en 15 lugares. Sus indicaciones recogen 22 expresiones relacionadas con el concepto de poder numeradas del 156 al 177 (“*poder, potencia, impotencia, fuerza...*”), relacionadas con cuatro ámbitos: “*poder en general*”, “*poder indirecto*”, “*poder en acción*” y “*combinación de fuerzas*”, cada uno de ellos para ser reproducidas en distintos soportes (cartel, anuncio en prensa, hoja volante, anuncio en autobuses).

N.E. Thing Co. LTD supuso el ejemplo más claro de concreción ya que el colectivo envió las obras a través de un teletipo y un fax instalado en la *Anna Leonowens Gallery*, obras que eran instaladas conforme eran recibidas.

Por oposición a estas obras, encontramos aquellas otras que plantean una propuesta sujeta a un mayor grado de interpretación por parte de los estudiantes.

Partiendo del caso más extremo de James Lee Byars, que reproduce el misterioso y ambiguo texto “*Mr. Byars es el Artista en el Pentágono*” con un tipo tan pequeño que resulta casi imposible su lectura, nos encontraríamos, por ejemplo, con Douglas Huebler, que propone a los estudiantes la invención de un mito y su documentación “*a través de los sistemas habituales de información*”. En una línea de trabajo colectivo de interpretación amplia se encontraría también la propuesta de Robert Barry, que solicita que los estudiantes se organicen en un grupo y trabajen en una idea común, de cualquier naturaleza. La idea será conocida solo por los miembros del grupo y en caso de que salga del grupo la pieza dejará de existir. La premisa hace que la duración de la pieza dependa “*de la naturaleza humana de los estudiantes participantes*”. Barry añade “*puede que nunca sepamos cuando o si la pieza llega a finalizar*” lo cual enfatiza el carácter abierto, indeterminado de este tipo de propuestas.

En el caso de Mel Bochner, bajo el título “*Fenomenología de una habitación (1966)*”, se plantea que los estudiantes, midan y valoren una habitación de todos los diferentes modos que conciban incluido los subjetivos. En el caso de Sol LeWitt, llama la atención que no utilice sus conocidas indicaciones para dibujos murales de carácter más concreto, y opte por una propuesta más abierta en la que se recogen siete ejercicios, cinco del tipo: “*un trabajo que use la idea de...*” siendo los conceptos elegidos: “*error, lo incompleto, infinito, lo completo, estupidez*”; y dos últimos trabajos que sean, uno “*subversivo*” y el otro “*no original*”.

Por último, Lawrence Weiner incluye un texto de una relativa ambigüedad “*EXTRACCIONES A MITAD DE CAMINO ENTRE EL ECUADOR Y EL POLO NORTE. La extensión y documentación (si la hubiere) de las extracciones queda completamente en el dominio de los estudiantes*”. Estas instrucciones deben ponerse en relación con las piezas de Weiner realizadas en la misma época, consistentes en extracciones de un cuadrado de la superficie del muro, normalmente de placa de yeso laminado, dejando a la vista el interior del muro⁵.

En este segundo tipo de instrucciones, observamos una deliberada apertura e indeterminación en el planteamiento, dejando el resultado final a la interpretación o al desarrollo de la acción por parte de los estudiantes.

De este modo, observamos que el grado de apertura y de cierre de las instrucciones puede considerarse un factor relevante a la hora de considerar los distintos tipos de instrucciones.

5. Como, por ejemplo: “*Una extracción de 36" x 36" del entramado o soporte de yeso o tablero de una pared*”, 1968,

tween art student and workshop assistant, a bit like in the old style of pre-modern workshops. However, even starting from this idea, a doubt arises about their role according to the different degree of openness or constraint of the instructions that we have analysed. In the case of the more detailed instructions, the students would operate as mere helpers, workshop assistants, but in the case of the more open ones, they would actually do so in a position that is closer to the role of the audience participating in the execution of a notational piece of action art.

Thus, we would find it crucial not only to determine what kind of agents (assistants, public, etc.) the actions are aimed at, but what kind of action is demanded of them. Here, we turn to the distinction that Anna Deuzeze makes between interaction, participation, and collaboration⁷. Both interaction as well as participation depend on the level at which the agent can intervene in the conception, progression and final form of the artwork. We would find ourselves dealing with interaction, if the structure of the work is not affected by the action of the participant, even though his action is part of it, that is to say, it would be content generated by the artist and arranged by the participants. In the case of participation, the work is transformed during the exhibition / performance, that is, the content is generated by the participants and curated by the artist or the participants themselves. The interaction prioritises the here and now while the participation gives priority to the process and the accumulated experience.

The case of collaboration is different because it does not usually occur between artist and audience, but rather between artists and other actors, such as other artists, communities or production teams where roles are diluted.

To these three types of performances, we should add the performance that is implicit when Askevol refers to the students as “apprentices”: the production, in which the instructions are followed literally by assistants / helpers from whom only a neutral / functional role is required.

In this way, considering the degree of openness / constraint of the instructions, the agents who these instructions address and the type of performance they imply, we could outline this classification and its different types of instructions as we will illustrate with examples below:

TYPE OF ACTION	AGENT	LEVEL OF OPENNESS	
		OPEN	CONSTRAINED
Interaction	Audience		1
Participation	Audience*	2	
Collaboration	Other artists / Other social agents		3
Production (hypothetical)	Assistants* (audience)		4

* In Projects class, the agents were students.

1. In the case of the interaction, as we have pointed out, the spectator is an actor in the work, normally based on a driving relationship with the media or exhibition device, but its action is planned, that is to say, it is guided and, although it is necessary for the constitution of the work as such, it is not conceived in terms that can alter its structure and discursive scope. In this case, the instructions are normally not verbalised and the spectator must deduce, from the media device, what type of behaviour is required of them in the context of the display of the work.

One example would be that used by Deuzeze, the installation by Bruce Naumann Live-Taped Video Corridor (1969)⁸ that features two stacked television monitors at its far end, both linked to a camera mounted at the corridor’s entrance: the top monitor plays live feed from the video camera, while the bottom monitor plays pretaped footage of the empty passageway from the identical angle. Walking down

7. Anna Deuzeze (ed.). The “do-it-yourself” artwork. Participation from Fluxus to new media. (Manchester: Manchester University Press, 2010), 6. Deuzeze, editor, is based on the articles by Christian Kravagna and Beryl Graham included in the book.

8. Anne Deuzeze (ed.). The “do-it-yourself”, 6.

Otro aspecto relacionado como tener en cuenta sería la naturaleza de *Projects class* como ejercicio docente en el contexto de *NSCAD* y, en ese sentido, el carácter de la participación de los estudiantes. ¿Cuál es exactamente el papel de los estudiantes? David Askevol, resuelve la duda sobre dicho papel considerando a los estudiantes como “*aprendices*”⁶, aludiendo al papel formativo-asistencial, lo cual los sitúa en un ambiguo territorio entre el estudiante de arte y el asistente de taller, un poco a la antigua usanza de los talleres propios de la pre-modernidad. Si bien, incluso partiendo de esa idea, surge la duda sobre su papel a tenor del distinto grado de apertura o cierre de las mismas, que hemos analizado. En el caso de las instrucciones más detalladas, los alumnos operarían como meros asistentes, ayudantes de taller, pero en el caso de las más abiertas, realmente lo harían en una posición más cercana al papel del público que participa en la ejecución de una pieza notacional de arte de acción.

Así encontraríamos crucial no solo determinar a qué tipo de agentes (ayudantes, público, etc...) están dirigidas las acciones, sino qué tipo de acción demandan de ellos. Aquí, acudimos a la distinción que Anna Dezeuze realiza entre *interacción*, *participación* y *colaboración*⁷. Tanto la *interacción* como la *participación* dependen del nivel al cual el agente puede intervenir en la concepción, progresión y forma definitiva de la obra. Nos encontraríamos con *interacción*, si la estructura de la obra no es afectada por la acción del participante, aunque su acción forme parte de ella, es decir, se trataría de contenido generado por el artista y dispuesto por los participantes. En el caso de la *participación* la obra es transformada durante el curso de la exposición / acción, esto es, el contenido es generado por los participantes y coordinado por el artista o los propios participantes. La *interacción* privilegia el *aquí y ahora*, mientras la *participación* privilegia el proceso y la experiencia acumuladas.

Distinto es el caso de la *colaboración* porque normalmente no suele ocurrir entre artista y público, más bien entre artistas y otros actores, como otros artistas, comunidades o equipos de producción donde los roles se diluyen.

A estos tres tipos de acciones, se añadiría la acción que va implícita cuando Askevol se refiere a los estudiantes como “*aprendices*”: la *producción*, en la que las instrucciones son seguidas de modo literal por asistentes / ayudantes de los que no se requiere más que un papel neutro / funcional.

De este modo, de la consideración del grado de apertura / cierre de las instrucciones, de los agentes a los que van destinados y del tipo de acción que implican podríamos esbozar esta clasificación y sus distintos tipos de instrucciones que ilustraremos con ejemplos a continuación:

TIPO DE ACCIÓN	AGENTE	NIVEL DE APERTURA	
		ABIERTO	CERRADO
Interacción	Público		1
Participación	Público*	2	
Colaboración	Otros artistas / otros agentes sociales		3
Producción (hipotética)	Ayudantes* (público)		4

* En *Projects class*, los agentes fueron los estudiantes.

1. En el caso de la interacción, como se ha apuntado, el espectador es actor de la obra, a partir normalmente de una relación motriz con el dispositivo medial o expositivo, pero su acción está prevista, es decir, pautada y, aún siendo necesaria para la constitución de la obra como tal, no se concibe en términos que pueda alterar la estructura y alcance discursivo de la misma. En este caso, normalmente las instrucciones no están verbalizadas y el espectador debe deducir, a partir del dispositivo medial, qué tipo de comportamiento se le solicita en el contexto de la disposición de la obra.

6. “*The artist was the author, students could be considered apprentices, and my role was to monitor the process*” en David Askevol, “*The Projects class: History*” en Gary Neill Kennedy. *The Last Art College*, 13.

7. Anna Dezeuze (ed.). *The “do-it-yourself” artwork. Participation from Fluxus to new media*. (Manchester: Manchester University Press, 2010), 6. Dezeuze, editora, se basa se basa en los artículos de Christian Kravagna y Beryl Graham recogidos en el libro.

the corridor, one views oneself from behind in the top monitor, diminishing in size as one gets closer to it. Meanwhile, the participant is entirely, and uncannily, absent from the lower monitor⁹. As we can see, the presence of the spectator is necessary for the work to make sense, even though their performance takes place within strictly regulated ways.

Interaction is perhaps the type of performance most implemented by new digital image technologies, opening up a wide range of possibilities illustrated, for example, in Rafael Lozano-Hemmer's *Bilateral Time Slicer* (2016). A biometric tracking system finds the axis of symmetry of members of the public using face detection. When the axis is found to be in an almost vertical orientation the computer splits the live camera image into two slices. With each new participant time slices are recorded and pushed aside. When no one is viewing the work, the slices close and rejoin creating a procession of past recordings¹⁰. The result is a collage of dissected portraits of the spectators of the work.

In short, the interaction requires instructions that are normally elided and that imply a sort of pseudo-aesthetic gymnastics that integrate the spectators as actors in a play, which script they cannot alter.

2. It is perhaps in participation where we find the most obvious case of instruction-based art. The eminently verbal nature of the instructions and the possibility that the work may (or may not) be completed by the audience, proves the notational nature of the instructions, understood as scores to be performed. Since the linguistic nature of these instructions is diverse¹¹, the most common format of the instructions are propositions, in terms of their mood, imperative or declarative¹², which degree of concreteness is given by the way in which the performances are described and the very character of these, that is, whether the elements referred to are concrete or abstract, if the spatial and temporal duration of the actions is delimited, if the context and circumstances of the execution are referred to, to the recording of the results, etc. As we have seen when analysing *Projects* class, these details mark a range that goes from constraint to openness as far as the degree of interpretation or freedom on the part of the executor or executors goes¹³.

Analysing in detail this oscillation between constraint and openness in relation to *Projects* class, we will focus here on some specific cases.

In the first place, those cases in which the means that imply instructions make it difficult to carry out. For example, in the work of Lawrence Weiner *Statements* (1968) we find instructions of varying material difficulty in their execution. Although "One aerosol can of enamel sprayed to conclusion directly upon the floor" seems easy to execute, "A field cratered by structured simultaneous TNT explosions" would be included in those of difficult execution, being located in a different realm than that of the possible.

Sometimes the difficulty of carrying out the instruction is not material, but due to a calculated ambiguity, as we can see for example in some works by George Brecht¹⁴ and whose best example would perhaps be *Obliques Strategies*. Over *One Hundred Worthwhile Dilemmas* (1975) by Brian Eno and Peter Schmidt, apparently instructions for participatory art, but belonging perhaps to another genre already,

9. Description taken from <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>

10. Description taken from the artist's web page: http://www.lozano-hemmer.com/artworks/bilateral_time_slicer.php

11. The study and anthology of works by John Lely & James Saunders illustrates this variety of registers. It uses the Systemic Functional Grammar (SFG) to analyse the verbal statements of instruction-based art based on the grammatical domains like register, processes, tense, modality, mood, voice and circumstances. The SFG is focused on how language is used to interpret reality, make choices, and enact social relationships. John Lely & James Saunders. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. London, New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.

12. The imperative mode implies giving a command and having an agent while the declarative mode need not be addressed to an agent, and so is useful to describe a procedure. John Lely & James Saunders. *Word Events*, 29 and 32.

13. Anne Dezeuze also stresses the idea of the different degrees of concreteness of instructions as an element conditioning the type of collaboration. Anne Dezeuze (ed). *The "do-it-yourself"*, 12.

14. For example: *Two exercises*. 1961:

Consider an object. Call what is not the object "other".

Exercise: Add to the object, from the "other", another object, to form a new object and a new "other". Repeat until there is no more "other".

Exercise: Take a part from the object and add it to the "other" to form a new object and a new "other". Repeat until there is no more object.

Un ejemplo sería el utilizado por Dezeuze, la instalación de Bruce Nauman *Live-Taped Video corridor* (1969)⁸ que presenta dos monitores de televisión apilados en el extremo más alejado de un pasillo, ambos conectados a una cámara de vídeo situada en la entrada del corredor: el monitor superior reproduce la transmisión en vivo de la cámara, mientras que el monitor inferior reproduce imágenes pregrabadas del pasadizo vacío desde el mismo ángulo. Al caminar por el pasillo, uno se ve a sí mismo desde atrás en el monitor superior, disminuyendo de tamaño a medida que se acerca. Mientras tanto, el participante está completa y extrañamente, ausente del monitor inferior⁹. Como vemos, es necesaria la aparición del espectador para que la obra cobre sentido, aunque su acción se desarrolle dentro de unos cauces estrictamente pautados.

