



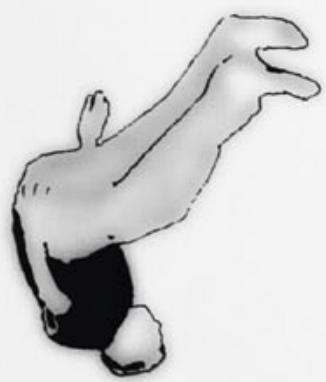
GREGORIO MÉNDEZ > PULSO















A blurry, abstract photograph showing a person in a dark suit standing next to a bright, glowing screen. The background is a soft-focus blue.

GREGORIO MÉNDEZ > PULSO

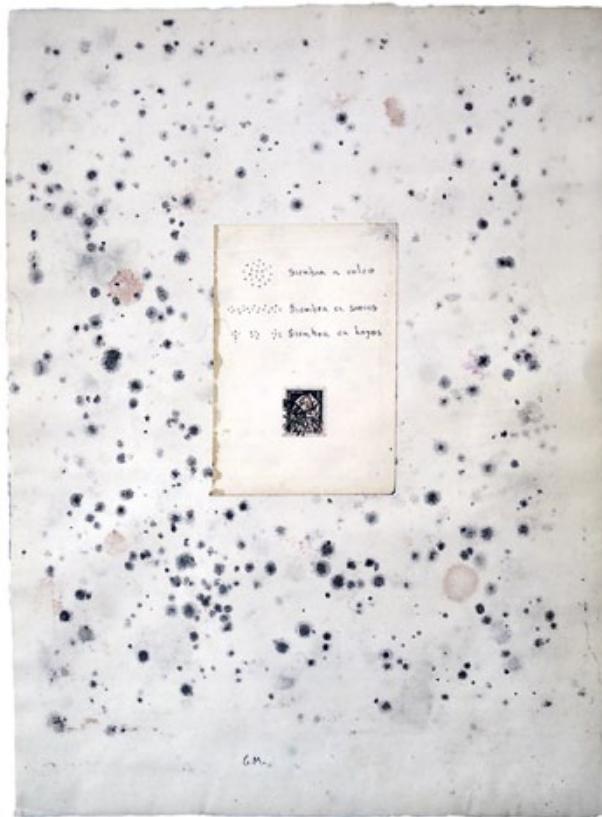
DEL 28 DE SEPTIEMBRE DE 2012 AL 13 DE ENERO DE 2013

CRÉDITOS	EXPOSICIÓN	CATÁLOGO
CAJA DE BURGOS	CONCEPTO Emilio Navarro	EDITA Caja de Burgos
PRESIDENTE José M^a Leal Villalba	Gregorio Méndez	TEXTO Caja de Burgos
DIRECTOR GENERAL Rafael Barbero Martín	COORDINACIÓN Cristina García	Kamen Nedev Katharina-Julia Gründler Enrique del Rivero
DIRECTORA DE OBRA SOCIAL Y CULTURAL Rosa María Pérez Antón	GESTIÓN Isabel Redondo	TRADUCCIÓN Ángela Suárez
GESTIÓN OBRA CULTURAL Óscar M. Martínez Sánchez	MONTAJE Dariel A. Camejo Equipo técnico del CAB	FOTOGRAFÍA Luis Mena Jorge Martín
CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS	PRODUCCIÓN EXPOSITIVA Seltron SEGURO AXA - Seguros	DISEÑO GRÁFICO Tomás Sánchez
DIRECTOR Emilio Navarro		IMPRESIÓN T. F. Impresores
		ENCUADERNACIÓN Ramos

Dep. Leg.: BU-335-2012
ISBN 978-84-92637-67-6



CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS



Siembra, 1998

De la serie **Micología intervenida**

Dibujo sobre papel cultivado de hongos

47 x 35 cm

Colección privada

La muestra con la que Gregorio Méndez (Burgos 1960) llega al CAB supone un recorrido por su trabajo como videoartista desde que a finales de los 90 se interesara por esta forma de creación, hacia la que ha orientado su capacidad de indagar en los ángulos menos evidentes de lo cotidiano y en la que ha ido vertiendo pacientemente una sensibilidad abierta tanto a la dimensión poética de la realidad como a sus ámbitos ambiental y sociopolítico, de donde proceden las ideas que gravitan y se superponen reiteradamente en su trabajo.

El recorrido expositivo se abre con *Cayendo-Falling* (2006), una serie de dibujos directamente inspirada en los sucesos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Los dibujos se relacionan en la misma sala con *180 Frames, 180 Lies* (2008), manipulación de un vídeo supuestamente amateur sobre los mismos hechos. Todo el conjunto retrata una civilización que se debate entre el caos, el miedo y la mentira, y presenta, al comienzo de la muestra, las credenciales de un artista nada complaciente con las explicaciones que se nos ofrecen sobre la construcción social de la realidad. Contrastá con esta primera propuesta la idea contenida en *Ledscapes* (2006) en la que Méndez saca partido del contraste creado por una serie de vídeos con los textos con los que los pone en relación.

La relación de tensión entre la naturaleza y la civilización tecnológica y mecanizada se plantea, ya en la siguiente sala, en la serie *Arbor ex machina*, en la que la belleza natural de los árboles es subrayada en unas imágenes en movimiento y desdobladas simétricamente, creando un efecto estético sorprendente.

Cierran el recorrido tres piezas que indagan en la relación del hombre con la espiritualidad: *Calvanti rap* (escenificación basada en un relato de Boccaccio), *Madonna* (proyecciones que, a modo de tríptico, indagan en el papel dado a la mujer en la religión católica y su representación en el arte occidental) y *GodDog* (un palíndromo dotado de animación). Y a modo de broche, despide al espectador *Composición abstracta, Jennifer López* (2001), un guiño lúdico a caballo entre la pintura abstracta y el soporte digital.

El CAB recibe con entusiasmo la obra de un artista inquieto que se cuestiona en su obra la validez de muchas verdades impuestas, y que nos propone una mirada crítica sobre la realidad de la que formamos parte.



Levedad, no peso

Kamen Nedev

«Con lo que llevo dicho hasta aquí, me parece que empieza a precisarse el concepto de levedad; espero ante todo haber demostrado que existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad.»

Italo Calvino¹

El libro póstumo de Italo Calvino, la serie de conferencias *Seis propuestas para el próximo milenio*²—un libro inacabado, y, por tanto, quizás el más enigmático del autor— se iniciaba con una fascinante reflexión sobre la oposición levedad/peso en narrativa.

Más que una apuesta por relativizar y frivolizar el acto de escritura, Calvino apostaba por un pensamiento que quitara solidez y descompusiera la opacidad de las ideas e impresiones; un acto de desplazar el sujeto del centro de su propio acto de pensamiento para generar una narrativa que pudiera desprenderse y distanciarse de la opacidad y el peso de la experiencia contemporánea. En el texto, Calvino traza una genealogía de esta oposición entre lo leve y lo sólido, demostrando que se trata de una tensión que ya existía antes de la Modernidad: el impulso por dar con un sentido y una estética que atravesara la superficie de la existencia cotidiana y se elevara por encima de ella y pudiera maniobrar, leve y móvil, alrededor de percepciones e ideas osificadas.

Tres décadas tras su publicación, las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Calvino siguen ganando adeptos y extendiendo su influencia, pero, por supuesto, Calvino no era el único pensador que había percibido esta necesidad de abandonar el centro, de agilizar tanto el acto creativo como el acto de pensar.

1. Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, 1991, pág. 22.
2. Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, 1991.

En la década de los 60, abordando el estado del pensamiento filosófico de aquel momento, Gilles Deleuze abogaba por un desplazamiento muy similar al que plantearía más tarde Calvinno: una manera de entender el pensamiento filosófico como algo sustraído del centro de peso y energía, ágil y móvil. Para ello, Deleuze lanzaba un paralelismo con el mundo del deporte. Así comparaba los deportes clásicos, en los que el deportista es centro y origen de toda la energía y fuerza —como la halterofilia— y aquellos deportes, como el *surf*, nuevos en aquella década, en los que la tarea del deportista no es ser el centro de fuerza del acto deportivo, sino aprovechar una fuerza ajena:

«Los movimientos cambian también al nivel de las costumbres o de los deportes. Hemos vivido mucho tiempo con una concepción energética del movimiento: un punto de apoyo o una fuente de movimiento. Carreras, lanzamiento de peso, etc.: se trataba de esfuerzo, de resistencia, siempre con un punto de origen, con una palanca. Pero vemos que hoy el movimiento se define cada vez menos mediante un punto de apoyo. Todos los deportes nuevos —el *surfing*, el *windsurfing*, el ala delta— se basan en la inserción en una ondulación preexistente.

Ya no hay un origen como punto de partida, sino un modo de ponerse en órbita. Se trata fundamentalmente de situarse en el movimiento de una gran ola, de una columna de aire ascendente, de ‘colocarse entre’, y no ya de ser el origen de un esfuerzo. Ello no obstante, en filosofía se vuelve a los valores eternos, a la idea del intelectual como guardián de los valores eternos.»³

Reflexiones parecidas también atraviesan, a veces transversalmente, «Pulso», la presente exposición de Gregorio Méndez. Su primera exposición individual en casi una década, «Pulso» nos ofrece la rara oportunidad de obtener una vista periférica de un trabajo artístico que, adoptando medios y soluciones formales diversas, siempre ha apostado por la reflexión y por la necesidad de sustraerse de la superficie de la experiencia contemporánea. Y esta reflexión se caracteriza, también, por su levedad, su movilidad, por saber atravesar contextos y jerarquías estéticas y culturales diversas a la hora de buscar el sentido y la estética de la vida contemporánea.

