



Mark Aerial Waller

The Wayward Canon

CAAM

The Wayward Canon

El Canon Rebelde

Mark Aerial Waller

The Wayward Canon

El Canon Rebelde

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
SALA SAN ANTONIO ABAD
Las Palmas de Gran Canaria
13 de febrero – 13 de septiembre de 2020



6	Orlando Britto Jinorio
10	Gemma Medina & Mark Aerial Waller Todo parece estar extrañamente conectado Everything seems strangely connected
32	La exposición: El Canon Rebelde The exhibition: The Wayward Canon
50	Jennifer Teets, Marie Bonnet & Lorenzo Cirrincione Secreto de dominación de resistencia Resistance Domination Secret
78	Otras obras: Era nuclear, Percepción extrasensorial, Arqueología Other Works: Nuclear Age, E.S.P., Archaeology
98	Mike Sperlinger El Portmanteau del Dr. Caligari The Portmanteau of Dr Caligari
136	Obras desde las fronteras del cine y el objeto Works from the borders of cinema and object
156	Wayward Canon Eventos Wayward Canon Events
178	Filoscopio Flipbook

Mark Aerial Waller

En 1996 estaba metido de lleno en el proceso de construcción de la exposición *Islas/Islands* para el CAAM. Fue en ese contexto donde me encontré por primera vez con Mark Aerial Waller, y conocí su trabajo en una visita al ICA de Londres para una reunión con su curadora Katya García Antón. Recuerdo haber tenido igualmente un encuentro en la cafetería del Instituto con Steve McQueen, ambos artistas de la misma generación, muy jóvenes en aquellos años.

Posteriormente coincidimos en 2000 en Eventa 5, la bienal alternativa de Uppsala, Suecia, en la que trabajé como comisario general, y desde entonces nos hemos ido manteniendo en contacto compartiendo los proyectos que veníamos realizando.

En 2016 nos volvemos a reencontrar y acordamos trabajar en una exposición para la Sala de San Antonio Abad del CAAM, que pudiera mostrar, a través de una selección de obras, lo que ha sido el universo de su producción artística en estos últimos veinticinco años.

En el proceso inicial le propongo un primer diálogo sin compromiso con Gemma Medina, curadora canaria residente en Eindhoven, con la finalidad de explorar la posibilidad de que pudieran trabajar juntos en esta exposición. El primer diálogo devino en un fuerte entendimiento y una estrecha complicidad. Hemos sido testigos de un enriquecedor proceso de transferencias, de propuestas debatidas y compartidas permanentemente entre ellos, cuidando los más mínimos detalles, y dando como resultado una exposición con una estructura equilibrada, armónica, bajo el título de *El Canon Rebelde*.

Un título tan sugerente como pertinente que nos ayuda a adentrarnos y entender el universo creativo de Mark Aerial Waller. El canon tradicional es transgredido aflorando un nuevo canon, o tal vez un anti-canon, que se rebela contra las lógicas tradicionales de representación cinematográfica, generando nuevas relaciones entre el público, el espacio, los objetos escénicos, y el hecho fílmico. En 1997 podíamos ver en el CAAM su video *Time Stops When You Put It On* a través de unos tubos de radiadores de calefacción colgados del techo de la sala.

Hoy este mismo video es recontextualizado y mostrado en el patio de la Sala de San Antonio Abad como parte de una videoinstalación–bar en un monitor de tubo, retrotrayéndonos a la estética, el tiempo y el espacio de los años noventa.

El trabajo de Mark Aerial Waller podría definirse por un carácter experimental y una asombrosa capacidad para sobreponer capas de significado, abordando el conjunto de su obra de una forma absolutamente transdisciplinar y con importantes dosis de un sutil humor. Y todo esto en un espacio inmersivo. El espectador, inevitablemente activo, es el protagonista que acaba cerrando sus obras.

En *La rosa púrpura de El Cairo* Allen rompía el espacio de proyección tradicional invadiendo el protagonista el patio de butacas, y en este caso es el público el que habita y activa al espacio escénico de ficción, integrándose con su presencia, su acción y sus sombras. Todo esto en diferentes propuestas, desde una clase de yoga–horror y la plataforma participativa de *The Wayward Canon*, al espacio de siluetas y sombras de *Phantom Avantgarde*.

Deseo manifestar nuestro más sincero agradecimiento a Mark Aerial Waller y Gemma Medina, a la Rodeo Gallery de Londres, a los autores de los textos y a todo el personal técnico y profesional del CAAM que ha hecho posible este proyecto.