Es quizás la interacción el tipo de acción más implementada por las nuevas tecnologías de la imagen digital, al abrir un abanico de amplias posibilidades ilustradas, por ejemplo, en la obra de Rafael Lozano-Hemmer *Rebanadora de Tiempo Bilateral* (2016), un sistema de seguimiento biométrico de rostros que cuando encuentra el eje de simetría de cada espectador, en una orientación casi vertical, divide la imagen de la cámara en dos sectores. Con cada nuevo participante, los segmentos anteriores se van registrando y apartando para ser reproducidos cuando nadie interactúa con el sistema¹⁰. El resultado es un *collage* de retratos diseccionados de los espectadores de la obra.

En definitiva, la interacción requiere de instrucciones normalmente elididas que implican una forma de gimnasia pseudo-estética que integra a los espectadores a modo de actores en la obra, cuyo guión no pueden alterar.

2. Es quizás en la participación donde encontramos el caso más evidente de arte basado en instrucciones. El carácter eminentemente verbal de las instrucciones y la posibilidad de que la obra pueda ser (o no) completada por el público, evidencia el carácter notacional de las instrucciones, entendidas como partituras a ejecutar. Siendo la naturaleza lingüística de estas indicaciones diversa¹¹, el formato más habitual de las instrucciones son proposiciones, en cuanto a su modo, *imperativas* o *declarativas*¹², cuyo grado de concreción viene dado por el modo en que se describen las acciones y el propio carácter de éstas, es decir, si los elementos aludidos son concretos o abstractos, si se delimita la duración espacial y temporal de las acciones, si se alude al contexto y circunstancias de la ejecución, al registro de los resultados, etc... Como hemos visto al analizar *Projects class*, estos detalles marcan un abanico que van desde la apertura al cierre en cuanto al grado de interpretación o libertad por parte del ejecutor o ejecutores¹³.

Analizada con detalle esta oscilación entre apertura y cierre a propósito de *Projects class*, nos centraremos aquí en algunos casos específicos.

En primer lugar, aquellos casos en los que los medios que implican la instrucción la hacen difícilmente realizable. Encontramos así, por ejemplo, en la obra de Lawrence Weiner *Statements* (1968) instrucciones de distinta dificultad material en su ejecución. Si bien "*Una lata de aerosol de esmalte rociada directamente sobre el suelo hasta acabarla*" parece de fácil ejecución, "*Un campo agujereado por explosiones de TNT programadas de modo simultáneo*" se inscribiría en aquellas de difícil ejecución, ubicándose en un terreno distinto al de lo posible.

8. Anne Dezeuze (ed.). *The "do-it-yourself"*, 6.

9. Descripción tomada de <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>

10. Descripción tomada de la web del artista: http://www.lozano-hemmer.com/artworks/bilateral_time_slicer.php

11. El estudio y antología de obras de John Lely & James Saunders ilustra esta variedad de registros. Utiliza la *Lingüística Sistemico-Funcional* (LSF) para analizar las proposiciones verbales del arte basado en instrucciones desde los dominios gramaticales de registro, procesos, tiempo verbal, modalidad, modo, voz y circunstancias. El LSF se centra en cómo el lenguaje es usado para interpretar la realidad, realizar elecciones y establecer relaciones sociales. John Lely & James Saunders. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. London, New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.

12. El modo *imperativo* implica dar una orden y un agente, mientras que el modo *declarativo* no necesita dirigirse a un agente, por lo que son útiles para describir un procedimiento. John Lely & James Saunders. *Word Events*, 29 y 32.

13. Anne Dezeuze también incide en la idea de los distintos grados de concreción de las instrucciones como elemento que condiciona el tipo de colaboración. Anne Dezeuze (ed.). *The "do-it-yourself"*, 12.

that of tools for stimulating creativity. From instructions such as "Ask people to work against their better judgment", "Only one element of each kind", "Consult other sources", to others such as "Cascade", "Do something boring", "From nothing to more than nothing" in which the breadth of the instruction places them in a realm of poetic ambiguity.

We observe here that when the instructions are moved not to a realm of openness, as we saw in Projects class, but to the realm of the openly unrealistic, they lead us to Lawrence Weiner's famous statement that there is no need for the construction of the artwork¹⁵. In this way, given that it is dispensable or openly impossible due to its material difficulties or its calculated ambiguity, the character of artistry resides in the instructions themselves and their permanently latent potential.

I would like to point out here, in relation to participation and the nature of its instructions in contemporary practices, a certain shift from a type of practice based on a framework clearly constituted by verbal instructions, common in conceptual practices and performance since the 1960s, to another one constituted by a type of artistic event in which the spectator is provided with a diffuse framework of participation, closer to interaction. This new type of participatory art places the artist in a role close to that of an experience designer, a kind of "party planner"¹⁶. This places the spectators in a passive role, halfway between participation and interaction.

This approach can be seen, for example, in the work of Rirkrit Tiravanija, in which the spectator is given a certain role, a high degree of improvisation being implicit, as in the work *Untitled (free)* (1992), of which there are several versions, in which kitchens are set up in artistic spaces and meals are served that the spectators consume while they look at and talk about art. This role of the spectator, based on elided but implicit instructions, turns Tiravanija, according to Bourriaud, into a kind of film director¹⁷. The fact that he adds in his titles, in parentheses "lots of people"¹⁸, perhaps turns the audience into background actors, from whom no truly active participation is expected.

3. In the case of collaboration, as pointed out above, the involvement of the agent leads them to share authorship to a certain extent. Here we would distinguish two different types of situations. In the first place, those collaborations that involve a proposal from one artist to other artists and that start from specific instructions to produce a unique and permanent formal result by each of the participants and, in the second case, those that are aimed at social groups and that intend to use art as a dynamic agent of communities and in which the result is sometimes diluted in a more transformative and immaterial performance.

In the first case, the artist acts as project curator and proposes to a series of artists selected by him/her to work on a defined proposal. An example of this dynamic would be the work of Sophie Calle, *Take care of yourself* (2007), for the 52nd Venice Biennale in 2007. In Calle's own words, the artwork consisted of the following:

"I received an email telling me it was over. I didn't know how to respond. It was almost as if it hadn't been meant for me. It ended with the words, "Take care of yourself". I followed this advice to the letter. I asked 107 women (as well as two hand puppets and a parrot), chosen for their profession or skills, to interpret the letter. To analyse it, comment on it, dance it, sing it. Dissect it. Exhaust it. Understand it for me. Answer for me. It was a way of taking the time to break up. A way to take care of myself"¹⁹.

15. Lawrence Weiner, *Statement of Intent*, 1968: "1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership."

16. "Thus, the do-it-yourself artist participation is caught between a new type of management ready-to-use participation as a tool for higher productivity, and a leisure industry always thirsty of new forms of entertainment. In addition to the roles of healer or educator adopted by many 1960s artist, then, the contemporary artist is increasingly cast as a service producer, whether as a creative source of new ideas for business training, or as a kind of party planner." Anne Dezeuze (ed.). *The "do-it-yourself"*, 16.

17. Nicolas Bourriaud. *Postproduction. Culture as a stage: ways in which art reprograms the contemporary world.* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004) 57. (Spanish Edition)

18. Nicolas Bourriaud. *Postproduction*, 56.

19. In https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/take-care-of-yourself-complete-set/12963

En ocasiones, la dificultad de llevar a cabo la instrucción no es material, si no debida a una calculada ambigüedad, como podemos observar por ejemplo en algunas obras de George Brecht¹⁴ y cuyo máximo exponente quizás sería *Obliques Strategies. Over One Hundred Worthwhile Dilemmas* (1975) de Brian Eno y Peter Schmidt, aparentemente instrucciones para arte participativo, pero perteneciente quizás a otro género ya, el de las herramientas para despertar la creatividad. De instrucciones como “*Pide a las personas que trabajen en contra de su mejor juicio*”, “*Solo un elemento de cada clase*”, “*Consulta otras fuentes*”, hasta otras como “*Cascada*”, “*Haz algo aburrido*”, “*De nada a más que nada*” en las que la amplitud de la instrucción la sitúa en un terreno de una ambigüedad poética.

Observamos aquí que cuando las instrucciones se desplazan no ya a un terreno de apertura, como veíamos en *Projects class*, si no al ámbito de lo abiertamente irrealizable, nos llevan a la célebre afirmación de Lawrence Weiner en el sentido de la no necesidad de la construcción de la obra¹⁵. De este modo, dado que ésta es prescindible o abiertamente imposible por sus dificultades materiales o por su ambigüedad calculada, el carácter de artísticidad reside en las instrucciones mismas y su potencialidad permanentemente latente.

Me gustaría señalar aquí, en relación con la participación y el carácter de sus indicaciones en las prácticas contemporáneas, cierto desplazamiento desde un tipo de práctica basada en un marco constituido claramente por las indicaciones verbales, habitual en las prácticas conceptuales y la performance a partir de los sesenta, a otro constituido por un tipo de evento artístico en el que se proporciona al espectador un marco difuso de participación, más cercano a la interacción. Este nuevo tipo de arte participativo sitúa al artista en un rol cercano a un diseñador de experiencias, una especie de “*planificador de fiestas*”¹⁶. Esto sitúa a los espectadores en un papel pasivo, a medio camino entre la participación y la interacción.

Esta aproximación podemos observarla por ejemplo en la obra de Rirkrit Tiravanija, en la que el espectador recibe cierto papel, estando implícito un alto grado de improvisación, como en la obra *Untitled (free)* (1992), de la que hay varias versiones, en las que se montan cocinas en espacios artísticos y se sirven comidas que los espectadores consumen mientras observan y conversan sobre arte. Este papel del espectador, basado en instrucciones elididas pero implícitas convierte a Tiravanija, según Bourriaud en una especie de *director de cine*¹⁷. El hecho de que añada en sus títulos, entre paréntesis “*mucho gente*”¹⁸, quizás convierta al público en actores de figuración, de los que no se espera una participación realmente activa.

3. En el caso de colaboración, como señalábamos más arriba, la implicación del agente le lleva a compartir en cierto modo la autoría. Aquí distinguiríamos dos tipos diferentes de situaciones. En un primer lugar aquellas colaboraciones que implican una propuesta de un artista a otros artistas y que parten de unas instrucciones específicas para producir un resultado formal único y permanente por parte de cada uno de los participantes y, en un segundo caso, aquellas que se dirigen a colectivos sociales y pretenden usar el arte como agente dinamizador de comunidades y en los que el resultado se diluye,

14. Por ejemplo: *Dos ejercicios*. 1961:

“*Considera un objeto. Llame a lo que no es el objeto “otro”.*”

Ejercicio: agregue al objeto, desde el “otro”, otro objeto, para formar un nuevo objeto y un nuevo “otro”. Repita hasta que no haya más “otro”.

Ejercicio: tome parte del objeto y agréguelo al “otro” para formar un nuevo objeto y un nuevo “otro”. Repita hasta que no haya más objetos.”

15. Lawrence Weiner, *Statement of Intent (Declaración de intención)*, 1968: “1. El artista puede construir la obra. 2. La pieza puede ser fabricada. 3. La obra no necesita ser construida. Cada una siendo igual y consistente con la intención de la decisión del artista ya que la condición descansa en el receptor bajo la condición de la recepción.”

16. “*Por lo tanto, la participación del artista del hágallo-usted-mismo se encuentra atrapada entre un nuevo tipo de participación gestionada lista-para-usar como herramienta para una mayor productividad, y una industria del ocio siempre sedienta de nuevas formas de entretenimiento. Además de los roles de sanador o educador adoptados por muchos artistas de los años sesenta, el artista contemporáneo es cada vez más elegido como un productor de servicios, ya sea como una fuente creativa de nuevas ideas para la formación empresarial o como una especie de organizador de fiestas*”. Anne Dezeuze (ed.). *The “do-it-yourself”*, 16.

17. Nicolas Bourriaud. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004), 57.

18. Nicolas Bourriaud. *Postproducción*, 56.

Performers like Laurie Anderson, singer-songwriters like Christina Rosenvinge, and actresses like Jeanne Moreau all participate in the artwork. The project, in a single and definitive formal resolution has been displayed in several countries, such as France, Canada, Mexico, England and Spain.

Another example in this line would be the work by Ryan Gander and Jonathan P. Watts, *The Annotated Reader* (2018). In this case, Gander and Watts ask a total of 281 artists –such as Marina Abramović, *Art & Language*, Antony Gormley or Olafur Eliasson– to imagine that they had missed the last train home, asking: “Is there one piece of writing that you would want with you for company in the small hours?” Based on the question, the participants are asked to present their texts with personal notes, which are collected in an artist’s book and an exhibition²⁰.

We observe here that the instructions establish a more specific framework in relation to the result of the artwork, which remains as a final outcome, generally not being open to further redefinitions.

In the second case, the collaboration would be in the context of community-based art or socially engaged art. Building on these practices, the theorist Grant H. Kester²¹ develops the idea of dialogical art based on conversational exchanges between people from different communities. Dialogical art proposes an exchange of perceptions between the artist and the communities where the former acts as a catalyst, generating a new vision, the result of the intersection of both perspectives during the production of a given project²².

An example of this type of practice is Suzanne Lacy’s project *The Roof is on Fire* (1994), a performance featuring two hundred African-American and Latino youths sitting in their cars, representing profiles that could be considered stereotypes as propagated by the mass media. These conversations were heard by different community media and recorded²³ and in them the young people took control “of their image and to transcend the one-dimensional clichés promulgated by mainstream news and entertainment media”²⁴.

In relation to the instructions received, this type of collaborative art starts with the creation of situations that generate dialogue, so they are implicitly specified in the definition of the environments where the exchange will take place. In this sense, the work of Stephen Willats is interesting²⁵. In some of his projects Willats is concerned with community spaces as political and identity spaces, developing an aesthetic of distance or de-familiarisation. In this process it is key what Willats calls the question: an initial interrogation that opens the process and that, in this case, would adopt the role of the instruction. Thus, in *The People of Charville Lane*, the question is: What do you think are the everyday pressures on family life created by moving into a house on this estate? These types of questions create a distance that allows for a reflective examination of one’s existence. In *The Brentford Towers* (1985), he asks residents to choose an object inside their home and relate it to scenes outside that they can see from their windows²⁶. The final work is a montage that includes texts and photographs which portray the participants.