La distribución y el recorrido de la exposición han evitado el orden cronológico y han apostado por una organización más narrativa. Así, las dos piezas que abren y cierran el recorrido, «Cayendo/Falling» y «Cavalcanti Rap», respectivamente, parecen evidenciar esa misma oposición entre peso y solidez, en el caso de la primera, y levedad y movilidad, en el caso de la segunda.

«Cayendo/Falling», la obra que abre la exposición, es una serie de 12 dibujos de cuerpos humanos en estado de caída libre, en la que la connotación de movimiento y dinamismo se ve contrastada por una extraña sensación de *stasis* ante la vista de poses de cuerpos aparentemente cayendo en el vacío más absoluto, sin ningún contexto de referencia. Pero la connotación más fuerte aquí, la asociación que parece imponerse de manera siniestra pero contundente, es con las imágenes de personas cayendo o saltando desde las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Imágenes en las que, también, los cuerpos humanos en caída libre pare-

3. Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Ed. Pre-Textos, 1996, pp. 193-194.

cían extrañamente quietos, estáticos, contra el fondo de las torres. Esas imágenes, que dieron la vuelta al mundo en cuestión de minutos, han pasado a ser parte del simbólico colectivo, a ser imágenes icónicas de un cierto momento histórico y de un cierto acontecimiento. A la vez, la actual Sociedad-Red las ha convertido, con su capacidad de reproducción y distribución, en algo cotidiano, casi *pop*. «Cayendo/Falling» consigue sustraer esas imágenes de esa superficie, y generar una sensación de extrañamiento para dar en el blanco: nuestra familiaridad con estas imágenes no resuelve la cuestión primordial, que es que, a día de hoy, realmente, no sabemos exactamente qué ocurrió aquel día de septiembre de 2001.

La impresión visual de caída en «Cayendo/Falling» —la de unos cuerpos cayendo por su propio peso, por la gravedad— se ve contrastada por la levedad, el movimiento, el salto encima de una tumba que vemos en el vídeo de «Cavalcanti Rap», la pieza que cierra la tercera y última sala de la exposición.

«Cavalcanti Rap» es, de alguna manera, una referencia directa al capítulo de «Levedad» en *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino. La obra opera como una glosa audiovisual al texto, y especialmente a uno entre varios casos que Calvino propone como elementos de la genealogía de esta oposición entre levedad y peso: el cuento en el *Decamerón* de Boccaccio en el que aparece el poeta florentino Guido Cavalcanti:

«Boccaccio nos presenta a Cavalcanti como un austero filósofo que se pasea meditando entre los sepulcros de mármol, delante de una iglesia. La *jeunesse dorée* florentina cabalgaba en grupos por la ciudad, yendo de una fiesta a otra, buscando siempre ocasiones de multiplicar sus invitaciones recíprocas. Cavalcanti no era popular entre esos jóvenes porque, a pesar de ser rico y elegante, no aceptaba nunca ir de juerga con ellos, y porque se sospechaba que su misteriosa filosofía era sacrílega.

Ahora bien, un día ocurrió que, habiendo salido Guido de Orsanmichele, avanzaba por el Paseo de los Adimari hasta San Juan, que muchas veces era su camino; alrededor de San Juan había unos grandes sarcófagos de mármol, que hoy están en Santa Reparata, y otros muchos; mientras él estaba entre las columnas de pórfido que allí hay y los sarcófagos y la puerta de San Juan, que cerrada estaba, llegó micet Betto con su grupo a caballo por la plaza de Santa Reparata y, al ver a Guido entre las sepulturas, dijeron: «Vamos a gastarle una broma»; y, espoleando los caballos, se le echaron encima, a guisa de festivo asalto, casi antes de que se diera cuenta, y empezaron a decirle:

—Guido, te niegas a ser de nuestro grupo; pero, cuando hayas averiguado que Dios no existe, ¿qué vas a hacer?

Guido, viéndose rodeado por ellos, prestamente dijo:

—Señores, en vuestra casa podéis decirme cuánto os plazca.

Y, poniendo la mano en uno de los sarcófagos, que eran grandes, como agilísimo que era dio un salto y cayó del otro lado y, librándose de ellos, se marchó.»⁴

4. Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, 1991, pp. 22-23.

Ese salto del poeta —venciendo la gravedad, venciendo su propio peso, elevándose por encima de una tumba— opera en el texto de Calvino como una alegoría de la ligereza y la levedad ganadas a pulso, frente a la frivolidad de lo que la sociedad contemporánea entiende como ligereza. El poeta, mayor de edad, esquiva las burlas de los jóvenes, dejándoles, de paso, un sarcástico *memento mori*: la tumba encima de la que salta.

Así, actuando casi como los dos polos opuestos de toda la exposición, «Cayendo/Falling» y «Cavalcanti Rap» articulan un eje de pensamiento —el de la oposición entre levedad y peso—que, en varias formas y desde distintos ángulos, vertebría toda la exposición.

Pero, como binomio, la oposición entre levedad y peso tiene implicaciones más amplias y más profundas cara al arte actual. En un momento histórico en el que ya no podemos seguir negando que nos encontramos sumidos en una crisis social sistémica, tampoco podemos sustraernos al hecho de que nos encontramos también sumidos en una profunda crisis cultural. El paso, durante las cuatro últimas décadas, del modelo productivo fordista al modelo de producción simbólica post-fordista no ha encontrado, aún, su materialización cultural propia, y el mundo del arte contemporáneo parece cada vez más incapaz de sustraerse del magma de la cultura de masas de la Sociedad-Red. Los antiguos guardianes de los valores y jerarquías estéticas —los museos e instituciones culturales— ya no son un referente para establecer un criterio estético. La tarea de dar sentido, de generar extrañamiento, de sustraerse para poder reflexionar sobre la estética contemporánea es cada vez más difícil.

Recogiendo el testigo de Deleuze —sobre todo, su formulación de la idea de una «imagen-movimiento»— en una de sus últimas publicaciones, José Luis Brea denominaba el momento actual como *la era post-media*⁵.

Contra el fondo de la actual cultura-en-red, Brea intenta establecer una genealogía del llamado *media art*, o arte medial —prácticas artísticas determinadas por su medio de distribución y recepción, como el vídeo, el arte postal, el radio-arte, el *net.art*— para intentar trazar un mapa de las prácticas culturales de la actualidad.

Dice Brea:

«Si no me equivoco, y a tenor de las transformaciones en curso, el dispositivo actualmente dominante de organización de la distribución y recepción artística —el dispositivo espacializado de distribución pública, el museo/galería— carece de la versatilidad que realmente necesitaría para mantener mucho más allá su indiscutida hegemonía —si es que no exclusividad— en el contexto de tales transformaciones.»⁶

Y lo que detecta Brea en el desarrollo actual de las prácticas artísticas es que la Red, o la cultura propia de la Sociedad-Red, está llevando las prácticas artísticas a una condición *post-media*. Internet, con su capacidad de difusión y transformación de la imagen, ha creado un panorama en el que la producción cultural, tal y como la habíamos entendido hasta ahora,

5. Brea, José Luis, *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, CASA, Salamanca, 2002.

6. Brea, José Luis, *Ibid.*, pág. 17.

no puede hacerse un hueco frente a un campo abierto y desjerarquizado de producción y transformación de la cultura visual:

«Los nuevos equipos de captura de vídeo e imagen digital por un lado —ahora sí que se puede hablar de equipos ligeros y de una cierta convergencia entre los profesionales y los domésticos—, la multiplicación de canales mediáticos por otro —la proliferación de redes y sistemas de difusión y emisión, el desarrollo expansivo del cable y el satélite, y la proliferación de ámbitos de emisión (televisones locales, autonómicas, privadas, independientes...)—; y finalmente y sobre todo la convergencia de las tecnologías de postproducción computerizada y telecomunicación en la red internet, todo ello esboza un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de postmedial, en el sentido de sobre todo caracterizarlo como un panorama abierto, desjerarquizado, y descentralizado, en el que las actuaciones difícilmente podrán ser organizadas conforme a los objetivos de organización de consenso reguladores de la esfera medial actual —en términos de medios de masa—, productores de grandes audiencias unificadas.»⁷

Esto traza un panorama en el que la tarea del artista es, precisamente, buscar el sentido de su práctica en un panorama permanentemente afectado por la nueva cultura de masas de la Sociedad-Red, en un contexto de permanente roce y choque entre lenguajes artísticos diversos, elementos de alta cultura y de cultura de masas, fragmentos culturales de todas las épocas, en una cultura-en-red que amenaza con convertirse en pura superficie, pura inercia.

Y esta búsqueda —la de lo poético en lo frívolo, de lo amenazante en lo aparentemente familiar—, es la que vemos si volvemos al principio de nuestro recorrido por «Pulso».

La pieza que más intensamente dialoga con «Cayendo/Falling» es «180 Frames, 180 Lies», un audiovisual corto que refuerza la referencia a los acontecimientos del 11-S de la primera, y a la vez ahonda en esa idea de alejarse de lo superficial de la proliferación de la imagen en la cultura-en-red.