Orlando Britto Jinorio
Director del CAAM

Mark Aerial Waller

I first met Mark Aerial Waller in 1996 while I was in the middle of the preparations for the *Islas/Islands* exhibition for CAAM. I was on a visit to the ICA in London for a meeting with its then curator Katya García Antón when I discovered his work. And on the same occasion I also recall meeting in the café with a very young Steve McQueen, another artist from Waller's generation.

I came across Mark again in 2000 at Eventa 5, the alternative art biennial held in Uppsala, Sweden, where I was working as chief curator, and ever since we kept each other abreast of the projects we were working on.

Many years later, in 2016, we were to coincide again and we agreed to work on an exhibition for CAAM's San Antonio Abad space, which would overview his artistic output over these last twenty-five years through a selection of works.

To get the ball rolling, I suggested an open no-strings-attached dialogue with Gemma Medina, a curator from the Canary Islands living in Eindhoven, with the purpose of exploring the possibility of working together on this exhibition. Their initial conversation soon expanded into a deep understanding and a close involvement. Since then we have been witnesses to a highly rewarding process of transferences, of proposals continuously shared and debated, honing in on the tiniest details, and resulting in an exhibition with a balanced, harmonic structure called *The Wayward Canon*.

The redolent and pointed title gives us an entry to explore Mark Aerial Waller's creative universe. In transgressing the traditional canon, he ushers in a new canon, or perhaps better put an *anti-canon*, that rebels against the conventional logic of cinematographic representation, generating new relationships with the audience, the space, props, and the filmic act. In 1997 his video *Time Stops When You Put It On* could be seen at CAAM through heating radiator pipes hanging from the ceiling.

Today that same video is recontextualized and shown in the courtyard at San Antonio Abad as part of a bar-cum-video installation on a cathode-ray tube, taking us back to the aesthetics, time and space of the nineties.

Mark Aerial Waller's practice could be defined by its experimental character and its incredible ability to build layers of meaning, engaging with the overall body of work from an absolutely transdisciplinary optic and with an understated sense of humour. And all within an immersive space. It is then up to the spectator, inevitably active, to bring the work to a close.

In *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen literally broke through the fourth wall of the conventional projection space when the main character stepped into the film theatre, but in this case it is the audience that inhabits and activates the stage set of fiction, becoming part of it with their presence, actions and shadows. This can take on different forms, ranging from a yoga-horror class and the participative platform of *The Wayward Canon*, to the space of silhouettes and shadows of *Phantom Avantgarde*.

I wish to express my most sincere gratitude to Mark Aerial Waller and Gemma Medina, the Rodeo Gallery from London, the authors of the texts and all the technical and professional staff at CAAM who have made this project possible.

Orlando Britto Jinorio
Director of the CAAM

Phantom Avantgarde, 2010
(Vista de la instalación en CAAM,
El Canon Rebelde, 2020)
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía del artista y CAAM

Phantom Avantgarde, 2010
(Installation view CAAM
El Canon Rebelde, 2020))
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM

Everything seems strangely connected

A conversation between
Gemma Medina and
Mark Aerial Waller

Todo parece estar extrañamente conectado

Una conversación entre
Gemma Medina y
Mark Aerial Waller

Approaching Mark Aerial Waller's work is like unexpectedly entering the Babel library described by Borges, or falling down Alice's rabbit-hole as Lewis Carroll told it: a deep, undetermined space laden with references, where the strange shakes us, awakens us from the dream of "normality", giving way to a curiosity that claims to abandon our passive-receiving attitude, the voyeur comfort, to delve into the conscious research of the multiple constellations that connect his work to our reality.

Then we regain the ability to extract our own memories and knowledge, stimulating the playful sense of breaking down those codes to be discovered.

Waller's work is loaded with aesthetic sense, literary, scientific and philosophical references, nods to the history of art and pop culture, with irreverent twists that question artistic conventions and the cinematic medium. Waller takes on the languages of film, television, installation and performance by expanding the work beyond the screen. It is about opening the way to the possible, claiming the importance of the viewer within the work of art, questioning the artistic canon, the film medium and our attitude as spectators to life. As Augusto Boal argued: *The viewer must be freed from his status as a spectator, then he can get rid of other oppressions (1977).*

This interview is a shared dialogue, an excerpt of different moments and conversations held in person, by skype and by mail, during the research and installation of the exhibition *El Canon Rebelde*. The conversation began in London, when I first visited Waller's studio, packed with questions, eager to understand that universe and meet the person behind the play. Scene 1: A former commercial space adapted as a workshop in the ground floor of a neighbourhood housing building. The windows are covered with large canvases, with green and white vertical stripes, forming mobile panels that, as in a work by Daniel Buren, Waller disposes according to convenience to close the space and control the perception of light. There live stored remains of his installations, posters of Wayward Canon, silhouettes of *Phantom Avantgarde* and other objects linked to his own experience. A couple of desks and a couch. Everything seems strangely connected. In the background a radio plays music from 40-50s, I can't help but think that the voices of the announcers remind me of the dialogues of a classic film...