The instructions in the case of the collaboration propose a starting point that places the collaborator in a new situation (collaboration between artists) or in a new point of view presenting an everyday situation (community-based art). Sometimes, this starting point takes the form of a question.

4. The case of production is perhaps the most common type of instruction-based art due to the shift from expression to production that has occurred in contemporary art. As Natalie Heinich explains, the artist’s manual workmanship is no longer an added value of the work of art and it has been accepted that

20. In <https://www.wallpaper.com/art/the-annotated-reader-book-london-cork-street>

21. Grant H. Kester. *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California press, 2013.

22. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 95.

23. In <https://vimeo.com/39865636>

24. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 4.

25. “In his projects Willats shifts the focus of art from the phenomenological experience of the creator fabricating an exemplary physical object to the phenomenological experience of his co-participants in the spaces and routines of their daily lives”. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 91.

26. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 96.

en ocasiones, en una acción más transformadora e inmaterial.

En el primer caso, el artista actúa como coordinador del proyecto y propone a una serie de artistas seleccionados por él mismo una propuesta definida sobre la cual trabajar. Un ejemplo de esta dinámica sería el trabajo de Sophie Calle, *Cuidese mucho*, (2007), para la 52 Bienal de Venecia en el 2007. En palabras de la propia Calle la obra consistía en lo siguiente:

“Recibí un correo electrónico donde me decía que habíamos terminado. No sabía cómo responder. Era casi como si no hubiera sido para mí. Terminó con las palabras, “cuidate”. Seguí este consejo al pie de la letra. Le pedí a 107 mujeres (además de dos marionetas y un loro), elegidas por su profesión o habilidades, que interpretaran la carta. Para analizarlo, comentarlo, bailarlo, cantarlo. Diseccionarlo. Agotarlo. Entiéndelo por mí. Responde por mí. Era una forma de tomarse el tiempo para romper. Una forma de cuidarme”¹⁹.

Participan en la obra tanto *performers* como Laurie Anderson, cantautoras como Christina Rosenvinge, o actrices como Jeanne Moreau. El proyecto, en una única y definitiva resolución formal, se ha presentado en varios países, como Francia, Canadá, Méjico, Inglaterra o España.

Otro ejemplo en esta línea sería la obra de Ryan Gander y Jonathan P. Watts, *El lector anotado* (2018). En este caso, Gander y Watts solicitan a un total de 281 artistas -como Marina Abramović, *Art & Language*, Antony Gormley u Olafur Eliasson- que imaginen que han perdido el último tren a casa, formulando la pregunta: *“¿Hay algún texto que te gustaría que te acompañara en ese rato?”*. A partir de la pregunta se solicita a los participantes que presenten sus textos con anotaciones personales, que son recogidas en un libro de artista y una exposición²⁰.

Observamos aquí que las instrucciones establecen un marco más específico en relación con el resultado de la obra de arte, el cual permanece como obra final, no estando abierto, en principio, a posteriores redefiniciones.

En el segundo caso aludido, la colaboración se inscribiría en el contexto de arte basado en comunidades o arte socialmente comprometido. A partir de estas prácticas el teórico Grant H. Kester²¹ desarrolla la idea de arte dialógico basado en intercambios conversacionales entre gente de diferentes comunidades. El arte *dialógico* plantea un intercambio de percepciones entre el artista y las comunidades donde el primero actúa como catalizador, generando una visión nueva, fruto de la intersección de ambas perspectivas durante la producción de un proyecto dado²².

Un ejemplo de este tipo de prácticas es el proyecto de Suzanne Lacy *The Roof is on Fire* (1994), una performance protagonizada por doscientos jóvenes afroamericanos y latinos sentados en sus coches, pertenecientes a perfiles que pudieran ser considerados como estereotipos por los medios de comunicación. Estas conversaciones fueron escuchadas por distintos medios de la comunidad y registradas²³ y en ellas los jóvenes *“tomaban control de su imagen para trascender los clichés unidimensionales promulgados por las noticias dominantes y los medios de entretenimiento”²⁴.*

En relación con las instrucciones recibidas, este tipo de arte colaborativo parte de la creación de situaciones que generen el diálogo, por lo que se concretan de modo implícito en la definición de los entornos donde se producirá el intercambio. En este sentido es interesante la obra de Stephen Willats²⁵. En algunos de sus proyectos Willats se preocupa por los espacios comunitarios como espacios políticos e identitarios desarrollando una estética de la distancia o la *desfamiliarización*. En este proceso es clave

19. En https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/take-care-of-yourself-complete-set/12963

20. En <https://www.wallpaper.com/art/the-annotated-reader-book-london-cork-street>

21. Grant H. Kester. *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California press, 2013.

22. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 95.

23. <https://vimeo.com/39865636>

24. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 4.

25. *“En sus proyectos, Willats cambia el enfoque del arte de la experiencia fenomenológica del creador que fabrica un objeto físico único a la experiencia fenomenológica de sus coparticipes en los espacios y las rutinas de sus vidas cotidianas”*. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 91.

the artist commissions the material realisation of the creations to third parties without questioning their authorship²⁷. Nowadays, certain controversies surrounding works produced in an industrial or technological manner by assistants seem to have been overcome.

In a 2006 newspaper article with the eloquent title "Creating art with instructions for use"²⁸ the critic Fernando Samaniego addressed the issue, based on the news of the decision by sculptor Richard Serra to replace a sculpture of enormous dimensions mysteriously lost in the warehouses of the Reina Sofia National Museum in Madrid, by making the same steel plates from the plans. The German foundry working with Serra received by e-mail the plans and instructions for cutting the four large blocks that form the sculpture Equal-Parallel / Guernica-Bengasi, which has been on display as part of the Reina Sofia Museum collection since 2008. Samaniego addressed the difficulty for a traditional public to assimilate this Duchampian tradition that prioritises conception over realisation.

The truth is that in the period since then an increasing number of artists work with assistants on a regular basis, to whom they provide their instructions. In this sense, what has become increasingly common is not only a type of artist who could be defined as a project designer²⁹ and who uses the specific assistance of technicians and / or craftsmen to produce his work, but another one who develops a kind of workshop / industry around their production by acquiring a role similar to a "trademark"³⁰ or franchise. Similar to the Baroque workshops, certain contemporary artists such as Jeff Koons, the Chapman brothers, Damien Hirst, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan... commission their works to assistants or work in workshops surrounded by them.

In relation to the instructions that the production implies, we observe how the idea that the essence of the work is transmissible discursively, that is, in its own project formulation of conceptual practices, has progressively acquired greater relevance in contemporary art, but freed from its verbal reductionism. This implies a shift towards descriptions that can use iconic, technical elements or indications of partial results, allowing easy transmissibility of instructions through digital media and the Internet.

Interestingly, we can observe the character of these instructions in those projects that due to their complexity or nature do not foresee their execution, remaining in the realm of the hypothetical. The poetics of the artist as a project designer has allowed the emergence of proposals whose essence is settled in its strictly potential character either by its very nature or by the material difficulty of carrying out the project. Thus, the work of art would consist of the enunciation of the art project, through various formal presentations, highlighting in this way the nature of these indications for production.

Here, we would put the work of the Spanish artist Manuel Saiz, *Time Train Zeit Zug* (2010) as an example, consisting of the specifications for the project of constructing a circular high speed train, with 2,400 kilometres of tracks, in the centre of Europe, that would circulate at 200 kilometres per hour and would cross the landscapes of Germany, Austria, Italy, France, Belgium and the Netherlands every 12 hours. This art installation would be a symbol of European identity, a tourist attraction and a clock of continental dimensions, all at the same time. The project is presented as a set of specifications for the evaluation of its hypothetical construction, including justification of the project, financing, social and environmental implications, etc. as well as a promotional documentary.

Since it is obvious that the materialisation of the project is doomed to failure, the interest of this proposal lies in the process of investigating and discovering the pros and cons of the creation of the installation, the arguments of hypothetical defenders and detractors, the technical and budgetary difficulties, the theoretical aspects and the reflections to which it gives rise, beyond the improbable construction of *Time Train*.

Another example would be Ryan Gander's work (in collaboration with Stuart Bailey) Appendix Ap-

27. Nathalie Heinich. *The paradigm of contemporary art. Structures of an artistic revolution.* (Madrid: Casimiro Libros, 2017), 113-120. (Spanish edition)

28. In https://elpais.com/diario/2006/07/27/cultura/1153951204_850215.html

29. *That would bring together the roles granted by Nathalie Heinich:* "artist, film-maker, music producer, entrepreneur" Nathalie Heinich. *The paradigm*, 172.

30. Nathalie Heinich. *The paradigm*, 75.

lo que Willats llama la *pregunta*: una interrogación inicial que abre el proceso y que, en este caso, adoptaría el papel de la instrucción. Así, en *The People of Charville Lane*, la pregunta es: “¿Cuáles crees que son las presiones cotidianas sobre la vida familiar creadas al mudarte a una casa en esta propiedad?” Este tipo de preguntas crean una distancia que permite un examen reflexivo sobre la existencia propia. En *The Brentford Towers* (1985), solicita a los residentes que elijan un objeto del interior de sus viviendas y lo relacionen con escenas del exterior que puede contemplar desde las ventanas²⁶. El trabajo final es un montaje que incluye textos y fotografías que retratan a los participantes.

Las indicaciones en el caso de la colaboración proponen un punto de partida que sitúa al colaborador en una situación nueva (colaboración entre artistas) o en un punto de vista nuevo frente a una situación cotidiana (arte basado en la comunidad). En ocasiones, dicho punto de partida adquiere la forma de una pregunta.

4. El caso de la producción es quizás el tipo de arte basado en instrucciones más común debido al desplazamiento desde la expresión a la producción ocurrido en el arte contemporáneo. Tal como explica Natalie Heinrich, la factura manual por parte del artista ha dejado de ser un valor añadido de la obra de arte y se ha asumido el hecho de que el artista encargue la realización material de las creaciones a terceras personas sin cuestionar su autoría²⁷. Hoy en día ciertas polémicas en torno a las obras producidas de modo industrial o tecnológico por ayudantes parecen superadas.

En un artículo periodístico de 2006 con el elocuente título “*Crear arte con instrucciones de uso*”²⁸, el crítico Fernando Samaniego abordaba la cuestión, a partir de la noticia de la decisión del escultor Richard Serra de reponer una escultura de enormes dimensiones misteriosamente perdida en los almacenes del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, mediante la fabricación de las mismas planchas de acero a partir de los planos. La fundición alemana que trabaja con Serra recibió por correo electrónico los planos y las instrucciones para cortar los cuatro bloques de grandes dimensiones que forman la escultura *Equal-Parallel / Guernica-Bengasi* que desde 2008 está expuesta como parte de la colección del Museo Reina Sofía. Samaniego abordaba la dificultad para un público tradicional de asimilar esta tradición duchampiana que prima la concepción sobre la realización.

Lo cierto es que en el lapso transcurrido desde entonces un número cada vez mayor de artistas trabaja con asistentes de modo habitual, a los cuales proporcionan sus indicaciones. En este sentido se ha hecho cada vez más habitual no sólo un tipo de artista que podría definirse como *diseñador de proyectos*²⁹ y que utiliza la asistencia específica de técnicos y / o artesanos para la realización de sus obras, sino también artistas que desarrollan una especie de taller / industria alrededor de su producción adquiriendo un papel semejante a un “*marca comercial*”³⁰ o franquicia. A semejanza de los talleres del Barroco, ciertos artistas contemporáneos como Jeff Koons, los hermanos Chapman, Damien Hirst, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan... encargan sus obras a asistentes o trabajan en talleres rodeados de ellos.

En relación con las instrucciones que la producción implica, observamos cómo la idea de que la esencia de la obra es transmisible de un modo discursivo, esto es, en su formulación proyectual propia de las prácticas conceptuales, ha ido adquiriendo progresivamente mayor relevancia en el arte contemporáneo, pero liberada de su reduccionismo verbal. Esto implica un desplazamiento hacia descripciones que pueden utilizar elementos icónicos, técnicos o indicaciones sobre resultados parciales, permitiendo una fácil transmisibilidad de las instrucciones a través de los medios digitales e internet.

Curiosamente, podemos observar el carácter de estas instrucciones en aquellos proyectos que por su complejidad o naturaleza no prevén su realización, manteniéndose en el ámbito de lo hipotético. La

26. Grant H. Kester. *Conversation pieces*, 96.

27. Nathalie Heinrich. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. (Madrid: Casimiro Libros, 2017), 113-120.

28. https://elpais.com/diario/2006/07/27/cultura/1153951204_850215.htm

29. Que aglutinaria los roles otorgados por Nathalie Heinrich: “*artista, cineasta, productor musical, empresario*”. Nathalie Heinrich. *El paradigma*, 172.

30. Nathalie Heinrich. *El paradigma*, 75.

pendix (2007) which, following in the wake of Appendix (2003), materialises ideas and annotations around Ryan Gander's artistic practice in the shape of a script for a hypothetical television series on art in 12 episodes in line with the shift in Gander's work towards increasingly incorporating sound and moving images.

In both cases the instructions constitute the work itself, sometimes adopting the appearance of an artist's book or that of projects from other fields such as public works or television productions. These instructions would hypothetically be documents to be used by assistants or producers of the project, although it is actually the spectators who handle the proposals normally in a format close to the artist's book. In any case, on the one hand, they allow us to approach the character that these instructions for production would have, since, in most cases, they are not revealed to the spectators. On the other hand, they show how the artist who we have described as a project designer would opt for the functionality of detailed instructions for the assistants that would guarantee the specific result desired. This would leave behind the commitment of conceptual roots with the strict verbliness of participatory art that always allowed for the result to have a certain degree of openness in the execution of the instructions by the public.

Once the four proposed cases have been presented, we would say that instruction-based art covers a wide range of artistic proposals, beyond its most well-known formulations of participatory art in which, at first, we would include Projects class. From the schematic and implicit instructions of interactive art to the detailed indications of production-based art, passing through the eminently verbal format of participatory art, we observe how contemporary art uses instructions in different ways depending on the type of agents to who they are addressed, the mode of action they require and their degree of openness or constraint. This classification proposal is outlined in this text as a starting point for covering and understanding this type of artistic practice.

poética del artista como *diseñador de proyectos* ha permitido el surgimiento de propuestas cuya esencia se dirime en su carácter estrictamente potencial ya sea por su propia naturaleza o por la dificultad material de realizar el proyecto. De este modo, la obra de arte consistiría en la enunciación del proyecto artístico, a través de distintas presentaciones formales, poniéndose así en evidencia el carácter de estas indicaciones para la producción.