Aropriándose de una secuencia que está grabada más intensamente, si cabe, en nuestra memoria —la del avión estrellándose contra la segunda Torre Gemela el 11 de septiembre de 2001— «180 Frames, 180 Lies» también se apropiá de algunas jergas típicas de la actual cultura-en-red. Se trata de prácticas como el *sniping*, o *chopping*, típicas en las redes sociales, en las que una cierta imagen llamativa es transformada y manipulada sucesivamente por una avalancha de personas, generando una especie de «cadáver exquisito», a menudo con una intención sarcástica o jocosa. Pero lo que ha hecho aquí Gregorio Méndez es otra cosa: ha eliminado, *frame por frame*, la imagen del avión de la secuencia. El resultado es complejo: por un lado, el impacto visual de la secuencia no se hace menos intenso, a pesar del paso del tiempo. Por otro lado, uno se da cuenta de que la pieza se le resiste —se tarda en darse cuenta de que el avión, sencillamente, no está ahí—. Como con otras referencias a imágenes o elementos icónicos en la cultura de masas en su obra, aquí Gregorio Méndez realiza una crítica que va en dos direcciones: por un lado, a la frivolización de imágenes de acontecimientos trágicos; por otro, al consenso que suele rodear estas imágenes. Otra vez, que esta secuencia nos resulte

7. Brea, José Luis, *Ibid.*, pág. 21.

tan familiar no quiere decir que tengamos un buen conocimiento de la verdad de los acontecimientos de aquel día. Más bien al contrario —la proliferación de estas secuencias en la red, nuestra familiarización con ellas, hace que las cuestionemos cada vez menos—. Con una operación de apropiación y extrañamiento, el artista logra aquí que volvamos a mirar estas imágenes y pensar en esos acontecimientos con una actitud crítica.

La tercera pieza en esta sala, «*Ledscapes*», en cambio, ahonda más en el choque entre distintos registros lingüísticos y la simbiosis de motivos de la alta cultura y la cultura de masas en la sociedad para alcanzar sus objetivos. «*Ledscapes*» consiste en nueve piezas de vídeo, cada una de las cuales está diseñada y producida siguiendo un patrón: se trata de planos fijos de letreros LED situados en contextos diferentes. Los letreros LED están emitiendo textos que corresponden a frases extraídas de diálogos de películas. A primera vista, lo primero que llama la atención aquí es la localización de los letreros: en bosques, en el primer plano de un paisaje, entre las gradas de un teatro, en el estudio del artista. Pero, en realidad, esta localización y la composición de los planos obedecen a motivos ya establecidos de la historia del arte y la cultura visual: paisajes, bodegones, escenas de interior. Así, el choque entre elementos del cine (cultura de masas) y motivos de la historia del arte pasa a convertirse en un intervalo poético sugerente y eficaz.

La segunda sala de «Pulso» nos introduce en otra dimensión de la obra de Gregorio Méndez: su interés por la oposición entre natural y artificial, entre la sociedad contemporánea y el medio ambiente. Esta sala está dominada por «*Arbor Ex Machina*», una de las piezas más recientes de Gregorio Méndez.

Aquí el artista también alcanza su meta a través de un proceso de extrañamiento, pero siguiendo un procedimiento y unos resultados distintos. Las piezas de la instalación consisten en manipulaciones de imágenes aparentemente familiares: copas de árboles. Pero el movimiento de estas copas de árboles ha sido modificado, de forma que tanto su aspecto como su movimiento se vuelven extrañamente amenazadores. El aspecto que más refuerza esta impresión es el eficaz uso del sonido en la pieza: el artista ha empleado sonidos ásperos, maquínicos. Esto, combinado con el aspecto de unas copas de árboles que de repente parecen rostros de monstruos y unos movimientos igual de maquínicos y amenazantes hacen que los motivos biológicos en la pieza devengan otros, se vuelvan monstruosos.

«Cuento de terror, efectivamente, el rostro es un cuento de terror», decían Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*⁸.

Y es que nuestro conocimiento del medio ambiente, de la Naturaleza, está igual de mediado por lugares comunes e ideas osificadas que nuestra capacidad de recepción cultural. La idea de la Naturaleza como un lugar pacífico y agradable, del entorno natural como una especie de fondo de postal o de instantánea de vacaciones, sólo necesita un ligero desplazamiento, una ligera distancia, para desmoronarse por completo.

A «*Arbor Ex Machina*» le acompaña una pieza de la serie «*Hongos*», quizás la pieza más antigua esta exposición. Se trata de una serie realizada por Gregorio Méndez entre 1998 y 2000.

8. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, «Año cero: rostridad», en *Mil mesetas* (Pre-Textos, Valencia, 2000), pág. 173.



Intestino de perro, 2001-1999

De la serie **Esporas y cobayas**

Impresión digital sobre papel cultivado de hongos

241 x 202 cm

Edición 1/1

En aquel momento, lo que determinó su trabajo en aquella serie fue su investigación en las posibilidades formales de la acción de hongos sobre la superficie de sus piezas, en una especie de proceso de arte generativo en el que la propia evolución de los cultivos sobre la superficie daba lugar a la imagen resultante.

Aquí, en la sala, en diálogo con «Arbor Ex Machina», esta pieza adquiere otro sentido, como una especie de *flashback* a una fase anterior en el trabajo del artista, pero que, de alguna manera, ya presagiaba su trabajo en «Arbor Ex Machina»: la oposición entre lo natural y lo artificial, los lugares comunes y las nociones tradicionales de oponer Sociedad y Naturaleza, lo maquinico y lo orgánico.

La tercera y última sala de «Pulso» nos presenta tres piezas: «Madonna (Tríptico)», «GodDog», de la serie «Palíndromos», y la ya mencionada «Cavalcanti Rap».

«Madonna (Tríptico)» vuelve a ahondar en lo poco que separa lo profundo de lo vulgar en la cultura actual. El tríptico se compone de tres proyecciones. La secuencia central presenta una imagen canónica de la Virgen construida a base de un composite de decenas de secuencias de chicas orientales posando de forma coqueta frente a sus *webcams*. Las dos proyecciones laterales nos ofrecen secuencias basadas en metraje documental de testigos de una aparición mariana en Cantabria.

El conjunto es sobrecogedor, pero no desvía la atención de su objetivo crítico. Por un lado, nos presenta evidencia de este «panorama abierto, desjerarizado, y descentralizado» del que hablaba José Luis Brea, en el que motivos pictóricos como la representación canónica de la Virgen en arte sacro se pueden ver reproducidos en la pose pícara de una chica frente a su *webcam*. Por otro lado, la pieza ahonda en hasta qué punto las imágenes que vemos, nuestra cultura visual, construyen nuestra subjetividad, y determinan los límites de lo que conocemos y de lo que somos. En las proyecciones laterales vemos a personas que, al pedírseles que reproduzcan su recogimiento ante la aparición de la Virgen, adoptan poses y miradas calcadas de los centenares de cuadros representando el Éxtasis Místico. De alguna manera, la pieza reafirma la ya consabida tesis feminista: la representación de la mujer en cultura visual determina también cómo se ve la mujer, y cómo se representa a sí misma.

De alguna manera, quizás sea en «Madonna (Tríptico)» donde todos los elementos que he mencionado antes —cultura de masas, cultura-en-red, *kitsch*, historia del arte, cultura visual y alta cultura— choquen y converjan de manera más intensa en esta exposición.

«GodDog», un vídeo-palíndromo, sirve aquí de apoyo a esta tesis, jugando con la ambivalencia de lo más elevado y lo más bajo a través de un juego lingüístico.

Y «Cavalcanti Rap» marca el final del recorrido, hasta que salimos de la sala y nos encontramos a una pieza-colofón, colocada fuera del recorrido establecido. Se trata de «Composición Abstracta. Jennifer López», un trabajo en el que la manipulación de la imagen y del sonido de cierto vídeo de difusión dudosa de la cantante y actriz establece, por un lado, una reflexión, en el cruce de caminos entre lo vulgar y lo elevado, y entre la cultura de masas y la alta cultura, similar al que vemos en el resto de la exposición, y, por otro lado, establece un vínculo entre el

presente de la obra de Gregorio Méndez y los intereses de su trayectoria pasada: la abstracción pictórica geométrica, recreada aquí a través de la extrema pixelización de la secuencia.

Pero, volviendo a «Cavalcanti Rap», y viendo al artista adoptar el papel de Cavalcanti y saltando, en *slow motion*, encima de una tumba, esta pieza parece casi una especie de manifiesto personal, la poética personal del artista; una especie de declaración de principios que declara su intención de buscar la levedad y la movilidad para formular un discurso ágil, empoderador, sobre la cultura visual contemporánea.

Decía Italo Calvino de Cavalcanti:

«Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.»

Y esta noción, que Calvino presentaba, hace ya más de dos décadas, como una propuesta, se ha convertido en una necesidad hoy en día. O el artista da con su propia manera de alcanzar la levedad, perder el centro, y distanciarse de lo sólido, con sus técnicas de extrañamiento y capacidad de articular un discurso crítico cara a la proliferación visual de la actividad, o tanto él como el arte contemporáneo acabarán siendo «...merecedores del castigo de convertirse en la estatua de sí mismos.»