Acercarnos a la obra de Mark Aerial Waller es como adentrarse por sorpresa en la biblioteca de Babel que describía Borges, o como si cayéramos por esa madriguera de conejo de la que hablaba Lewis Carroll: un espacio profundo, impreciso, cargado de referencias, donde lo siniestro nos sacude, nos despierta del sueño de «la normalidad», espoleando en nosotros una curiosidad que nos fuerza a abandonar nuestra actitud de receptividad pasiva, la comodidad del voyeur, para ahondar en la exploración consciente de las múltiples constelaciones que conectan su obra con nuestra realidad.

Luego, recobramos la capacidad de aflorar nuestros propios recuerdos y conocimiento, estimulando el sentido lúdico de ir dilucidando los códigos a descifrar.

La obra de Waller está colmada de sentido estético, de referencias literarias, científicas y filosóficas, de guiños a la historia del arte y la cultura pop, de giros irreverentes que ponen en entredicho las convenciones artísticas y el propio medio cinematográfico. Waller bebe de los lenguajes del cine, la televisión, la instalación y la performance, expandiendo su trabajo más allá de la pantalla. Se trata de abrir camino a lo posible, reivindicando la importancia del espectador dentro de la obra de arte, cuestionando el canon artístico, el medio cinematográfico y nuestra actitud de espectadores ante la vida. Como defendía Augusto Boal: *Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, entonces podrá liberarse de otras opresiones (1977).*

Esta entrevista es un diálogo compartido, compuesto de extractos de distintos momentos y de conversaciones, bien presenciales, bien en skype o por email, mantenidas en el curso de la investigación e instalación de la exposición *El Canon Rebelde*. La conversación comenzó en Londres, en mi primera visita al estudio de Waller, adonde llegué cargada de preguntas, deseosa de entender aquel universo y de conocer a la persona que había detrás del escenario. Escena 1: un antiguo espacio comercial, adaptado como taller en la planta baja de un edificio de viviendas de barrio. Unos grandes lienzos con franjas verticales verdes y blancas cubren las ventanas formando unos paneles móviles que, a la manera de Daniel Buren, Waller coloca, según convenga, para cerrar el espacio y controlar la entrada de luz. Ahí conviven restos de sus instalaciones, carteles de *The Wayward Canon*, figuras recortadas usadas en *Phantom Avantgarde* y otros objetos ligados a su propia experiencia. Un par de escritorios y un sofá. Todo parece extrañamente conectado. De fondo, una radio emite música de los años cuarenta y cincuenta. No puedo evitar pensar que las voces de los locutores me recuerdan los diálogos de una película clásica...

Gemma Medina: I would like to start with an ongoing and intriguing question around your work. How would you describe your artistic practice?

Mark Aerial Waller: For me it feels like the most important question; I might ask further, where is it? Rather than what is it? As an art lover it can be comforting to comprehend the art in its material form, a painting, a sculpture, a video. A “good” painting, sculpture or video might exhibit skilled techniques in its making, or evoke an aura or liveliness, but the art might also be happening elsewhere. It could have happened before the artefact, so that we see a result of an art event, or the art object might cause something to happen, to itself or to others. I am interested in this kind of work, where the object is a part of larger schemata. It belongs to the history of conceptual art, but has an apparent material focus. My work operates in a space that surrounds or passes through the moving image. I set up situations for audiences to encounter the unknown, to move from feeling alienated to find joy in what is unfamiliar.

In my work I place the “movie” that I make in relation to the flow of what happens around it. I see my practice as reversal of the film industry; a conduit flowing from the viewers in the gallery, plunging down a hole to the crypt/archive, and out to the production process and its economics, politics and historical context, before finally spilling out onto the set, the street and the material reality that once was. I use the medium to encounter relative perceptions of existence, as well as responding to the people who are working on the film with me. So the “practice” is about the wider concerns, our place in the universe as well as our connections with one another.