Pondríamos como ejemplo aquí la obra del artista español Manuel Saiz, *Tren Tiempo Zeit Zug* (2010) consistente en la memoria del proyecto de construcción de un tren de alta velocidad circular, de 2.400 kilómetros de trazado, en el centro de Europa, tren que circularía a 200 kilómetros por hora y atravesaría cada 12 horas los paisajes de Alemania, Austria, Italia, Francia, Bélgica y los Países Bajos. Esta instalación artística sería un símbolo de la identidad europea, una atracción turística y un reloj de dimensiones continentales al mismo tiempo. El proyecto se presenta a modo de memoria para la valoración de su hipotética construcción, incluyendo justificación del proyecto, financiación, implicaciones sociales y medioambientales, etc. y un documental promocional.

Siendo obvio que la materialización del proyecto está abocado a su fracaso, el interés de esta propuesta se encuentra en el proceso de investigar y descubrir los pros y los contras de la creación de la instalación, los argumentos de hipotéticos defensores y detractores, las dificultades técnicas y presupuestarias, los aspectos teóricos y las reflexiones a las que da lugar, más allá de la improbable construcción de *Tren Tiempo*.

Otro ejemplo sería la obra de Ryan Gander (en colaboración con Stuart Bailey) *Appendix Appendix* (2007) que, siguiendo la estela de *Appendix* (2003), materializa ideas y anotaciones en torno a la práctica artística de Ryan Gander en forma de guión para una hipotética serie de televisión sobre arte en 12 episodios acorde con el desplazamiento en la obra de Gander en el sentido de incorporar de modo creciente sonido e imagen en movimiento.

En ambos casos las instrucciones constituyen la obra en sí misma, adoptando en ocasiones la apariencia de libro de artista o la de proyectos de otros ámbitos como la obra pública o la producción televisiva. Estas instrucciones hipotéticamente serían documentos para ser utilizados por asistentes o productores del proyecto, aunque en realidad son los espectadores los que manejan las propuestas normalmente en un formato cercano al libro de artista. En cualquier caso, por un lado, nos permiten acercarnos al carácter que estas indicaciones para la producción tendrían, ya que, en la mayoría de los casos, estas no son reveladas a los espectadores y, por otro, evidencian cómo el artista que hemos descrito como *diseñador de proyectos* optaría por la funcionalidad de unas instrucciones detalladas para los ayudantes que garanticen el resultado específico deseado, dejando atrás el compromiso de raíz conceptual con la estricta verbalidad del arte participativo que dejaba siempre abierto el resultado a cierto grado de apertura en la ejecución de las instrucciones por parte del público.

Una vez expuestos los cuatro casos propuestos, diríamos que el arte basado en instrucciones abarca un amplio abanico de propuestas artísticas, más allá de sus formulaciones más conocidas de arte participativo en las que, en un primer momento, inscribiríamos *Projects class*. Desde las instrucciones esquemáticas e implícitas del arte interactivo hasta las detalladas indicaciones del arte basado en la producción, pasando por el formato eminentemente verbal del arte participativo, observamos cómo el arte contemporáneo utiliza las instrucciones de distinto modo según el tipo de agentes al que vayan dirigidas, el modo de acción que requieran y su grado de apertura o cierre, quedando esbozada en este texto esta propuesta de clasificación como punto de partida para abarcar y comprender este tipo de prácticas artísticas.

2018



David MacWilliam's research focuses on current possibilities for contemporary abstract painting in relation to a 20th Century history of heroic modernism. He began painting in the mid-1970s at a moment when it was important to reinvent painting for yourself- to define a "ground zero" or a starting point to proceed from, and for him that was a figure, object or mark on an abstract coloured ground. He sees painting primarily as an abstract, material practice and proceeds in an intuitive manner, relying on process, observation and reflection-thinking through painting.

He continues to be concerned with themes of making and materiality; opticality and colour; and painting as labour. Drawing his inspiration from a wide range of references and sources, he has an ongoing interest in the associative meanings of colour and its uses visually and conceptually.

Recently, he has been making a series of unstretched and shaped paintings with canvas, cotton, and linen fabrics that are soaked, stained, and painted with acrylics, inks and dyes and then dried in sunlight. Some of these paintings are sewn irregular polygons, others are on unusually shaped, overlapping pieces of fabrics.

La investigación de MacWilliam se centra en las posibilidades actuales de la pintura abstracta contemporánea en relación con la historia del modernismo heroico. Comenzó a pintar a mediados de la década de 1970 en un momento en el que era importante para un artista reinventar la pintura por sí mismo: definir un "nivel cero" o punto de partida desde el que avanzar, y para él éste fue la figura, el objeto o la marca sobre un fondo de color abstracto. Concibe la pintura principalmente como una práctica material, abstracta y avanza de una manera intuitiva, basándose en el proceso, la observación y el pensamiento reflexivo a través de la pintura.

Sigue preocupado por los temas de la fabricación y la materialidad; lo óptico y el color; así como por la pintura como trabajo. Extrayendo su inspiración de una amplia gama de referencias y fuentes, tiene un interés continuo en los significados asociativos del color y sus usos visuales y conceptuales.

Recientemente ha realizado una serie de pinturas de formas geométricas realizadas en tela sin bastidor; lienzo preparado, algodón, lino y retales textiles que son empapados, teñidos y pintados con acrílico, tinta y tinte y secados a la luz del sol. Algunas de estas pinturas son polígonos irregulares cosidos, otras son formas geométricas, otras son trozos de tela superpuestos de formas poco habituales.



21th of March, 2018

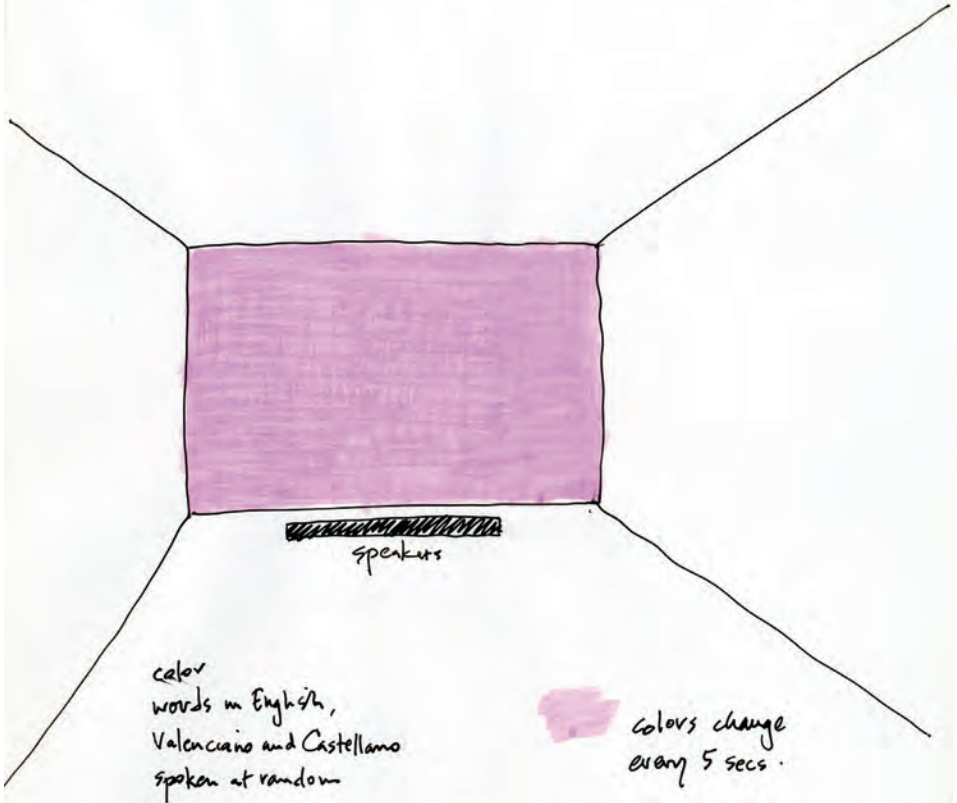
21 de marzo de 2018

*Thirty Colors for Altea; Trenta colors per Altea;
Treinta colores para Altea.*

Video and audio installation / Vídeo y audio instalación.

Plan Z. March 2018

Thirty Colors for Altea; Trinta Colors per Altea; Treinta Colores para Altea



D MacWilliam 2018



Thirty Colors for Altea; Trenta colors per Altea; Treinta colores para Altea presents and compares the names of thirty chosen colors in Valencian, Spanish and English. As an English speaking artist visiting Altea (where English is a foreign language) and in a community where Valencian and Spanish are the spoken languages, I am keen to hear how the names of these different colours are pronounced in the spoken local languages in Altea.

This project relates to my research into color systems and the naming of colors. There is a long history of quantifying colours in relation to textiles, fashion and interior design and the standardization of historically subjective colour names from local manufacturers' charts and chips into increasingly internationally accepted systems. With the advent of computers and the internet there was a further need to translate colour into a hexadecimal system of letters and numbers and a "web safe" colour palette. For example, a colour named "copper" was assigned a hexadecimal code: #B87333, that translates into a monitor's RGB values of 72% red, 45% green and 20% blue.

As viewers, we make assumptions about the names of certain colours that relate to the natural world of plants and food (eg. saffron or raspberry). While we assume that optically we all see the same colour, we know in fact that what we actually see is subjective and based on allusive cultural assumptions (eg. Bordeaux or caramel) that reveal ideological assumptions and associative meanings from consumer culture.

With projected coloured light the differences and discrepancies of hue, saturation and brightness within different projectors result in viewing experiences that are unique, based on the particular projector. I embraced these limitations, and seeing these projected colours at the opening reception, I enjoyed how the audience appreciated hearing the names of the colors they were seeing spoken in the three languages. Colour is always relative and never absolute, so just as the translation of colour names from English to Castilian to Valencian is approximate, similarly the translation of names is relative.



Thirty Colors for Altea; Trenta colors per Altea; Treinta colores para Altea presenta y compara los nombres de los colores en valenciano, español e inglés. Como artista angloparlante de visita en Altea (donde el inglés es una lengua extranjera) y en una comunidad en la que el castellano y el valenciano son las lenguas de uso común, tengo un gran interés en escuchar cómo estos colores se pronuncian en las lenguas locales de Altea.

Este proyecto se relaciona con mi investigación sobre sistemas de color y el nombre de los colores. Hay una larga historia de cuantificación de colores en relación con el diseño textil, de moda y de interiores; y de la estandarización de nombres de colores históricamente subjetivos desde los gráficos y fichas de los fabricantes locales a sistemas cada vez más aceptados internacionalmente. Con el advenimiento de los ordenadores e Internet, hubo una necesidad adicional de traducir el color en un sistema hexadecimal de letras y números y de una paleta de colores “segura para la web”. Por ejemplo, a un color llamado “cobre” se le asignó un código hexadecimal # B87333, que se traduce en los valores RGB de un monitor con un 72% de rojo, 45% de verde y 20% de azul.

Como espectadores, hacemos suposiciones sobre los nombres de ciertos colores que se relacionan con el mundo natural de las plantas y los alimentos (por ejemplo, azafrán o frambuesa). Si bien suponemos que ópticamente todos vemos el mismo color, sabemos de hecho que lo que realmente vemos es subjetivo y se basa en suposiciones culturales (por ejemplo, Burdeos o caramelo) que revelan implicaciones ideológicas y significados asociativos de la cultura de consumo.

Con la luz de color proyectada, las diferencias y discrepancias de tono, saturación y brillo de los diferentes proyectores dan como resultado experiencias de visualización únicas, basadas en cada proyector en particular. Asumí estas limitaciones, y al ver estos colores proyectados en la inauguración, disfruté de cómo los asistentes disfrutaban al escuchar los nombres de los colores que estaban viendo en los tres idiomas. El color es siempre relativo y nunca absoluto, así que del mismo modo que la traducción de nombres de los colores del inglés al castellano y al valenciano es aproximada, la traducción de los nombres es igualmente relativa.



Blue Stile Appliqué, 2015,
dyed cotton and synthetic fabrics,
160 x 170 cm.

Montante azul aplicado.
Algodón tintado y tela sintética.



Reverse Camouflage Selvedge, 2015,
acrylic and dyes on cotton and denim,
160 x 200 cm.

Camuflaje al revés ribeteado. Acrílico y
tinte sobre algodón y tela vaquera.

David MacWilliam is an artist, educator and independent curator living in Vancouver, Canada. He has exhibited his paintings in numerous solo and group exhibitions over the past forty years. He received a BFA from the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), and has an MA in Visual Arts from University of the Arts London. From 1988 to 2017, he taught visual art at Emily Carr University of Art + Design, in Vancouver, Canada, where he is currently Professor Emeritus in the Audain Faculty of Art. He continues to develop a specific iconography of material abstraction and remains primarily concerned with the social role of art, the relationships between forms and colour, and painting as labour.

His art has been exhibited extensively in Canada and occasionally in Europe over the past 35 years. Some of these exhibitions include the Paris Biennale (1982), Vancouver Art Gallery's Art and Artists 1939-83 (1983), and most recently in the VAG's PAINT exhibition (2006/07). He had one person exhibitions at the Art Gallery of Greater Victoria (1984), the Vancouver Art Gallery (1990), the Galería Panorama, Barcelona (1997), the Musée Regional de Rimouski in Quebec (1998) and Winchester Galleries, Victoria (2006, 2013).

He completed Kingsway Luminaires, a permanent public art installation commissioned by the City of Vancouver's Public Art Program as part of Mapping and Marking, artist-initiated projects for Vancouver 2010, which is his second public project using programmed full spectrum LED lights. His book Unfolding (2012) includes reproductions of forty of his inkblot paintings along with essays by Winnipeg psychiatrist Dr. Jeanne Randolph and Canadian artist and art historian Robert Linsley.

David MacWilliam es un artista, educador y comisario independiente que vive en Vancouver, Canadá.

Ha mostrado sus pinturas en numerosas exposiciones individuales y colectivas en los últimos cuarenta años. Se graduó en Bellas Artes en el *Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD)*, y obtuvo el máster en Artes Visuales de la *University of the Arts London*. De 1988 a 2017, ha sido profesor de artes visuales en la *Emily Carr University of Art + Design*, en Vancouver, Canadá, donde actualmente es profesor emérito en la *Audain Faculty of Art*. Continúa desarrollando una iconografía específica de abstracción material, y sigue preocupado principalmente por el papel social del arte, las relaciones entre las formas y el color, y la pintura como trabajo.