ERUPTION: 6:00



Ledscapes

2006

Vídeos

HDV 1080i50

Color. Sin sonido

Edición 1/3

I need to believe that something extraordinary is possible, 10'15'

Predicted eruption, 9'39"

Haven't you ever felt a sudden panic attack?, 1'

Training is nothing, willpower is everything, 3'52"

Estoy a veinte minutos de allí, llegaré en diez, 1'14'

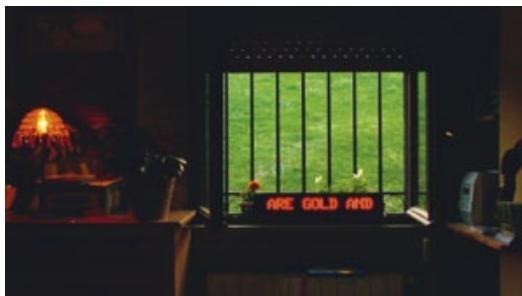
What are you looking at?, 3'53"

El amor requiere esfuerzo, trabajo, 4'

Not all treasures are gold and jewels, comrade, 3'30'

I think that the root of wind is water, 15'10'





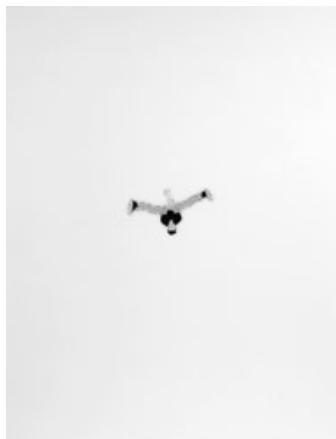
Cayendo – Falling

2006

Dibujos

Rotring e impresión digital sobre papel, 71 x 50 cm

12 piezas



180 Frames, 180 Lies

2008

Vídeo

HDV 1080i50

Color. Estéreo

Bucle 7"

Edición 1/5

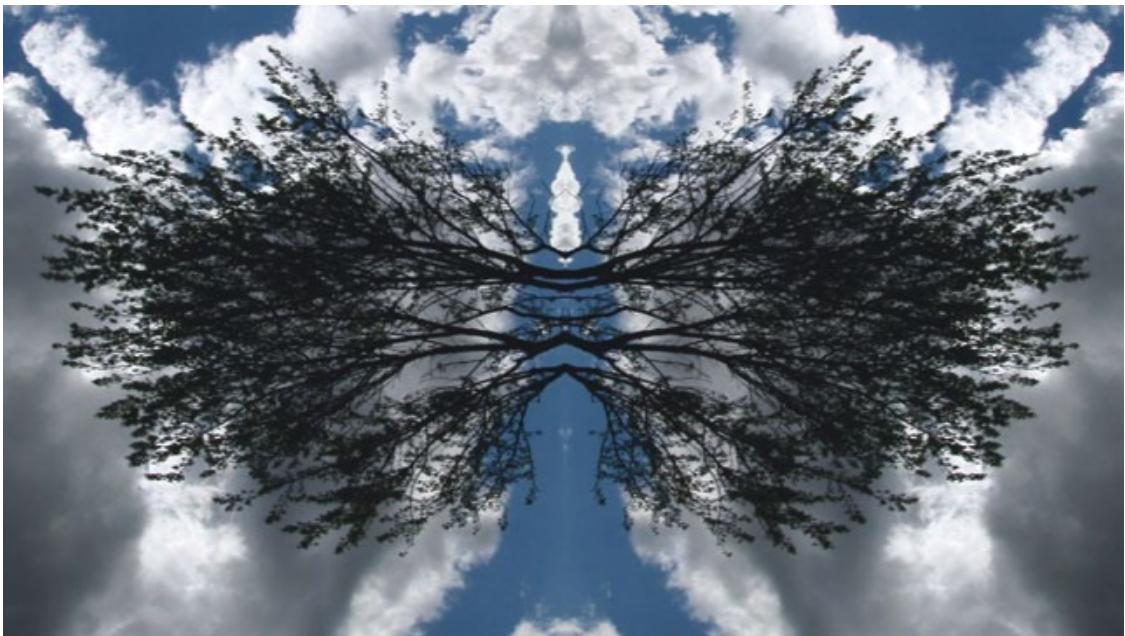












Arbor ex machina

2012-2011

Vídeos

HDV 1080i50

Color. Estéreo

Edición 1/1

Arbor ex machina - Compilación macro color 11-24-9-15-16-8-23, 2012-2011

5'15"

Arbor ex machina - Compilación micro b/n 22-18-4-19-3-21-2, 2012-2011

5'22"



Arbor ex machina

Enrique del Rivero

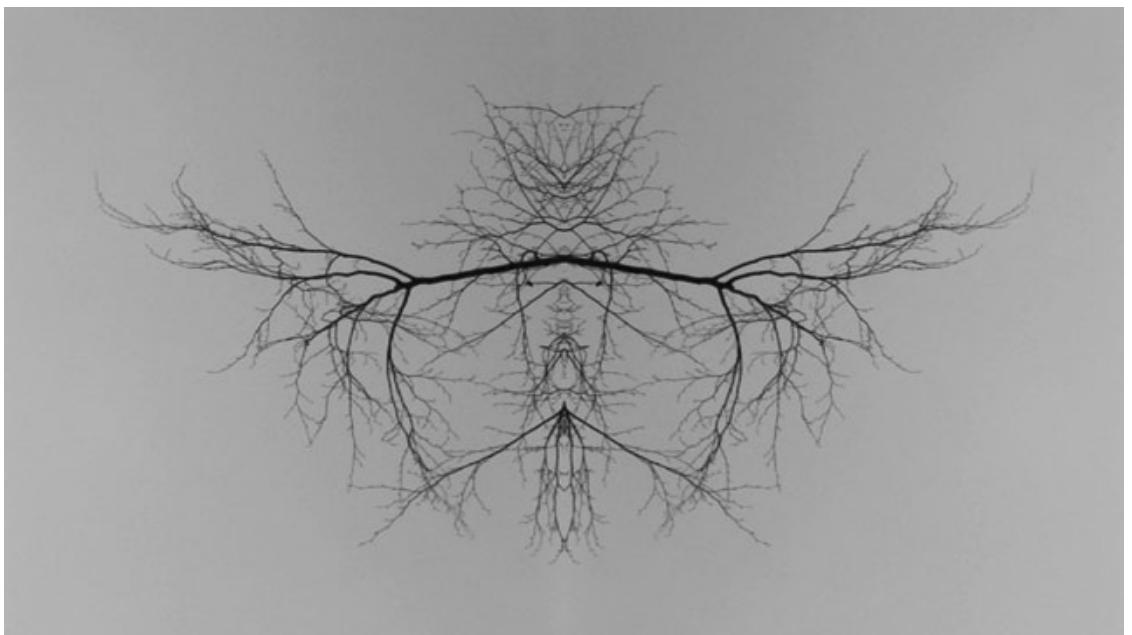
Gregorio Méndez tiene un don. Sabe ver, escuchar y leer un poco más allá que el resto de los mortales. Quizá por ello se dedica al arte desde hace tiempo y a lo mejor por eso mismo se ha embarcado en el sugerente “Arbor ex machina”, un audaz proyecto artístico que tiene entre sus fines buscar la clave del críptico lenguaje que esconden los árboles.

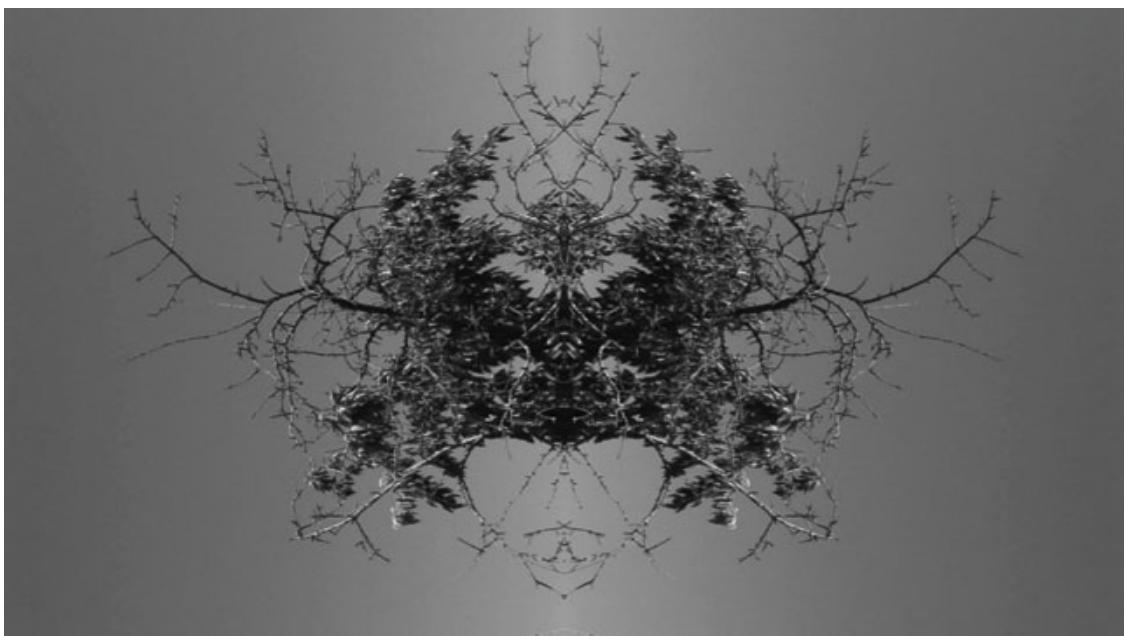
Yo que me he pasado media vida deambulando por el interior de los bosques y en contacto con las más variadas especies de árboles, intuía que esos seres vivos, aparentemente imperturbables, en muchos casos más que centenarios y siempre ajenos a nuestra insignificante presencia, tenían una insondable vida interior.

Cualquiera que se haya dejado perder en el corazón de una arboleda a punto de anochecer o con las primeras luces del alba, en ese concreto instante en el que la luz es tan tenue que no permite distinguir un hilo blanco de uno negro, se habrá estremecido al sentir esos inquietantes sonidos que se pegan a la piel y lo inundan todo. Unas resonancias que ni mucho menos son uniformes y que con atención y aguzando bien el oído pueden desligarse unas de otras. Desde el ligero golpeteo de las ramas más finas, hasta el hondo y sobrecogedor crujido de los troncos, pasando por el suave bisbiseo coral creado por la orquestada agitación de los millones de hojas mecidas por el viento.

Además, con un poco de experiencia y con el oído atento es posible acabar distinguiendo las diversas variedades de árboles según la coloratura que adorna sus respectivas melodías. Un ejemplo: mientras que los robles, en especial los más añosos y robustos, denotan frecuencias graves, equiparables a los oscuros timbres de los bajos humanos; las hayas, más femeninas y elegantes, vibran claras y brillantes, casi como las más consagradas sopranos.