Ha expuesto en numerosas ocasiones en Canadá y en alguna ocasión en Europa durante los últimos 35 años. Algunas de estas exposiciones incluyen la *Biennale* de París (1982), *Vancouver Art Gallery's Art and Artists 1939-83* (1983), y más recientemente en la VAG's PAINT exhibition (2006/07). Realizó exposiciones individuales en la *Art Gallery of Greater Victoria* (1984), en la *Vancouver Art Gallery* (1990), en el Galería Panorama, Barcelona (1997), el *Musée Regional de Rimouski* en Quebec (1998) y en las *Winchester Galleries*, Victoria (2006, 2013).

Realizó *Kingsway Luminaires*, una instalación de arte público permanente encargada por el *City of Vancouver's Public Art Program* como parte de *Mapping and Marking*, proyectos promovidos por artistas para *Vancouver 2010*, que es su segundo proyecto público en el que usa luces LED programadas de espectro completo. Su libro *Unfolding* (2012) incluye reproducciones de cuarenta de sus pinturas de manchas de tinta junto con ensayos de la psiquiatra afincada en Winnipeg, Dra. Jeanne Randolph, y del artista e historiador de arte canadiense Rober Linsley.

2019

A portrait of Leigh Bridges, a woman with long, wavy red hair, smiling. She is wearing a black top with a teal floral pattern. The background is a soft-focus indoor setting with a yellow light source.

LEIGH BRIDGES

Building from an investigation of atmospheric landscape and the optical phenomenon of light and color in painting, Bridges' work represents an expanding conversation between modernist forms, landscape and DIY designed technologies. Through projects in various media she has been imagining technologies that interface between people and natural systems, researching the possibilities surrounding foldable solar energy technologies as these relate to idealism and use. Recent projects have included the "Colourfield Cookstove" painted aluminum sculptures modified from a functioning flat-packed and folded solar cook stove, the "Solar Array" video animation and the "Fold and Gather" silk-screened paper prints laser-cut to pop out into sculptural forms. Through this work, Bridges has been investigating aspects of painting and design as they relate to one another, such as the ameliorative potential vs. romantic projection embodied in these traditions, and the negotiation between public vs. private modes of distribution.

Construido a partir de una investigación sobre el paisaje atmosférico y el fenómeno óptico de la luz y el color en la pintura, el trabajo de Bridges representa una conversación en expansión entre las formas modernistas, el paisaje y las tecnologías de *hágalo-usted-mismo*. A través de proyectos en diversos medios, ha estado imaginando tecnologías que interactúan entre las personas y los sistemas naturales, investigando las posibilidades que rodean a las tecnologías plegables de energía solar en relación con el idealismo y el uso. Sus proyectos recientes han incluido las esculturas de aluminio pintadas *Colourfield Cookstove*, modificadas a partir de una estufa solar en uso, montada a partir de piezas; la animación de video *Solar Array*; y las impresiones de papel serigrafadas *Fold and Gather*, cortadas con láser para poder extraer sus piezas y convertirlas en formas escultóricas. A través de este trabajo, Bridges ha estado investigando aspectos de la pintura y el diseño en la medida que se relacionan entre sí, como el potencial paliativo frente a la proyección romántica plasmadas en estas tradiciones, y la negociación entre los modos de distribución público *versus* privado.



27th of March, 2019

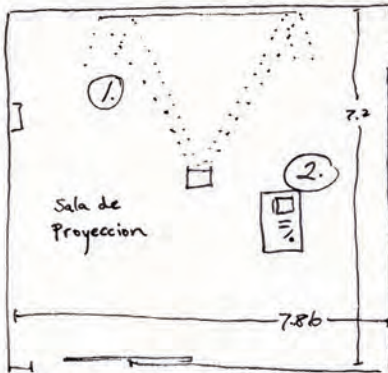
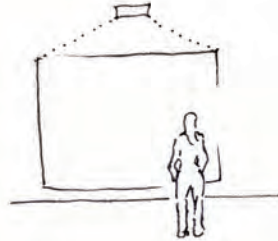
27 de marzo de 2019

*Energetic Conduits,
video and pop-out posters.*

*Conductos energéticos,
vídeo y posters troquelados.*

Energy Conduits

- Please download the 'Solar Array' MP4 file from the WeTransfer site (link provided)
- Room should be dark except for the video animation and well lit (spot) on the poster stack with tools



Devices Used

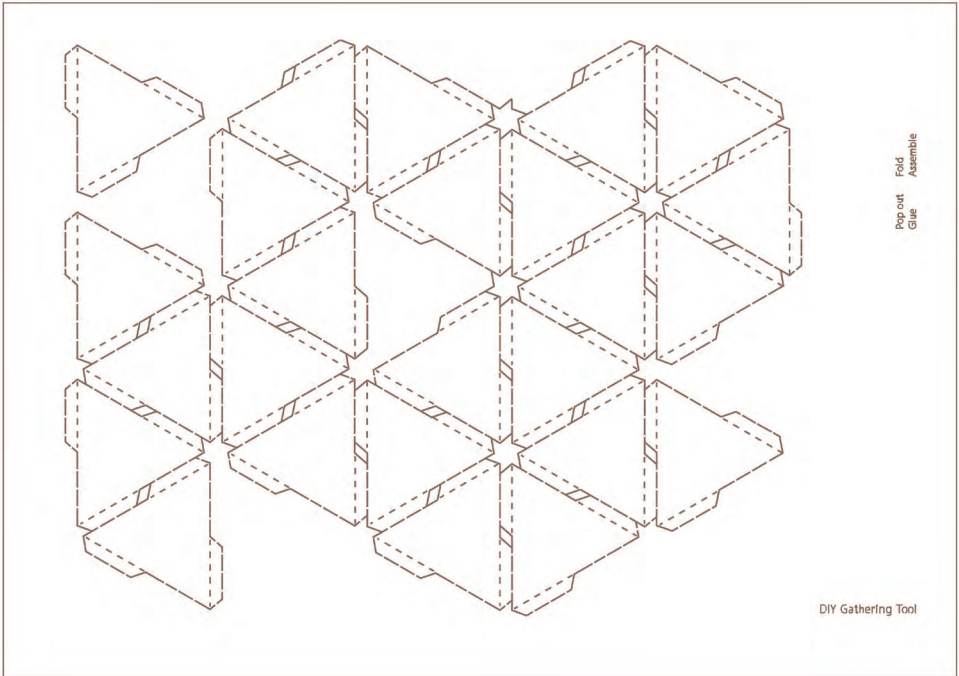
- Video projector
Bona or ASUS
as is best
- loudspeaker
also
- table (modern
preferred) for
poster stack
- tape/glue/scissors

(1) 'Solar Array' 7 min set to loop. Includes sound ~~set~~ on medium level (not too loud)

(2) 'DIY Gathering tools'
Stack of pop-out papers
Please light well.

* Poster file
will be emailed
to you

Edg



For Energetic Conduits, I will present two works that address ideas of functionalism and design in art by referencing modernist form, landscape and backyard Do-It-Yourself technology. "DIY Gathering Tool", a stack of laser-cut posters that can be folded into a prototype solar energy collecting mechanism, provides the viewer the option of following the printed instructions to pop-out and assemble the imagined technology. I'm interested in the dissemination of objects and ideas through the multiple, the engagement of the viewer / participant in 3D form construction, and the modification and development of a tool through improvised experimentation.

The "Solar Array" projected animation was developed specifically for Plan Z. It depicts the transportation, unfolding and installation of a solar energy collector device in a northern landscape, locating an abstracted schematic in proximity to a naturalistic reflection of the surroundings. I was interested in expanding ideas regarding connection to natural cycles implied in the "DIY Gathering Tool" poster to fully represent the landscape as a reflection in the panels, relating to an engagement with atmosphere, romanticism and colour field developed in my paintings on canvas.



Para *Energetic Conduits*, presentaré dos trabajos que abordan ideas de funcionalismo y diseño en el arte mediante la referencia a la forma modernista, el paisaje y la tecnología casera de *Do-It-Yourself*. *DIY Gathering Tool*, una pila de carteles cortados con láser que se pueden plegar para formar el prototipo de un mecanismo de recolección de energía solar, ofreciendo al espectador la opción de seguir las instrucciones impresas para desprender sus piezas y ensamblar la tecnología imaginada. Estoy interesada en la difusión de objetos e ideas a través de múltiples, la participación del espectador / participante en la construcción de formas en 3D, y la modificación y desarrollo de una herramienta a través de la experimentación improvisada.

La animación proyectada *Solar Array* se desarrolló específicamente para *Plan Z*. Representa el transporte, el despliegue y la instalación de un dispositivo colector de energía solar en un paisaje del norte, ubicando un esquema abstracto próximo a un reflejo naturalista del entorno. Estaba interesada en ampliar las ideas sobre la conexión con los ciclos naturales esbozados en el póster *DIY Gathering Tool* para representar en detalle el paisaje como un reflejo en los paneles, relacionándolo con el compromiso con la atmósfera, el romanticismo y el campo de color desarrollado en mis pinturas sobre lienzo.



Atmospheric Resonance, 2016.
Installation of Colourfield Cookstove Flatpack sculptures, Light Collector (Yellow Orange Light) painting, and Colourfield Cookstove Small Model sculptures.

Resonancia atmosférica.
Instalación de las esculturas Campo de color estufa montada a partir de piezas, la pintura Colector de luz (amarillo naranja luz), y las esculturas Campo de color Estufa modelo pequeño.



Rainbow Ladder, 2012
oil and acrylic on canvas, 48 x 32 in.

Escalera Arcoíris.
Óleo y acrílico sobre lienzo. 122 x 81 cm.

Canadian artist Leigh Bridges lives and works in Winnipeg and holds a Master's degree in Fine Arts from the University of Victoria, Canada. Bridges has exhibited widely in Canada and Europe, most recently at AGALab Atelier Grafisch Amsterdam, Plan Z (Miguel Hernández University, Altea Spain), Arebyte 17 with Become Become (London UK), Paul Petro Contemporary (Toronto), and Gallery Simon Blais (Montreal). Her work is part of several private and corporate collections, including Bank of Montreal, Toronto Dominion Bank, and Global Affairs Canada. Bridges holds a position of Assistant Professor of Art and Design at the University of Manitoba. She is represented by Paul Petro Contemporary in Toronto.

La artista canadiense Leigh Bridges vive y trabaja en Winnipeg y tiene un máster en Bellas Artes por la Universidad de Victoria, Canadá. Bridges ha realizado un gran número de exposiciones en Canadá y Europa, siendo sus muestras más recientes en *AGALab Atelier Grafisch Amsterdam, Plan Z* (Universidad Miguel Hernández, Altea, España), *Arebyte 17* con *Become Become* (Londres, Reino Unido), *Paul Petro Contemporary* (Toronto) y *Galería Simon Blais* (Montreal). Su trabajo forma parte de varias colecciones públicas y privadas, entre ellas las del *Bank of Montreal*, el *Dominion Bank* de Toronto y *Global Affairs Canada*. Bridges es profesora de arte y diseño en la Universidad de Manitoba. Está representada por *Paul Petro Contemporary* en Toronto (Canadá).

Selection of Recent One Person Exhibitions and Related Projects.

2019/ *Fold and Gather*, Atelier Grafisch Amsterdam (AGALab), Amsterdam (solo)

2019/ *Energetic Conduits*, Plan Z, Miguel Hernández University, Altea Spain (solo)

2019/ *She Presses a Flower to her Cheek: A Feminist Revisioning of Colour Theory* SOA Permanent Collection Gallery, Curated by Genevieve Farrell, Winnipeg, Canada (group)

2017/ *The Hidden, The Mysteries*, Arebyte 17 Gallery/Become Become, London, UK (group)

2016/ *Atmospheric Resonance*, Paul Petro Contemporary, Toronto Canada (solo)

2015/ *Nerd Time*, School of Art Gallery, Winnipeg, Canada (group)

2013/ *Temperature Inversion*, Paul Petro Contemporary, Toronto Canada (solo)

2012/ *Lieux Échafaudé*, Galerie Simon Blais, Montreal (group)

2010/ *Making Scenes*, Paul Petro Contemporary Art, Toronto (group)

2009/ *Layabout*, Atelierhof Kreuzberg, Berlin, Germany (solo)



DAVID
CLARK

Having worked with sculpture, video, and narrative filmmaking, I moved to working on the internet early in its development where I focused on large-scale digital media pieces. I also make installation projects that mix narrative, collage, and interactivity. I now find myself working mostly in the intersection of visual art, film, theatre and literature. Thematically my work continues to look at the dynamics of meaning, language, identity, history and the production of knowledge through science and culture. I am currently interested in exploring story worlds, game systems, and immersive experience in digital and physical form.

Después de trabajar con la escultura, el vídeo y el cine narrativo, pasé a trabajar en Internet al principio de su desarrollo, donde me concentré en piezas a gran escala que utilizaban medios digitales. También realizo proyectos de instalación que combinan narrativa, collage e interactividad. Ahora me encuentro trabajando principalmente en la intersección del arte visual, el cine, el teatro y la literatura. Temáticamente, mi trabajo continúa analizando la dinámica del significado, el lenguaje, la identidad, la historia y la producción de conocimiento a través de la ciencia y la cultura. Actualmente estoy interesado en explorar mundos narrativos, sistemas de juegos y experiencia inmersiva en forma digital y física.

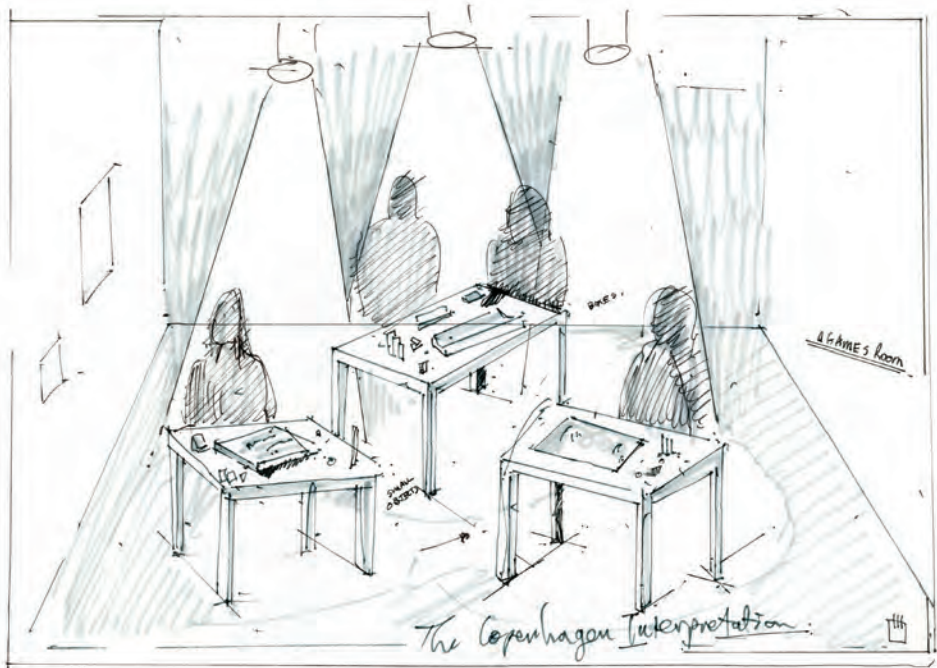


13th of November, 2019

13 de noviembre de 2019

*The Copenhagen Interpretation (The Game),
installation based on a board game.*

*La interpretación de Copenhagen (El juego),
instalación basada en un juego de mesa.*





For this exhibition I am exploring my continuing interest in science, particularly the theoretical implications of Quantum Mechanics and the development of the atomic bomb. I want to create a curious narrative space where historical figures and stories intersect and collide in a matrix of coincidence and synchronicity.

There are a number of different iterations of this project but for this version at Plan Z, I am exploring the visual and material vocabulary of board games to create an interactive social sculpture that will ask the audience to participate and interact. The work presents the possibility of unpacking the boxes of history and science and the hope of finding rules and laws that govern our reality.

Thus, this work consists of a series of board games consisting of custom-made cards, images, boards, games objects and game pieces. The games themselves will be almost impossible to play but will tease the audience with the possibility that a narrative might emerge from the eccentric collection of facts, stories and images contained in each box. This work will explore a fragmented narrative about Hamlet, Quantum Mechanics, the Cold War, the Halifax Explosion, Clowns, Madness, Modal Realism, Stovepipping, Anthropology, fathers, mothers, and Cricket.



Para esta exposición exploraré mi continuo interés en la ciencia, particularmente en las implicaciones teóricas de la mecánica cuántica y el desarrollo de la bomba atómica. Quiero crear un curioso espacio narrativo donde las figuras históricas y las historias se crucen y choquen en una matriz de coincidencia y sincronidad.

Hay varias presentaciones diferentes de este proyecto, pero, para esta versión del *Plan Z*, estoy explorando el vocabulario visual y material de los juegos de mesa para crear una escultura social interactiva que invitará al público a participar e interactuar. El trabajo ofrece la posibilidad de abrir las cajas de historia y ciencia, y la esperanza de encontrar reglas y leyes que rijan nuestra realidad.

Este trabajo consiste en una serie de juegos de mesa compuestos de cartas personalizadas, imágenes, tableros, fichas y otras piezas de juego. Los juegos en sí serán casi imposibles de jugar, pero estimularán al público asistente con la posibilidad de que surja una narrativa de la excéntrica colección de hechos, historias e imágenes contenidas en cada caja. Este trabajo explorará una narrativa fragmentada sobre Hamlet, la mecánica cuántica, la Guerra Fría, la *Explosión de Halifax*, payasos, locura, realismo modal, descontextualización, antropología, padres, madres y cricket.



The Nine Lives of Schrödinger's Cat, 2017, installation.

Las nueve vidas del gato de Schrödinger, instalación.



88 Constellations for Wittgenstein, 2008, net art.

88 Constelaciones para Wittgenstein, arte en la red.

David Clark is an artist who explores a wide range of sculptural and media forms in his work. His work often features complex networks of facts and stories drawn together through coincidences and strange associations. His work often repurposes images and tropes from the history of science as a way of structuring speculative and imaginative narrative experiments. David Clark has a MFA in Sculpture from the School of the Art Institute of Chicago. He attended the Whitney Museum Program in New York and the Canadian Film Centre in Toronto. He has shown at Sundance, SIGGRAPH, Transmediale, EMAF, and the Museum of Moving Images in New York. David Clark has been teaching Media Arts and Film since 1990. David Clark is based in Halifax, Canada, and teaches Expanded Media at NSCAD University.

David Clark es un artista que explora una amplia gama de formas escultóricas y mediales en su trabajo. Éste presenta a menudo redes complejas de hechos e historias reunidas a través de coincidencias y asociaciones extrañas. Su trabajo reutiliza con frecuencia imágenes y tropos de la historia de la ciencia como una forma de estructurar experimentos narrativos especulativos e imaginativos. David Clark posee un MFA en escultura por la *School of the Art Institute of Chicago*. Asistió al *Whitney Museum Program* en Nueva York y al *Canadian Film Centre* en Toronto. Ha mostrado su obra en *Sundance*, *SIGGRAPH*, *Transmediale*, *EMAF* y el *Museum of Moving Images* de Nueva York. David Clark ha sido profesor de *Media Arts* y cine desde 1990. David Clark reside en Halifax, Canadá y enseña *Expanded Media* en *NSCAD University*.

Selection of Recent Exhibitions and Related Projects.

2019/ *"Feedback #4: Marshall McLuhan + the Arts"*, CCS, Detroit & University of Windsor, Windsor.

2018/ *"Explorations in Anonymous History"*, McLuhan Salon, Canadian Embassy, Berlin & Transmediale.

2018/ *"Art & Science: Trajectory of the Senses"*, Biennale Nationale de Sculpture Contemporaine, Trois-Rivières, QC.

2017/ *Stuttgarter Filmwinter*, Germany.

2017/ *"Electronic Literature: We have always been digital"*, The Kitchen, New York City.

2016/ *Anchor Project, Nocturne 2016*, Halifax Central Library.

2016/ *"In/Future"*, Curated by ArtSpin, Ontario Place, Toronto.

2016/ *"Paraules Pixelades; La literatura en l'era digital"*, Arts Santa Monica, Barcelona, Spain.

2015/ *"Platforms of the Imagination: Stages of Electronic Literature Mexico"*, UNAM, Mexico City.

2015/ *"Interventions: Engaging the Body Politic"*, USF, Bergen, Norway.

2012/ *"in MediaRes"*, a media commons project (Curated by Katherine Hayles),

2011/ *currents*, Santa Fe International New Media Festival, El Museo Cultural de Santa Fe, New Mexico.

www.chemicalpictures.net

www.88constellations.net

www.aisforapple.net

david-clark-5.itch.io/explorations-in-anonymous-history



MITCH MITCHELL

Mitch Mitchell is an interdisciplinary artist and Associate Professor in Print Media at Concordia University in Montreal, QC. His studio practice encompasses many forms of image and physical production utilizing print in sculptural, performance and various installation forms. For the past seven years his works focus on exploring psychologies of labour and familial histories, most recently the personal / global narrative of psychological aftermath of atomic bombing on Hiroshima.

Exploring material culture related to labour and industry, he has been defining for his practice a "Democratic Material Strata", an archive of materials such as newsprint, copper, rust and flour, common to global human interaction but neglected due the commonality of trade. His current visual research project "BOX FACTORY" merges sculpture, paper, print and object/industrial design to construct kinetic-based performative sculptures and actions intent on performing for the audience mundane tasks commonly associated with working class cultures within production industry.

Mitch Mitchell es un artista interdisciplinario y profesor de Grabado en *Concordia University*, en Montreal, Canadá. Su trabajo artístico abarca muchas formas de imagen y producción física, utilizando la impresión en escultura, performance y varias formas de instalación. Durante los últimos siete años, sus trabajos se centran en explorar aspectos de la psicología del trabajo y las historias familiares, y más recientemente en la narrativa personal / global de las consecuencias psicológicas de los bombardeos atómicos de Hiroshima.

Al explorar la cultura material relacionada con el trabajo y la industria, ha ido definiendo para su práctica un "*Estrato de Material Democrático*", un archivo de materiales como papel de periódico, cobre, óxido y harina, común a la interacción humana global, pero abandonados debido a sus relaciones con el comercio. Su actual proyecto de investigación visual, "*BOX FACTORY*", fusiona escultura, papel, impresión y diseño industrial y de producto para construir esculturas cinéticas performativas y acciones, con la intención de representar para el público tareas mundanas comúnmente asociadas con las culturas de la clase trabajadora dentro de la industria de producción.



19th of November, 2019

19 de noviembre de 2019

*Trinity Cantos: 1 Cup, 1 Cup Flour, 1 Cup Rust,
video and object.*

*Cantos de la Trinidad: 1 taza, 1 taza de harina, 1 taza de óxido,
vídeo y objeto.*

RECIPE THINGY

PAIIN...

INGREDIENTS

- 2 CUPS WATER (ROOM TEMP)
- 1/2 CUP WHITE SUGAR
- 1 1/2 Tblspn Active yeast
- 1 1/2 tspn SALT
- 1/4 CUP VEGIE OIL
- 5 CUPS FLOUR
- 1 CUP RED IRON OXIDE
- RUBBER GLOVES



PROCESS

- 1.) IN A LARGE BOWL, DISSOLVE SUGAR, YEAST + OIL IN WATER
- 2.) ADD SALT AND STIR. LET REST FOR 5 MINUTES
- 3.) COMBINE FLOUR ONE CUP AT A TIME
- 4.) WITH RUBBER GLOVES ADD RED IRON OXIDE
- 5.) MIX WITH HANDS KNEADING BODY UNTIL FIRM AND FLESHY
- 6.) ONCE DOUGH HAS TEXTURE LIKE A LB OF FLESH PLACE IN BOWL (OILED) AND COVER WITH DAMP CLOTH
- 7.) LET RISE UNTIL DOUBLED IN SIZE
- 8.) PUNCH DOUGH DOWN. KNEAD FOR 1 MINUTE + DIVIDE IN HALF. PLACE IN OILED BAKER TIN. ALLOW TO RISE FOR 30 MINUTES
- 9.) BAKE FOR 350°F (175°C) FOR 30-40 MIN.
- 10.) LET REST. WHEN COOL DISMOUNT + DISPLAY w/ WHITE PLUMTH.



Trinity Cantos: 1 Cup, 1 Cup Flour, 1 Cup Rust is a video work, the first in a collection of three videos, elaborating on Mitch Mitchell's investigations into labour history, identity, time, alchemy and the intersections of global vs personal narratives. The three video-works in the project create subtle metaphors of physical and mental transformations through quiet gesture and material chemistries. Process becomes a symbol of time and human condition. The suite of videos all elaborating on the act of manipulating materials that the artist deems "Democratic" in nature into a final object, an object being mundane in its own right as viewed by modern world; this being bread, plaster moulding and mechanics coveralls. The Democratic materials used are part of a larger collection in the ever-growing artists' library of common and mundane materials (copper, flour, rust, paper, plaster, sugar, water, labour, etc). These materials are shared throughout the world and are commonly viewed as raw and discreet but in the artist view they are very polar in that they have tangled global narratives that are both beautiful yet damned based on culture and economy.

Mitch Mitchell takes these materials and re-investigates the historic conversations around them via the transformative use of process and labour crafting objects and actions that are counterintuitive to its nature (a loaf of bread made of rust, a hot air balloon made of quilted paper, an architectural molding made of sugar). With the Trinity Cantos suite of video works Mitch Mitchell lets the viewer witness the dramatic evolution of some of these materials to create in real time bread from rust (1 Cup Flour, 1 Cup Water, 1 Cup Rust), bespoke mechanics coveralls made from paper (Tailor) and a Victorian architectural molding made from sugar cane (Blanc Structure). In conjunction to the video works actual sculptures are produced for exhibition similar to the creations in the video works.



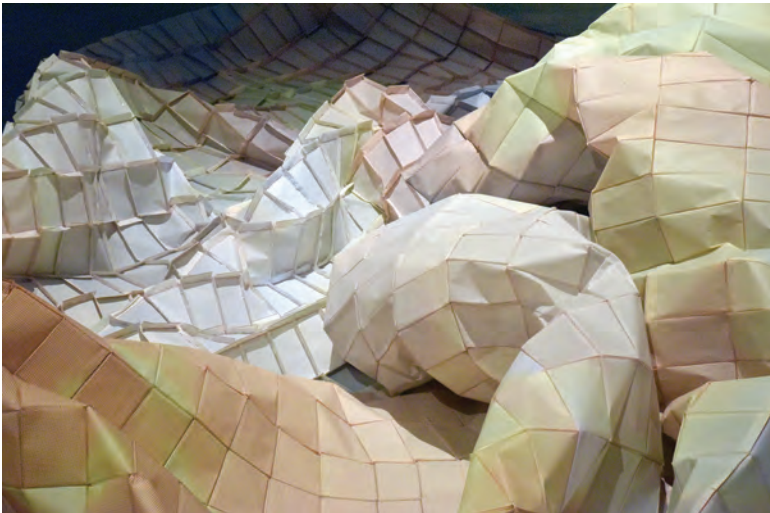
Trinity Cantos: 1 Cup, 1 Cup Flour, 1 Cup Rust (*Cantos de la Trinidad: 1 taza, 1 taza de harina, 1 taza de óxido*) es el primero de una colección de tres videos, que desarrollan las investigaciones de Mitch Mitchell sobre la historia del trabajo, la identidad, el tiempo, la alquimia y las intersecciones entre las narrativas globales y las personales. Los tres videos del proyecto crean sutiles metáforas de transformaciones físicas y mentales a través de gestos tranquilos y químicas materiales. El proceso se convierte en un símbolo del tiempo y la condición humana. El conjunto de videos trata sobre el acto de manipular materiales que el artista considera de naturaleza “democrática” en un objeto final, un objeto que es mundano por derecho propio tal como lo ve el mundo moderno; un objeto como el pan, molduras de yeso y monos de trabajo de mecánico. Los materiales *democráticos* utilizados son parte de una colección mayor que conforma la creciente biblioteca de materiales comunes y mundanos de los artistas (cobre, harina, óxido, papel, yeso, azúcar, agua, mano de obra, etc.). Estos materiales se comparten en todo el mundo y se ven comúnmente como crudos y discretos, pero desde el punto de vista del artista, son muy polares en el sentido de que han enredado narrativas globales que son a la vez hermosas y malditas en función de la cultura y la economía.