Gregorio Méndez, gracias a su visión artística y a su contrastada capacidad para intuir distintos matices extrasensoriales, está a un paso de captar el sentido definitivo de este inquietante concierto nemoral. Mientras, nos commueve con esta serie videográfica —en la que los árboles adquieren el aspecto de enigmáticos y desasosegantes seres venidos de otra dimensión— que ha rematado aplicando el rotundo y clásico recurso teatral de *Deus ex machina*, en busca de una interpretación sobrenatural para algo que con los casi siempre limitados ojos y oídos de la razón nos está vetado asimilar.









Composición abstracta (Jennifer López)

2001

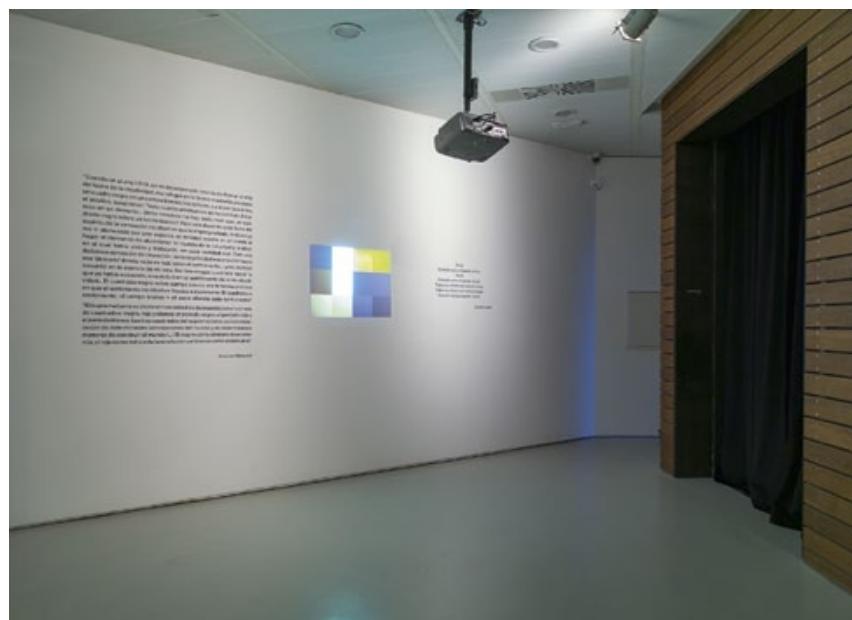
Vídeo

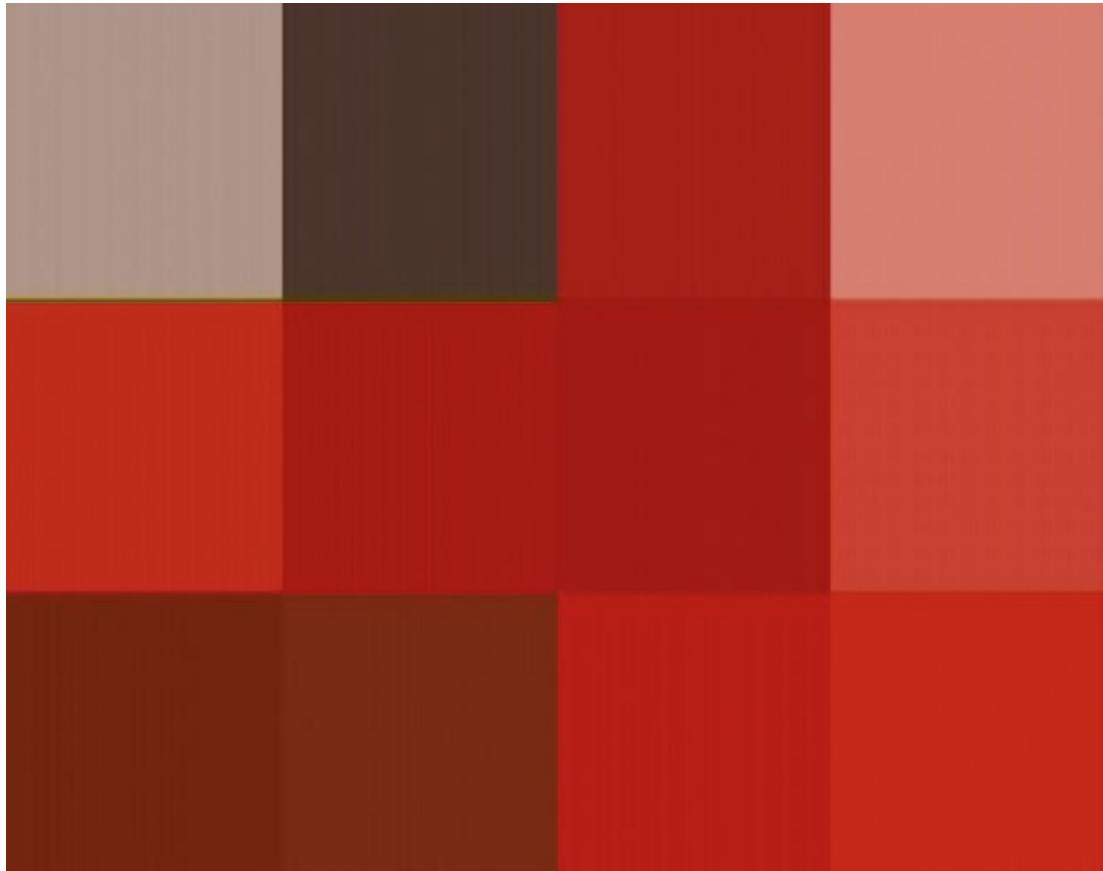
DV

Color. Estéreo

5'24"

Edición 1/5





«Cuando en el año 1913, en mi desesperado intento de liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugí en la forma cuadrada y expuse un cuadro negro en un campo blanco, los críticos, y a la par que ellos, el público, suspiraron: Todo cuanto amábamos se ha perdido. Estamos en un desierto... ¡Ante nosotros no hay nada más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco! Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensación no objetiva que lo impregna todo. Incluso yo me vi atenazado por una especie de timidez rayaña en el miedo al llegar el momento de abandonar ‘el mundo de la voluntad y la idea’, en el cual había vivido y trabajado, en cuya realidad creí. Con una deliciosa sensación de liberación, la no objetividad me arrastró hasta ese ‘desierto’ donde nada es real, salvo el sentimiento..., y así, este se convirtió en la esencia de mi vida. No era ningún ‘cuadrado vacío’ lo que yo había expuesto, sino más bien el sentimiento de la no objetividad... El cuadrado negro sobre campo blanco era la forma primera en que el sentimiento no objetivo llegaba a expresarse. El cuadrado = sentimiento; el campo blanco = el vacío allende este sentimiento.»

«El suprematismo se divide en tres estadios de acuerdo con el número de cuadrados: negro, rojo y blanco; el periodo negro, el periodo rojo y el periodo blanco. Los tres cuadrados del suprematismo son la instauración de determinadas concepciones del mundo y de determinadas maneras de construir el mundo [...] El negro como símbolo de economía, el rojo como indicio de la revolución y el blanco como acción en sí.»

Kazimir Malevich

Aahh
Hypnoti-notico, hypnoti-notico
Aahh
Hypnoti-notico, hypnoti-notico
Todos los chicos se vuelven locos
Todos los chicos se vuelven locos
Hypnoti-notico, hypnoti-notico

Jennifer López

Madonna, tríptico

2011-2009

Vídeos

HDV 1080i50

Color. Estéreo

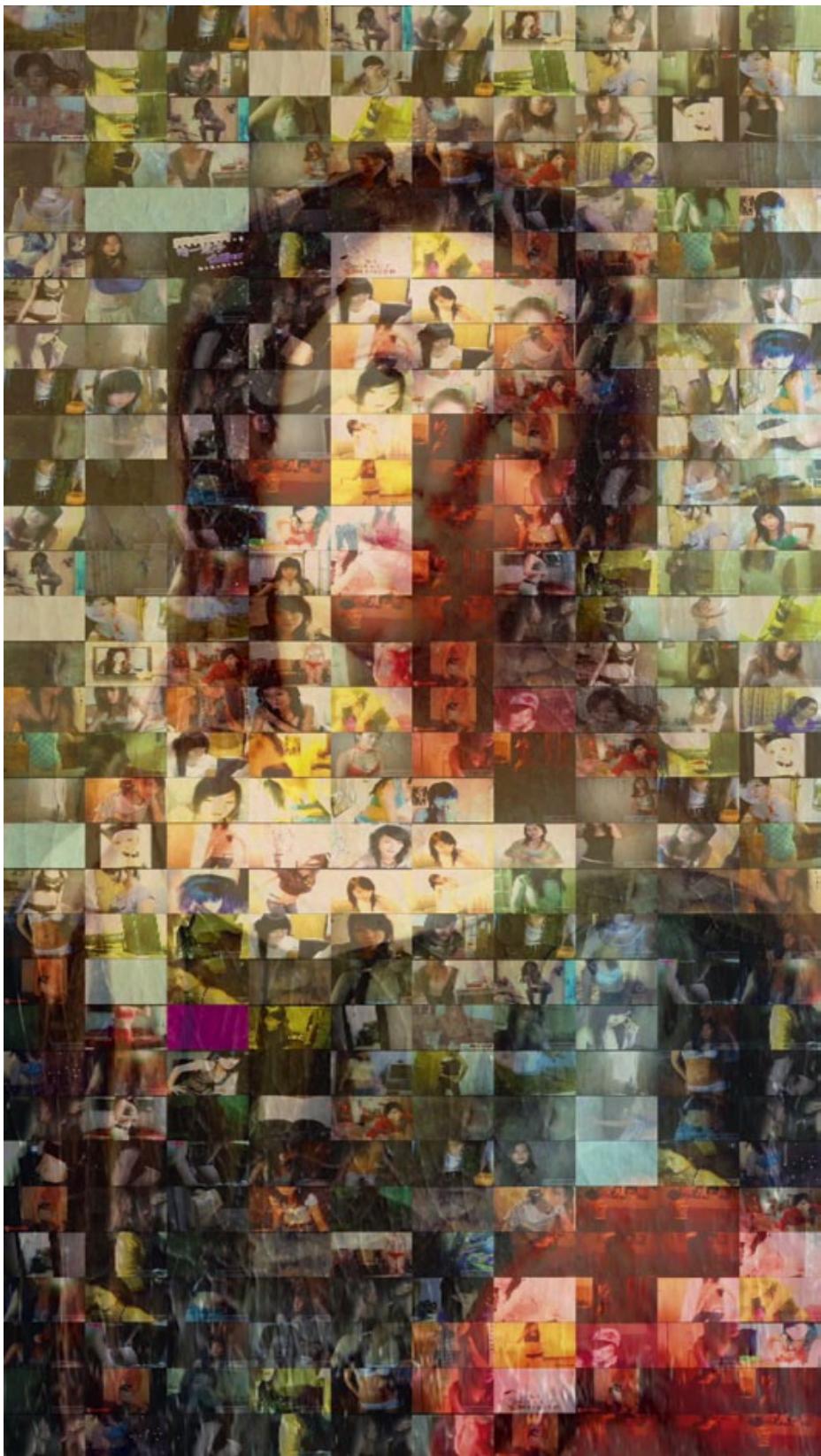
Edición 1/1

Madonna ALPHA, bucle 2"

Madonna RGB, bucle 31"

Madonna BN, bucle 1'17"







GodDog

2008

De la serie **Palíndromos**

Vídeo

H264

Color. Estéreo

Bucle 36"

Edición 1/5



GOD



GOD



DOG



DOG

Cavalcanti rap

2006-1999

Vídeo

DV

Color. Estéreo

1'32"

Edición 1/1







GOD



En momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio.

Italo Calvino

Un pulso al tiempo

Katharina-Julia Gründler

Berlín, julio de 1999. Los años y el verano han hecho que el cementerio del barrio de Kreuzberg se parezca más a un frondoso parque que a un camposanto, justo cuando Gregorio Méndez imita el salto del poeta Cavalcanti. Tímidamente, en este primer experimento con la cámara, se quita la camiseta, se da la vuelta para ver si estamos solos, coge carrerilla y salta. Es el escenario del vídeo *Cavalcanti Rap*, obra que significa el comienzo de una nueva etapa en su trabajo. Despues de la grabación del salto a esa tumba anónima, aún faltan dos años para que el vídeo se convierta en una de las principales vías para canalizar sus ideas e inquietudes, seis años para acabar el montaje de las imágenes y otros siete para que llegue a convertirse en una piedra angular de esta exposición.

Desde entonces, la semilla del secreto de la levedad que, según Italo Calvino, planta el poeta-filósofo alzándose sobre la pesadez del mundo, no solo ha tenido trece años para brotar; fue el germen para una extensa y variada obra videográfica, que Gregorio ha desarrollado durante años en su estudio, sin enseñar su trabajo y que ahora se puede contemplar por primera vez en el CAB.

Durante todo este tiempo de retirada voluntaria del público y del comercio, ha grabado cientos de horas de vídeo sobre las que vuelve cíclicamente y que reposan durante largas temporadas. Conviven en su mente, se fusionan, evolucionan, para finalmente convertirse en instalaciones, de las que buena parte se ha materializado en este proyecto.

Con esta experiencia a la espalda, el gesto de *Cavalcanti Rap*, parece un evento iniciático, un ritual de liberación. El vídeo no solo significa una considerable ampliación del horizonte y de la perspectiva a la visión de un artista que huye lo narrativo. Como un sismógrafo, la cámara registra cualquier vibración emocional e intelectual para ser analizada y transformada en poesía. Y a su vez hace de lienzo, porque Gregorio nunca ha dejado de ser pintor. El vídeo ha añadido una dimensión temporal a un trabajo artístico basado en el estudio de la relación entre el ser humano y su entorno personal y social, su relación con la naturaleza y sus inquietudes. Los vídeos de Gregorio siguen siendo cuadros: paisajes y bodegones como en los *Ledscapes*, retratos de organismos inventados (*Arbor ex machina*) e incluso un retablo (*Madonna, tríptico*). Investiga la luz y el color de cada cuadro, e, igual que en sus pinturas, los temas vuelven de forma cíclica.

Sin embargo, a través de la puesta en escena de sus visiones en esta exposición, convierte el conjunto de piezas en la dramaturgia del interior de un poeta cuya curiosidad sigue siendo su mejor arma y cuya inquietud le inmuniza contra el estancamiento y le empuja a buscar nuevos desafíos creativos constantemente, echando un *pulso* al paso del tiempo.





Gregorio Méndez Sáez (Burgos, 1960) comienza su actividad artística con la pintura a finales de los años 70, formato al que complementaría con el grabado, el dibujo, la performance, el happening, la instalación, con los que realizaría exposiciones y acciones hasta comienzos de la primera década de 2000. Es entonces cuando comienza su trabajo en vídeo y en el que actualmente basa su creación.

Ha mostrado su obra en salas y espacios de, entre otras ciudades, Burgos, Madrid, Barcelona, Valencia, Lisboa y Stuttgart. Fue miembro fundador del grupo de creación y gestión contemporánea «El Afilador» con el que participa en el establecimiento de redes de colectivos situacionistas en los años 90. También ha realizado proyectos escenográficos para teatros profesionales y amateurs, así como obras para el mundo de la ilustración y la cartelería.

www.gregoriomendez.com



The show Gregorio Méndez (Burgos, 1960) brings to the Centro de Arte Caja de Burgos, CAB, presents an overview of his work as a video-artist since 1990, when he started to work with video. Since then he has focused his abilities on looking into the less visible spaces of everyday life and he has patiently applied his sensibility to both the poetic dimension of reality and to its environmental and socio-politic angles, from where the recurrent ideas in his work stem.

His exhibition begins with *Cayendo – Falling* (2006), a series of drawings directly inspired by September 11th. These drawings are related to *180 Frames, 180 Lies* (2008) shown in the same room, it is the manipulation of a supposedly amateur video about the same facts. The work as a whole depicts a civilization fighting in the chaos, fear, and lies. It presents, at the beginning of the exhibition, the evidence of a non-conformist artist in relation to the explanations we are given on how social reality is constructed. The message in *Ledscapes* (2006) opposes the one conveyed by the work *Cayendo – Falling*, in the former Méndez takes advantage of the contrast between a series of videos and the texts to which it is related.

The conflict between nature and technological and mechanised civilisation is presented in the next room with the series *Arbor ex machina*, the beauty of the trees is highlighted by means of moving and symmetrically doubled images that create a surprisingly aesthetic effect.

At the end of the exhibition three works study the relationship between humankind and spirituality: *Calvalcanti rap* (a performance based on Boccaccio), *Madonna* (triptych-shaped projections dealing with the role of women in the Catholic religion and their representation in Western art) and *GodDog* (an animated palindrome). As a perfect end, *Composición abstracta, Jennifer López* (2001) sees the viewer off, a playful ingredient and a cross between abstract painting and digital methods.

The CAB enthusiastically welcomes the work of a lively artist who questions the validity of many of our imposed ideas, and who offers a critical view on the reality to which we belong.

Caja de Burgos

Lightness, not weight

Kamen Nedev

"From what I have said so far, I think the concept of lightness is beginning to take shape. Above all I hope to have shown that there is such a thing as lightness of thoughtfulness, just as we all know that there is lightness of frivolity. In fact, thoughtful lightness can make frivolity seem dull and heavy."¹

Italo Calvino's posthumous book, the series of lectures called "*Six Memos for the Next Millennium*"², an unfinished book, and so perhaps the author's most enigmatic one, begins with a fascinating quotation about the opposition between lightness/ weight in narrative.

Rather than an attempt to relativize and trivialise the writing act, Calvino opted for a way of thinking that would take solidity away and decompose the opacity of ideas and expressions; an act in which the subject is moved away from the center of his own thinking so as to generate a narrative that might distance itself from and get rid of the opacity and weight of contemporary experience. In his text, Calvino traces the genealogy between lightness and solidity, showing that there is a tension between them that already existed before Modernity: the impulse to find a sense and a type of aesthetics capable of running through everyday existence, raised above it and acting, light and mobile, around fossilised ideas and perceptions.

Three decades after its publication Calvino's "*Six Memos for the Next Millennium*" keeps gaining followers and spreading its influence. However, Calvino, evidently, was not the only thinker who had perceived the need to abandon the center, to make the creative, thinking act livelier.

In the 60's, tackling the state of philosophical thought of the period, Gilles Deleuze defended the idea of a displacement that was very similar to what Calvino would set up later: a way of understanding philosophical thought as something taken from the center of weight and energy, agile and mobile. In order to do so, Deleuze proposed a parallel with sports. Thus, he established a comparison between classical sports, in which the sportsman was the center and origin of energy and strength, such as weight-lifting, and new sports of the 60's, in which the task for the sportsperson was not to

be the source of strength, but to make the most of an outer strength:

"Movements also change the level of traditions or sports. For a long time we have been living according to an energetic concept of movement: a fulcrum or a source of movement. Races, shotput, etc.: it was about effort, endurance, always with an origin, with a lever. But nowadays we notice that movement is less and less defined by a fulcrum. All the new sports – surfing, windsurfing, hang gliding – are based on insertion in a preexisting wave."