Mitch Mitchell toma estos materiales y vuelve a investigar las conversaciones históricas acerca de ellos, a través del uso transformativo del proceso y el trabajo manual y de acciones que son contrarias a su naturaleza (una barra de pan hecha de óxido, un globo aerostático hecho de papel acolchado, una moldura arquitectónica hecha de azúcar). Con la serie de videos de *Trinity Cantos*, Mitch Mitchell permite al espectador presenciar la dramática evolución de algunos de estos materiales para crear en tiempo real pan de óxido (*1 Cup, 1 Cup Flour, 1 Cup Rust*), monos de mecánico hechos a medida a partir de papel (*Tailor*) y una moldura arquitectónica victoriana hecha de caña de azúcar (*Blanc Structure*). En conjunción con las obras de video, las exposiciones cuentan con esculturas reales similares a las creaciones de las obras de video.



Icarus: History of a First Failed Industry, 2016 - Present, Paper, 500,00+ Stainless Steel Staples, Rust Ink, Labour, Audio System, Performance.

Ícaro: historia de la primera industria fracasada. Papel, 500,00+ grapas de acero inoxidable, tinta de óxido, trabajo, sistema de audio, performance.



For Whom You Build, 2013 - Present, Paper, Ink, 40,000+ handmade boxes, Wax Palettes, Labour.

Para quien lo construyes, papel, tinta, 40.000+ cajas hechas a mano, espátulas de cera, trabajo.

Mitch Mitchell is an interdisciplinary artist and Associate Professor in Print Media at Concordia University in Montreal, QC. He has exhibited nationally and internationally in multiple solo and group exhibitions including the Art Gallery of Nova Scotia, dc3 Art Projects, Galerie Nicolas Robert, and Le Musée National des Beaux-arts du Québec as well China, Portugal, United States and Russia.

Mitch Mitchell es un artista interdisciplinar y profesor de Grabado en la *Concordia University* en Montreal, Canadá. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas, entre ellas en la *Art Gallery of Nova Scotia*, *dc3 Art Projects*, *Galerie Nicolas Robert*, y el *Musée National des Beaux-arts du Québec*, así como en China, Portugal, Estados Unidos y Rusia.

Selection of Recent Exhibitions and Related Projects.

2019 / *Blanc Structure*, Galerie Nicolas Robert, Montreal, QC, Canada.
SOLO Booth, Art Chicago, Chicago, IL, USA. (invitation)
Yesterday's Soothsayer, dc3 Art Projects, Edmonton, AB, Canada.

2018 / *BOOM BOX*, dc3 Art Projects, Edmonton, AB, Canada.

2017 / *BOX FACTORY: BOOM BOX*, Papier 16 (with dc3 Art Projects), Montreal, QC, Canada.
Breathing Clouds, Louisiana Tech University, Ruston, LA, USA.

2016 / *I Will Meet You in the Sun*, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, NS, Canada. (Publication)
Dust is Black, Galerie Nicolas Robert, Montreal, QC, Canada.

2015 / *For Whom You Build*, Kelowna Art Gallery, Kelowna, BC, Canada. (Publication)

2014 / *FRAC*, Alternator Centre for Contemporary Art, Kelowna, BC, Canada.

2013 / *BERTH*, dc3 Art Projects, Edmonton, AB, Canada.
Collapse Up, Mouseprint Gallery, Montreal, QC, Canada.
NEXT "Distance Arc", Toronto International Art Fair, Toronto, ON, Canada.

2012 / *Distance Arc*, Galerie Sans Nom, Moncton, NB, Canada.
BERTH, *SPOROBOLÉ* Centre en Art Actuel, Sherbrooke, Québec, Canada.



SEAN WHALLEY

The primary focus of Sean's practice has three main components. The first is based on the use of recycled material, focusing on themes of displacement and sustainability. A number of exhibitions were cobbled together using discarded materials from housing renovations, garage demolitions and construction off-cuts. The second compliments this work and are photographic studies examining human traces in nature and the documentation of Urban Forest Remnants, the remains of the forest mentioned later. The third is his work with Public Commissions as both artist and facilitator. The most recent project in this area has been a heritage project for the City of Regina to replace the twelve missing frog spitters in Regina's Confederation Park, which was realized by collaborating and working with four very talented students. Increasingly, this last element of Sean's work has crossed over with his teaching practice where making and teaching have become interactive collaborative experiences.

La práctica artística de Sean se centra en tres componentes principales. El primero se basa en el uso de material reciclado, centrándose en temas de desplazamiento y sostenibilidad. Una serie de exposiciones fueron articuladas utilizando materiales desechados de renovaciones de viviendas, demoliciones de garajes y restos de construcción. El segundo complementa este trabajo y son estudios fotográficos que examinan las huellas humanas en la naturaleza y la documentación del *Urban Forest Remnants*, los restos del bosque urbano mencionados más adelante. El tercero es su trabajo con encargos públicos bien como artista o como coordinador. El proyecto más reciente en este aspecto ha sido un proyecto patrimonial para la ciudad de Regina con el objeto de reemplazar los doce surtidores con forma de ranas desaparecidos en el *Regina's Confederation Park*. Este proyecto se llevó a cabo con el trabajo y la colaboración de cuatro estudiantes muy brillantes. Cada vez más, este último elemento del trabajo de Sean se ha cruzado con su práctica docente, donde hacer y enseñar se han convertido en experiencias colaborativas.



3rd of December, 2019

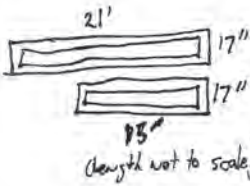
3 de diciembre de 2019

*Girth and Girdle,
video installation.*

*Circunferencia y ceñidor,
vídeo instalación.*

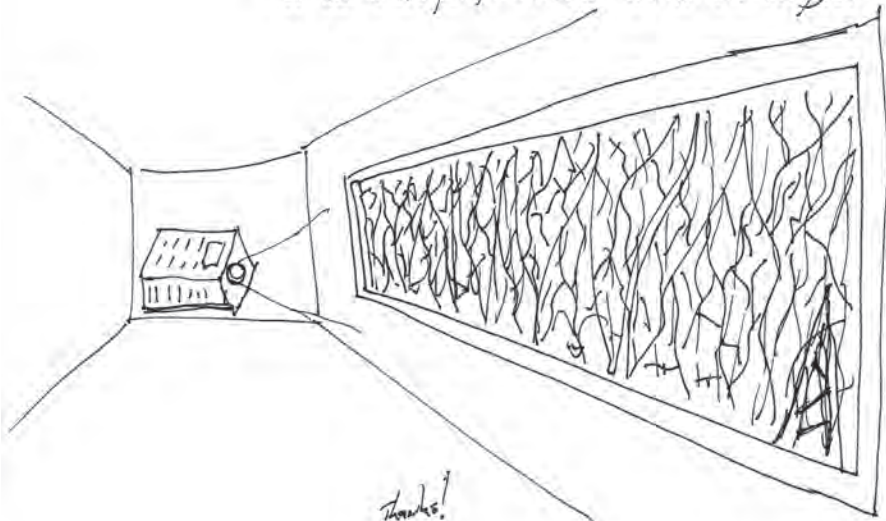
Plan Z instructions for Dec. 2019: S.W. Whalley

Hello Jose + Davide Miguel.



• There are 9 photographs for the projection show.
• As noted before, each photo varies in length (9'-21'), but all are 17" tall with the white border. Please maintain the 17" height, if possible.

- Each photograph will be projected w/ a fade to black or a black space between each, if possible.
- The height of the projection is up to you and your team. Please use the standard height for centre at your gallery.
- The projector may be mounted from the ceiling or on a tri-pod, whichever works best for you.



Thanks!



While working at the Black Creek Historical Village in North York, Ontario, I came across several references to early settler's farming practices when Europeans first made the journey to "North America". When they first arrived, they encountered a broadleaf forest so vast it stretched from (roughly) Barrie, Ontario to Mississippi uninterrupted. The old growth trees in this forest were so large settlers were unable to cut them down. As a result, to establish their farms and homesteads, the trees were girdled to kill their canopy.

Girdling is a process of removing a trees' bark to the cambium in a ring around the tree's circumference. This starves the tree's canopy of nutrients by disrupting the flow of nutrients from the roots. Without leaves, the farmers were free to plant their food crops around the trees. The irony of this practice is that the once rich soil soon became exhausted because of its disrupted cycle (the trees no longer dropped leaves to fertilize the soil) and the settlers began to move slowly along clearing the forest as they moved.

While growing up in Southern Ontario, I encountered a few remnants of this old growth forest, scattered throughout suburban areas, cemeteries and little-known hidden parks and reserves. During several summers I returned to many of these remnants to document them. Some of the trees are over 500 years old, some are second growth and are between 200 and 300 years old. The largest, oldest and most famous tree in this series is known as the Comfort Maple, has a girth of twenty-one feet and is over 550 years old.

The intent of capturing the "girth" of the tree and printing panoramic photographs in seventeen-inch-wide strips is to acknowledge and partly reclaim that lost space, that lost history and the lost heritage of that broad leaf forest with the hopes of allowing these gentle giants to have a voice.



Mientras trabajaba en el *Black Creek Historical Village* en North York, Ontario, me encontré con varias referencias a las prácticas agrícolas de los primeros colonos cuando los europeos hicieron por vez primera el viaje a “Norte América”. Cuando llegaron por primera vez, se encontraron con un bosque de hoja ancha tan vasto que se extendía desde (aproximadamente) Barrie, Ontario hasta Mississippi sin interrupciones. Los longevos árboles en este bosque eran tan grandes que los colonos no pudieron talarlos. Como resultado, para establecer sus granjas y asentamientos, los troncos de los árboles fueron ceñidos para matar sus copas.

El *ceñido* es un proceso consistente en quitar la corteza de un árbol hasta llegar al *cambium* en un anillo alrededor de la circunferencia del tronco. Esto priva a la copa de nutrientes al interrumpir el flujo desde las raíces. Sin hojas, los granjeros eran libres de plantar sus cosechas alrededor de los árboles. La ironía de esta práctica es que el suelo que había sido rico pronto se agotó debido a la interrupción del ciclo (los árboles ya no dejaban caer las hojas para fertilizar el suelo) y los colonos comenzaron a moverse lentamente despejando el bosque a medida que avanzaban.

Mientras crecía en el sur de Ontario, me encontré con algunos restos de este bosque de crecimiento antiguo, diseminado por áreas suburbanas, cementerios y poco conocidos, remotos parques y reservas. Durante varios veranos volví a muchos de estos bosques para documentarlos. Algunos de los árboles tienen más de 500 años, algunos tienen un segundo crecimiento y tienen entre 200 y 300 años. El árbol más grande, antiguo y famoso de esta serie se conoce como *Comfort Maple*, tiene una circunferencia de seis metros y medio, y tiene más de 550 años.

La intención de capturar la “*circunferencia*” del árbol e imprimir fotografías panorámicas en franjas de cuarenta y tres centímetros de ancho es reconocer y recuperar en parte ese espacio perdido, esa historia y la herencia perdidas de ese bosque de hojas anchas, con la esperanza de permitir a estos amables gigantes tener una voz.



*Girth and Girdle Prototype. 2013,
61 x 38 cm., Thousands of hand carved
recycled lumber spoons.*

*Prototipo para circunferencia y ceñidor.
Miles de cucharas de madera talladas a
mano, recicladas.*



*Trimmed. 2014,
Size varies, Plaster, recycled wood and
wallpaper, plywood, lamps. Study of how
trees are trimmed in urban environments
to fit the need of the space, especially for
power-lines.*

*Recortado.
Medidas variables. Yeso, madera reciclada
y papel de pared, contrachapado, lámpa-
ras. Estudio de cómo se podan los árbo-
res en entornos urbanos para adaptarse a la
necesidad del espacio, especialmente para
las líneas eléctricas.*

Sean Woodruff Whalley was born in St. Catharines, Ontario. Located in the “Golden Horseshoe”, St. Catharines was once part of the largest broad leaf forest in the world, a fact that influences much of Sean’s work. Between his BFA from York University in Toronto and an MFA from the University of Regina in 2000, Sean pursued the “old-world technologies” of blacksmithing and coopering. Sean has lived and worked in Regina since 1997. He currently teaches sculpture in the Visual Arts Department at the University of Regina and is the Associate Dean (Undergraduate) in Media, Art, and Performance.

Sean Woodruff Whalley nació en St. Catharines, Ontario. Ubicado en la “*Heradura Dorada*”, St. Catharines fue una vez parte del bosque de hoja ancha más grande del mundo, un hecho que influye en gran parte del trabajo de Sean. Entre su BFA de la York University en Toronto y un MFA de la *University of Regina* en 2000, Sean se dedicó a las “tecnologías del viejo mundo” de la herrería y tonelería. Sean ha vivido y trabajado en Regina desde 1997. Actualmente enseña escultura en el Departamento de Artes Visuales de la University of Regina.

Selected Solo Exhibitions:

2018/ *Roadside Attractions: Nature Pods*, Art Gallery of Regina (AGR), Canada.

2014/ *Trimmed*, Art Gallery of Regina, Regina, Canada.

2013/ *Girth and Girdle*, Mann Art Gallery, Prince Albert, Canada.

Selected Two or Three Person Exhibitions:

2016/ *Saskatchewan Arts Board*, Hill Tower Exhibition Space, Regina, Canada.

2009/ *Somewhere in Between*, with John Henry Fine Day, Estevan Art Gallery, Estevan, Canada

Selected Group Exhibitions:

2014/ *Hope*, Art Gallery of Regina, Regina, Canada.

2014/ *a show about nothing*, Affinity Gallery, Saskatchewan Craft Council, Saskatoon, Canada. Curator by Michael Hosaluk.

2013/ *The Synthetic Age*, MacKenzie Art Gallery, Canada. Curated by Jeff Nye.

Selected Public Commissions and Management:

2019/ *Eastbrook Development Public Commission, Dream International*, the City of Regina and Heavy Industries. Lead Artist with a student team.

2017/ The City of Regina, PCL and AECOM: *Confederation Park, Fountain Restoration, Spitter Frog Element*. Lead Artist with a student team.



YOUNG & GIROUX

Daniel Young and Christian Giroux have been making art together since 2002. Our work takes the form of sculpture, cinema installations, public artworks (some integrating urban design and landscape architecture), publications and exhibitions. Our practice originated within a dialog between architecture and sculpture, evolving through an engagement with research topics such as the modernity of the mid-century; additive manufacturing, new building construction and global supply chains; Canada's infrastructural system; and curtain wall architecture.

Recently we have been framing our work as alternating between the notion that there are 'no ideas but in things' and that our artworks must offer access new and radical epistemologies.