There is no longer an origin as a starting point, but a way to put oneself in orbit. It is basically about placing oneself within the movement of a big wave, a current of rising air, it is about positioning oneself and not being the origin of the effort. Nonetheless, in philosophy we go back to eternal values, to the idea of the intellectual as the guardian of eternal values"³

Such a reflection is also present, sometimes indirectly, in "*Pulso*", Gregorio Méndez's current exhibition, His first solo exhibition in almost a decade, "*Pulso*", offers us the strange possibility of having a peripheral view of an artistic work that, while using a variety of means and disciplines, has always opted for reflection and the necessity to stray from the surface of contemporary experience. This reflection is characterised by its lightness, mobility and by its capacity to transgress contexts and a variety of aesthetic and cultural hierarchies when looking for the meaning and aesthetics of contemporary life.

The exhibition set up has avoided any chronological order and opted for a more narrative-like sequence. In this way, the works that open and close the visit, "*Cayendo / Falling*" and "*Cavalcanti Rap*", respectively, seem to evidence the opposition between weight and solidity, for the first one, and lightness and mobility, for the second.

"*Cayendo/Falling*", the work that opens the exhibition is a series of 12 drawings of human beings falling into the void, in which the connotation of movement and dynamism is contrasted with the weird feeling of *stasis* in the presence of those bodies that are apparently falling into space, without any context or reference. But the strongest connotation here, the association that seems to dominate in a sinister and resounding way, is the one that links it to the people jumping out of the Twin Towers on September 11. Images in which, the

1. Calvino, Italo, *Six memos for the Next Millennium*. Vintage

Internacional, 1993 p.10

2. Calvino, Italo, *Ibid.*

3. Deleuze, Gilles, *Dialogues*. p 193-194.

human bodies falling into the void also seemed oddly static and quiet with the towers behind them. Those images, which travelled around the world in just a few minutes, have become part of the collective consciousness they are now iconic images of a very historic moment, of a specific event. At the same time the current Network Society, with its outstanding capacity for reproduction and diffusion, has turned them into an almost *pop*, everyday concept. "*Cayendo/Falling*" manages to take these images out of the background and hit the target: although the photographs are familiar to us, the main question is not resolved: so far, we still don't know what really happened on September 11.

The visual impression of falling in "*Cayendo/Falling*" - a group of bodies falling because of their own weight, because of gravity – opposes the lightness, movement and the jump onto the grave in the video "*Cavalcanti Rap*", the work that closes the third and last room in the show.

"*Cavalcanti Rap*" is, somehow, a direct reference to the chapter "*Lightness*" in "*Six Memos for the Next Millennium*" by Italo Clavino. This art piece works as an audiovisual gloss for the text, and it especially refers to one of the examples that Clavino suggests, Boccaccio's *Decameron*, as an element in the genealogy of the opposition between lightness and weight. In this tale the Florentine poet Guido Cavalcanti appears:

"Boccaccio presents Cavalcanti as an austere philosopher, walking meditatively among marble tombs near a church. The *jeunesse dorée* of Florence is riding through the city in a group, on the way from one party to another, always looking for a chance to enlarge its round of invitations. Cavalcanti is not popular with them, although wealthy and elegant, he has refused to join in their revels- and also because his mysterious philosophy is suspected of impiety.

One day, Guido left Orto San Michele and walked along the Corso degli Adimari, which was often his route, as far as San Giovanni. Great marble tombs, now in Santa Reparata, were then scattered about Saint Giovanni. As he was standing between the porphyry columns of the church and these tombs, with the door of the church shut fast behind him, Messer Betto and his company came riding along the Piazza di Santa Reparata. Catching sight of Guido among the tombs, they said, "Let's go and pick a quarrel." Spurring their horses, they came down upon him in play, like a charging squad, before he was aware of them. They began:

"Guido, you refuse to be of our company; but look, when you have proved that there is no God, what will you have accomplished?"

Guido, seeing himself surrounded by them, answered quickly: "Gentlemen, you may say anything you wish to me in your own home"

The, resting his hand on one of the great tombs and being very nimble, he leaped over it and, landing on the other side, made off and rid himself of them".⁴

This jump – defeating gravity, defeating his own weight, raising himself over the grave- acts as an allegory of a well-earned lightness in Calvino's work, in opposition to the frivolous concept society has of lightness in contemporary times. The older poet dodges the young men's mockeries and leaves them a sarcastic *memento mori*: the grave onto which he jumps.

Thus, almost working as two polar opposites in every exhibition, the works "*Cayendo/Falling*" and "*Cavalcanti Rap*" articulate the thinking axis – the opposition between lightness and weight- that, in different ways and from different perspectives, connects the show.

However, the opposition between lightness and weight as a couple has deeper and larger implications regarding current art. In this historic period it can not be denied that we are immersed in a systemic social crisis, nor can it escape us that we are also going through a deep cultural crisis. The evolution, during the last four decades, from the Ford production model to a symbolic, post-Ford production model has not found its own cultural materialisation yet. Contemporary art seems to be unable to shake off the influence of Network Society's Mass Culture. The ancient guardians of values and aesthetic hierarchies, museums and cultural institutions, are no longer a reference for the establishment of aesthetic criteria. The task of making sense, generating surprise, of getting out of a situation in order to reflect on contemporary aesthetics is getting more and more difficult.

In line with Deleuze's ideas – mainly with his formulation of the concept of "movement-image", José Luis Brea calls this period of history the *post-media era*⁵ in one of his latest publications.

4. Calvino, Italo, *Six memos for the Next Millennium*. Vintage International, 1993, p.10

5. Brea, José Luis, *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, CASA, Salamanca, 2002.

In contrast to the current Network Society, Brea attempts to establish a genealogy of so-called media-art, works of art that are determined by their means of distribution and reception such as video, postal-art, radio-art or net-art, with the aim of outlining current cultural practices.

In Brea's words:

"If I am not wrong, and taking into account the ongoing transformations, the current prevailing mechanism regarding the dissemination and reception of art, the specialised mechanism for public distribution, the museum/gallery- lacks the versatility that it would really need to maintain its controversial hegemony, if not exclusivity, in the context of such transformations"⁶

And what Brea points out in relation to artistic practices is that the network, or the cultural characteristic of the Network Society, is leading these practices towards a post-media condition. The Internet, with its capacity for image transformation and dissemination, has created a situation in which cultural production, as it has been understood so far, can no longer make a space for itself in such an open and unhierarchical panorama of visual culture production and transformation:

"The new video and digital image devices on the one hand - now there are really light equipments and we can really talk about a certain convergence between professional and domestic systems- the proliferation of media channels on the other hand- the increase of broadcasting networks and systems, the expansive development of the wire and the satellite, as well as the proliferation of broadcasting channels (local, regional, private, independent TV's...); and finally and above all, the meeting of computer postproduction technologies and telecommunication through the Internet, altogether, outline a map of possibilities for the spreading of artistic practices that can be defined as post-medial, in the sense that it can be characterised as an open, unhierarchical and decentralised field. In such a field, the practices will not be easily organised according to the organising objectives of the current media panorama – in terms of mass-media, producers of large unified audiences."⁷

This creates a situation in which the artist's task is to find the meaning of their work in a world that is constantly affected by the Network Society's Mass

Culture, in a context of permanent clashes ad contact between a variety of artistic languages, elements belonging to Mass Culture and high culture, cultural fragments typical of every period within a network culture that threatens to become sheer surface, sheer inertia.

And it is this search for the poetic in the frivolous, of the threatening in the familiar that we find if we go back to the beginning of "Pulso".

The work of art that converses with "Cayendo/Falling" in the most intense way is "180 Frames, 180 Lies", a short video reinforcing the reference to September 11 already made in the first work. At the same time it deepens the idea of moving away of the superficiality derived from the image proliferation within the Network Society.

"180 Frames, 180 Lies" appropriates both a sequence that is even more stuck in our minds, the aircraft crashing into the second Tower on September 11, 2001 and some of the more common jargon of the Network Culture. These are practices such as sniping or chopping, typical of social networks, consisting of an eye-catching image being transformed and manipulated successively by many people until a sort of "exquisite corpse" is created, often with a sarcastic or mocking intention. But what Gregorio Méndez has done this time is a different thing: he has eliminated the aircraft from the sequence frame by frame. The outcome is complex: on the one hand, the visual impact of the sequence is no less intense, in spite of the passage of time. On the other hand the viewer realises that the work is not understood right away- one takes a while to realise that the plane is not there. As happens with other references to images or iconic elements of Mass Culture, Gregorio Méndez makes his criticism go in two directions: firstly, he criticises the trivialisation of images representing tragic events, and secondly the consensus that often surrounds these images. Once more, the fact that this sequence is so familiar to us does not mean that we know what really happened that day. Quite the opposite, due to the dissemination of these images on the web and our subsequent familiarisation with them we question them less and less. By means of a process of appropriation and distancing, the artist manages to be more critical when looking at these images.

The third piece in this room "Ledscape", on the other hand, goes deeper into the clash between different linguistic registers and symbioses of the motifs of both high and Mass Culture in society, so as to reach its objective. "Ledscape" consists of nine videos,

6. Brea, José Luis, *La era post-media. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, CASA, Salamanca, 2002, pág. 17.

7. Brea, José Luis, *Ibid.*, pág. 21.

each of which is designed and produced following a single pattern: static shots of LED signals in different contexts. The signals show texts that correspond to sentences taken from films. At first sight, what most strikes the viewer are the places where the signals are located: in the woods, at the forefront of a landscape, in the stands of a theatre, in the artist's studio. However, the localization and composition of these shots correspond to references established by the History of Art and visual culture: landscapes, still-lives, interior scenes. This way, the clash of cinematic elements (Mass Culture) and motifs from the History of Art become a provoking and efficient poetic interlude.

The second room in the exhibition introduces the viewer to another dimension of Gregorio Méndez's work: his interest in the opposition between the natural and the artificial, between contemporary society and the environment. This room is dominated by the work "*Arbor Ex Machina*", one of the most recent works by the artist.

Here Méndez also reaches his objective through a process of estrangement but following a different procedure and leading to a different outcome. The pieces in this installation are manipulations of apparently familiar images: treetops. But the movement of the tops has been changed in such a way that both their appearance and their movements seem strangely threatening. This feeling is largely reinforced by an efficient use of sound: the artist has used harsh, machine-like sounds. This, in combination with some tree tops that suddenly look like monsters, and movements that are both mechanical and threatening, make the biological motifs different, grotesque.

"A horror story, the face is a horror story", said Deleuze and Guattari in "*One Thousand Plateaus*".⁸

Our knowledge of the environment, of Nature, is as influenced by common places and fossilised ideas as our ability for cultural reception. The idea of Nature as a peaceful and nice place, of the natural environment as a sort of holiday backdrop or holiday snapshot, can crumble with the slightest movement, with the slightest distance.

Together with "*Arbor Ex Machina*" there is a piece in the series "*Hongos*", which is maybe the oldest work in this show. This series was carried out by Gregorio Méndez between 1998 and 2000. In that period, his

8. Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus*. Continuum, p. 187.

work on this series was determined by his study of the formal possibilities of fungus growing on the pieces' surface; a sort of generative art process in which the growing itself led to the final image.

Here in this room, conversing with "*Arbor Ex Machina*", "*Hongos*" acquires a different meaning, a sort of flashback to a previous period in the artist's career, one that somehow already foresaw the piece "*Arbor Ex Machina*": the opposition between the natural and the artificial, common places and traditional ideas, of an opposition between Society and Nature, the organic vs. the mechanical.

The third and last room in the show "*Pulso*" presents three pieces: "*Madonna (Triptico)*" "*GodDog*", from the series "*Palíndromos*" and the afore-mentioned "*Cavalcanti rap*".

"*Madonna (Triptico)*" again looks in depth at the thin line dividing the deep and the vulgar in current culture. The triptych consists of three projections, the central sequence shows a canonical image of the Virgin made out of a composite of dozens of Eastern girls posing vainly in front of their webcams. Each of the side projections shows images based on a documentary about the witnesses of an apparition of the Virgin Mary in the region of Cantabria.

The group is shocking, yet it does not distract attention from its critical objective. On the one hand, it evidences this "open, unhierarchical and decentralised panorama" mentioned by José Luis Brea, in which pictorial motifs such as the canonical representation of the Virgin in sacred art may be reproduced by means of Eastern girls' cheeky poses in front of a webcam. On the other hand, the piece studies the extent to which the images we see, our visual culture, construct our subjectivity and set the limits to what we know and what we are. The side projections show people that, when asked to reproduce their devotion in front of the apparition of Mary, adopted identical looks and poses to the ones in the pictures representing the mystic ecstasies. Somehow, this piece reinforces the usual feminist thesis: the representation of women in visual culture also determines how women are seen and how they represent themselves.

It is maybe in "*Madonna (Triptico)*" where all the elements I have mentioned before; Mass Culture, Network Society, kitsch, the History of Art, visual and high culture, clash and meet in the most intense way in this exhibition.

"*GodDog*", a palindrome-video, is used here as a supporting element for this thesis. It plays with the ambivalence between 'the most elevated' and 'the lowest' through a play on words.

"*Cavalcanti Rap*" signals the end of the show, that is until the viewer leaves the room and finds a climax-piece placed outside the established tour. It is "*Composición Abstracta. Jennifer López*", a work in which the manipulation of the image and the sound of a dubiously diffused video by the singer and actress leads the viewer to a preliminary reflection on the meeting point between the vulgar and the elevated, Mass and high culture, similar to the ideas seen throughout the show. Secondly, it establishes a link between Méndez's current work and his former interests: the geometric pictorial abstraction evidenced here by the extreme pixelation of the sequence.

But, going back to "*Cavalcanti Rap*", when the artist puts himself in the shoes of Cavalcanti and jumps in slow motion onto a grave, the work seems to be a sort of personal manifesto, the artist's own poetry: a declaration of principles where he announces his search for lightness and mobility in order to formulate an agile and empowering discourse on contemporary visual culture.

Italo Calvino said about Cavalcanti:

"Were I to choose an auspicious image for the new millennium, I would choose that one: the sudden agile leap of the poet-philosopher who raises himself above the weight of the world, showing that with all his gravity he has the secret of lightness, and that what many consider to be the vitality of the times – noisy, aggressive, revving and roaring – belongs to the realm of death, like a cemetery of rusty old cars".⁹

And this notion, that Calvino had already proposed two decades ago, has become a necessity today. Either the artist finds his own way to reach lightness, move away from the centre and the solid, with his techniques of surprise and ability to articulate a critical discourse in relation to the visual proliferation, or both he and contemporary Art will end up being "...like those who deserve the punishment of being turned into statues."¹⁰

Arbor ex machina

Enrique del Rivero

Gregorio Méndez has a talent. He can see, hear and read a bit beyond us mere mortals. Perhaps this is why he has been an artist for a long time and maybe it is because of this that he has embarked on the evocative work "Arbor ex machina", a daring artistic project aimed at finding the key to the cryptic language hidden by trees. I, who have spent half of my life strolling in the forest, in contact with a wide variety of species of trees, sensed that these apparently imperturbable beings, in many cases more than one-hundred-years old, and always unaware of our insignificant existence, had an unfathomable inner life.

Anyone who has gotten lost in the heart of a grove before sunset or at the crack of dawn, in the precise moment that the light is so faint that one can not distinguish a white thread from a black one will have shuddered when hearing those worrying sounds that stick to the skin and flood space. Resonances that are far from uniform and that if one pays attention and pricks up one's ears, can be differentiated from each other. From the weak knocking of the thinnest branches, to the deep and breathtaking creaking of the trunks, including the soft chorus-like murmur created by the orchestrated agitation of millions of leaves rocked by the wind.

Besides, if one is slightly experienced and pays attention, it is possible to distinguish a wide variety of trees depending on the coloratura that embellish each melody. An example: whereas oak trees, especially the oldest and most robust, produce low frequencies, comparable to the dark pitches of low singers, beeches, more feminine and elegant, vibrate clearly and brightly, like the most acclaimed sopranos.

Gregorio Méndez, thanks to his artistic vision and his contrasting capacity to perceive different extra sensory nuances, is close to capturing the definitive meaning of this worrying nemoral concert. In the meantime, he moves us with this video graphic series –in which the trees acquire an aspect of enigmatic and uneasy beings coming from another dimension– that he has finished by applying the 'round' and classic theatrical resource of *Deus ex machina*, in search of a supernatural interpretation of something that we are normally prevented from assimilating because of reason's limited eyes and ears.

9. Calvino, Italo, *Six memos for the Next Millennium*. Vintage International, 1993, p.10

10. Calvino, Italo, *Ibid.*, pág. 11.

A challenge to the passage of time

Katharina-Julia Gründler

"Whenever humanity seems condemned to heaviness,
I think I should fly like Perseus into a different space"

Italo Calvino

Berlin, July 1999. The years and the summer have made the cemetery in the Kreuzberg neighbourhood look more like a thick forest than a graveyard, at the same time that Gregorio Méndez imitates the poet Cavalcanti's jump. In this first experiment in front of the camera, he shyly takes his t-shirt off, turns around to check that we are alone, takes a run-up and jumps. It is the setting for *Cavalcanti Rap*, a work that marks a new period in his work. After recording the jump over the anonymous grave, another two years will be necessary for it to transform into one of the main ways to channel his ideas and worries, six to finish the editing and seven more for it to become the keystone in this exhibition.

Since then, the seed of the secret of lightness which, according to Italo Calvino is sown by the philosopher-poet as he raises himself over the weight of the world, has not only had 13 years to sprout, but it was also the starting point for a vast and varied video work that Gregorio developed without showing for many years in his studio, and which can now be seen for the first time at the Centro de Arte Caja de Burgos, CAB.

Throughout all this time of voluntary withdrawal from both the public eye and the world of commerce, he recorded hundreds of hours of footage to which he goes back cyclically and which also lie dormant for long periods. They coexist in his mind, fuse together, evolve to become installations, most of which have materialised in this project.

After this experience, the suggestion of *Cavalcanti Rap*, seems to be one of initiation, a liberating ritual. This video is not only about the broadening of horizons and perspective of an artist who avoids the narrative. Like a seismograph, the camera registers any emotional or intellectual vibration to be later analysed and transformed into poetry. And at the same time, it works as a canvas, since Gregorio has never stopped being a painter. Video has added a temporal dimension to an artwork which is based on the study of human beings and their personal and social environment, their relation to nature and their preoccupations. Gregorio's videos are pictures after all: landscapes and still-lives such as *Ledscapes*, portraits of invented organisms like in *Arbor ex machina*, or even an altarpiece, as in *Madonna, tríptico*. He investigates light and colour in every image, and as it happens in his paintings, themes regularly recur.

However, the mise-en-scène of his visions in this show, turns his works into the inner dramaturgy of a poet whose curiosity is still his key point, and whose restlessness prevents him from stagnation and leads him to new creative challenges, defying the passage of time.





CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS



Caja de Burgos
Obra Social