In 2019 Camera Path / Film Path with under-titles has been shown in Toronto, and Victoria, British Columbia, and the artists launched its publication a-book-that-is-a-website-for-a-film-that-is-a-sculpture. cgdy.com. In 2018 we completed Three Points Where Two lines Meet for the City of Toronto, and our epic artist book Berlin 2013/1983 was short listed for the best architecture book by the Deutsches Architekturmuseum.

Daniel Young y Christian Giroux han estado haciendo arte juntos desde 2002. Nuestro trabajo toma la forma de escultura, instalaciones de cine, obras de arte públicas (algunas integrando diseño urbano y arquitectura del paisaje), publicaciones y exposiciones. Nuestra práctica se originó en un diálogo entre arquitectura y escultura, evolucionando a través de un compromiso con temas de investigación como la modernidad de mediados de siglo; la fabricación de sistema aditivo, la construcción de nuevos edificios y las cadenas de suministro globales; el sistema de infraestructuras de Canadá; y la arquitectura de *muro cortina*.

Recientemente hemos estado enmarcando nuestro trabajo en una alternancia entre la noción de que "no hay ideas sino en las cosas" y la de que nuestro trabajo debe ofrecer acceso a epistemologías nuevas y radicales.

En 2019, *Camera Path / Film Path with under-titles* se mostró en Toronto y Victoria, Columbia Británica, y los artistas lanzaron su publicación *a-book-that-is-a-website-for-a-film-that-is-a-sculpture*. cgdy.com. En 2018 concluimos *Three Points Where Two lines Meet* para la ciudad de Toronto, y nuestro épico libro de artista *Berlin 2013/1983* fue seleccionado para el mejor libro de arquitectura por el *Deutsches Architekturmuseum*.

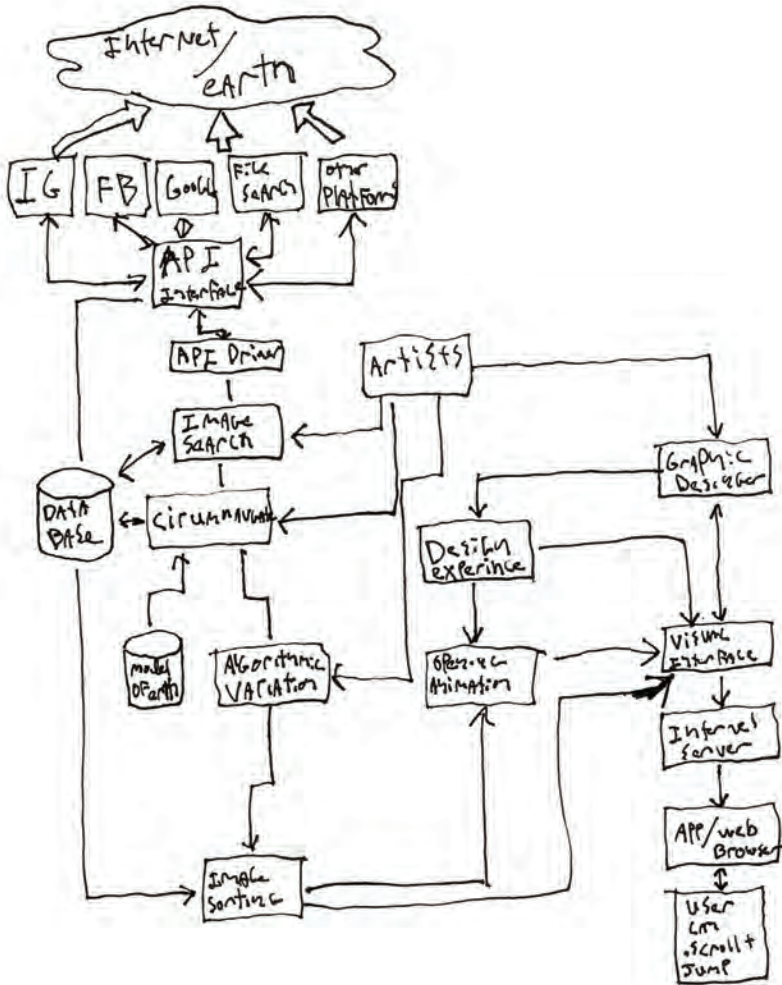


10 th of December, 2019

10 de diciembre de 2019

Rectangles on a sphere,
video installation based on an online software

Rectángulos en una esfera,
vídeo instalación basada en software en línea.





An experimental conceptual cinema project with the origins in the provocative question: from the global image system can we make an image of the globe? Is the world system of images an unrealized mega structure or a planetary scale artwork? Why make an artwork for a project space or a museum when there are 2.5 billion smart phones in the world? Negotiating universalism, through the basic understanding of what it means to be human is to produce images here on Earth. Traveling faster than any available form of transport in our inner atmosphere, functioning as an allegory for the speed of communication to collapse space, to cover the circumference of 40,075 km of the globe. What is the alter-image to the famous "Blue Marble" photo of the Earth from 1972 from the Apollo 17 spacecraft? Scrolling is the new smoking. An artist response to Social Media. The surface of the earth as the engine for a narrative loop. The cost structure of digital image production has produced a new race to the bottom that is similar for other aspects of the global economy.

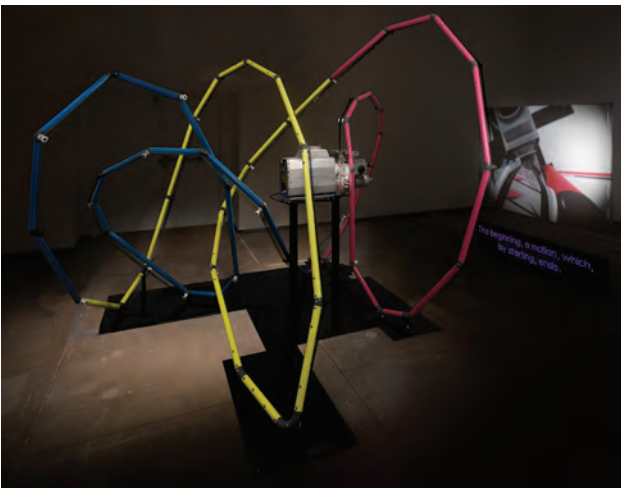


Un proyecto conceptual experimental de cine originado por la pregunta provocadora: ¿Podemos hacer una imagen del globo a partir de sistema global de imágenes? ¿Es el sistema mundial de imágenes una megaestructura no realizada o una obra de arte a escala planetaria? ¿Por qué hacer una obra de arte para una sala de exposiciones o un museo cuando hay 2.500 millones de *smartphones* en el mundo? Llegar a un acuerdo sobre el universalismo, a través de la comprensión fundamental de lo que significa ser humano, es producir imágenes aquí en la Tierra. Viajando más rápido que cualquier forma de transporte disponible en nuestra atmósfera interior, funcionando como una alegoría de la velocidad de comunicación para colapsar el espacio, para cubrir la circunferencia de 40,075 km del globo. ¿Cuál es la imagen alternativa de la famosa foto *Blue Marble* (*canica azul*) de la Tierra tomada desde la nave espacial Apollo en 1972? El *scrolling* es el nuevo fumar. Una respuesta del artista a las redes sociales. La superficie de la tierra como motor de un bucle narrativo. El coste marginal cero de la producción de imágenes digitales ha producido una nueva carrera hacia el abismo, que simboliza otros aspectos de la economía global.



The artist book Berlin 2013/1983 is an attempt to answer two interrelated research questions: what does one year of new building construction in a city look like, and how does this contemporary city compare to that of a generation earlier? Berlin is an intriguing case study, not least because of the changing geo-politics altering the urban fabric of both East and West Berlin.

El libro de artista *Berlin 2013/1983* es un intento de responder dos preguntas de investigación interrelacionadas: ¿qué aspecto tiene un año de construcción de nuevos edificios en una ciudad? y ¿cómo es esta ciudad contemporánea en comparación con la de una generación anterior? Berlín es un estudio de caso intrigante, sobre todo debido a la geopolítica cambiante que altera el tejido urbano tanto de Berlín Este como de Berlín Oeste.



Film Path / Camera Path with under-titles comenzó con el deseo de enfrentar la imagen proyectada con el aparato de su presentación y la imagen en movimiento con la escultura. La obra de arte resultante es una maraña de película cinematográfica de 35 mm con imágenes producidas desde el privilegiado punto de vista de su propia superficie. Acompañando la proyección hay una pantalla LED que muestra texto subtítulado seleccionado para la pieza por poetas, teóricos y artistas.

Film Path / Camera Path with under-titles began with the desire to collide the projected image with the apparatus of its presentation and the moving image with sculpture. The resulting artwork is a tangle of 35mm motion picture film with images produced from the vantage point of its own surface. Accompanying the projection is an LED screen that displays under-titled text prepared for the piece by poets, theorists, and artists.

Young & Giroux produce cinema installations, public artworks, sculptures and books. Solo exhibitions of their work have been presented at the Prefix Institute for Contemporary Art, Toronto; the Musée d'art Contemporain de Montréal, Montreal; the Kunstlerhaus Bethanien, Berlin; and The Rooms, St. John's. Christian is an Associate Professor in the School of Fine Art and Music at the University of Guelph. Daniel splits his time between Berlin and Toronto.

Young & Giroux realizan instalaciones de cine, obras de arte público, esculturas y libros. Han realizado exposiciones individuales de su trabajo en *Prefix Institute for Contemporary Art*, Toronto; el *Musée d'art Contemporain de Montréal*, Montreal; la *Kunstlerhaus Bethanien*, Berlin; y *The Rooms*, St. John's. Christian es profesor en la *School of Fine Art and Music* de la *University of Guelph*. Daniel divide su tiempo entre Berlin y Toronto.

Selection of Recent Exhibitions and Related Projects.

2019/ *Film Path / Camera Path, with under-titles*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria.

Film Path / Camera Path, with under-titles, Inter-Access, Toronto.

2017/ *Young & Giroux*, 8 - 11 Gallery, Toronto.

2016/ *Berlin 2013 - 1983*, Deutsches Architektur Zentrum, Berlin.

Berlin 2013 - 1983, Art Gallery of Guelph/ Ed Video, Guelph.

2015/ *Berlin 2013 - 1983*, Toronto International Film Festival Bell Lightbox/ Goethe-Institut.

Young & Giroux, The Rooms, St. John's.

2013/ *Y & G # 12 (Curtain Walls)*, Carlton University Art Gallery, Ottawa.

Infrastructure Canada, Art Gallery of Windsor, Windsor.

2012/ *Infrastructure Canada*, Oakville Galleries, Oakville.

Young & Giroux, Kunstlerhaus Bethanien, Berlin.

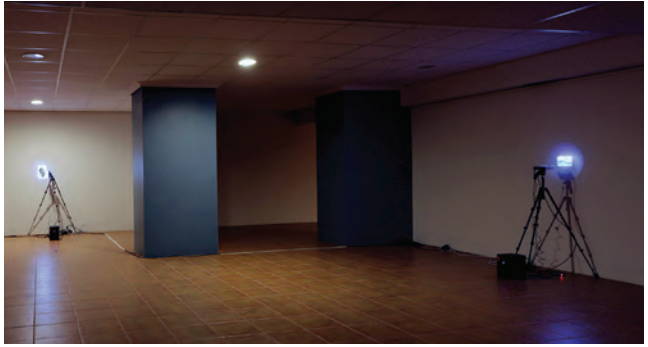
2011/ *Young & Giroux*, Musée d'art Contemporain de Montréal, Montréal.

Daniel Laskarin

*9th of November, 2016 /
9 de Noviembre de 2016.*

*Song for My Father /
Canción para mi padre*

*two video projections syn-
chronized with the same
soundtrack, variable measures
/ dos proyecciones de video
sincronizadas con una misma
banda sonora, medidas
variables*



Simon Lewandowski

*15th of November, 2016 /
15 de noviembre de 2016.*

*Work for Readers and Writers
/ Trabajo para lectores y
escritores*

*performance, various media /
performance, diversos medios*



Carl-Erik Engqvist

*22th of November, 2016 /
22 de noviembre de 2016.*

*End to Development /
Fin del desarrollo*

*videogame display /
exposición de videojuego*





Emily Hermant

*9th of November, 2017 /
9 de noviembre de 2017.*

*Hesitations (Altea/Vancouver)
/ Vacilaciones (Altea/Vancouver)*

*video projection and audio /
proyección de vídeo y audio*



brook & black

*22th of November, 2017 /
22 de noviembre de 2017.*

*Locations in time /
Ubicaciones en el tiempo*

*two channel video installation/
vídeo instalación de doble canal*



Micael Norberg

*29th of November, 2017 /
29 de noviembre de 2017.*

*In societies dominated by
modern conditions of production... / En las sociedades
dominadas por las condiciones
modernas de producción...*

*One channel video, 07.20 min
video loop, HD, B/W, no sound.
vídeoinstalación de doble canal / Vídeo monocanal, 07.20
min. en bucle, alta definición,
blanco y negro, sin sonido.*

PLAN Z is an exhibition project promoted by the Faculty of Fine Arts of the Miguel Hernández University, Elche, and the City Council of Altea that aims to show the works and projects of artists belonging to international institutions which we collaborate with. Six Canadian artists took part in this cycle 2018-2019: David MacWilliam, from Emily Carr University of Art + Design (Vancouver); Leigh Bridges, from the University of Manitoba, (Winnipeg); David Clark, from Nova Scotia College of Art and Design (Halifax); Mitch Mitchell, from Concordia University, (Montreal); Sean Whalley, from Regina University and the collective Young & Giroux; Daniel Young lives in Toronto and Berlin and Christian Giroux is from the University of Guelph. This catalogue is the second instalment of the Plan Z project, the previous one encompassed the biennium 2017-2018.

*PLAN Z es un proyecto expositivo promovido por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche y el Ayuntamiento de Altea que pretende mostrar las obras y proyectos de artistas pertenecientes a instituciones internacionales con las que colaboramos. Durante este ciclo 2018-2019 han participado seis artistas canadienses: David MacWilliam, de la Emily Carr University of Art + Design (Vancouver); Leigh Bridges, de la Universidad de Manitoba, (Winnipeg); David Clark, de Nova Scotia College of Art and Design (Halifax); Mitch Mitchell, de Concordia University, (Montreal), Sean Whalley; de la Universidad de Regina y el colectivo artístico Young & Giroux; en el que Daniel Young reside entre Toronto y Berlín y Christian Giroux de la Universidad de Guelph. Este catálogo es la segunda entrega del proyecto *Plan Z*, el anterior recogía el bienio 2017-2018.*



Ajuntament d'Altea
REGIDORIA DE CULTURA



UNIVERSITAT
Miguel Hernández