G.M. For instance, let’s consider *Phantom Avantgarde (2010)*. This piece had a key role in the exhibition *El Canon Rebelde* connecting your interest for classic cinema, with contemporary questions around the role of art and the artistic expression to expand our aesthetic conventions, moreover being a tool of thought, activating the possibility to retake the past to interrogate the present and our relation with it. Could you unravel this process?

M.A.W. This video work is set within a particular display cabinet. It is arranged like an open book, standing up and open. On one side is a mirror, and facing it is a rear projection screen. The projector shines into the mirror and reflects the image onto the screen opposite, reversed. That image is rectified back in the mirror. It can also be seen on the other side of the screen. This is a screen to walk around and see the work from three vantage points. The video itself is made up of found scenes from classical cinema and footage that I filmed using a 16mm camera. I selected frames from films associated with Situationism, Existentialism and Surrealism; *Le jour se lève* (Marcel Carné 1939), *Orphée* (Jean Cocteau, 1950) and *Simón del desierto* (Luis Buñuel 1965) as well as the photography book *Love on the Left Bank* (Ed Van Der Elsen, 1954), of 1950’s Paris

Gemma Medina: Quisiera comenzar con una cuestión continua y que aún me intriga en torno a tu trabajo: ¿cómo describes tu práctica artística?

Mark Aerial Waller: Pienso que es la cuestión más importante. Pero yo iría más allá: más que en el «qué es», yo centraría la pregunta en el «dónde está». Como amante del arte, podría resultarme reconfortante plantearme el arte en su forma material: un cuadro, una escultura, un vídeo. Lo normal es que un cuadro, escultura o vídeo que sean «buenos» dejen ver la maestría técnica de su factura, o traslucir una especie de aura, o un chispazo; pero el arte puede estar también sucediendo en otros lugares. Puede ser previo al artefacto, de modo que lo que veamos sea fruto de un acontecimiento artístico; o que el objeto sea el desencadenante de que algo suceda, al propio objeto o a otros. Me interesa ese tipo de obra, en la que el objeto forma parte de un plan mayor. Una obra encuadrable dentro de la historia del arte conceptual, pero donde el foco material se mantiene visible. Mi trabajo opera en un espacio que circunda o atraviesa la imagen en movimiento. Yo creo situaciones para que el público se tope con lo desconocido, pase del sentido de alienación al disfrute de lo no familiar. En mi trabajo, establezco una relación entre la «película» que en esos momentos estoy haciendo con el flujo de lo que sucede a su alrededor. Veo mi práctica como lo opuesto a la industria del cine: como un canal que fluye desde los espectadores de la sala y que, tras precipitarse por un agujero hacia la cripta/archivo, sale al proceso de producción y su contexto económico, político e histórico, para, finalmente, derramarse por el plató, la calle y la realidad material que en otro tiempo fue. Utilizo el medio para encontrar percepciones relativas de vida y para dar respuestas a quienes trabajan conmigo en la película. Es decir, que mi «práctica» habla de problemáticas generales, de nuestro lugar en el universo, pero también de las conexiones que mantenemos entre nosotros.

G.M. Tomemos el ejemplo de *Phantom Avantgarde (2010)*: una pieza que desempeñó un papel clave en la exposición *El Canon Rebelde*, y que conecta tu interés por el cine clásico con cuestiones contemporáneas relativas al papel del arte y la expresión artística a la hora ensanchar nuestras convenciones estéticas, pero también como herramienta de reflexión, activando la posibilidad de retomar el pasado para interpelar al presente y nuestra relación con él. ¿Podrías aclarar ese proceso?

M.A.W. Esa pieza de vídeo se instala dentro de una estructura concreta de visionado, montada a la manera de un libro abierto y en vertical. Una de sus caras es un espejo, y frente a él hay una pantalla de retroproyección. El proyector ilumina el interior del espejo y refleja, invertida, la imagen en la pantalla de enfrente. La imagen se rectifica en el espejo, resultando también visible en el reverso de la pantalla. Es una pantalla concebida para caminar en torno a ella y contemplar la pieza desde tres perspectivas.

including Situationists and bohemian celebrities. I then enlarged photocopies of the selected frames to life-size cut out figures, standees, for filming.

I then created a backdrop for the standees to occupy. I had photographed the Brezhnev Room in Warsaw's civic building, the Palace of Culture and Science (For my video *Resistance Domination Secret*). The room was designed so that it connected to a balcony in the main conference hall, so Brezhnev could sit comfortably, unseen, whilst listening into the party conference. It was implicitly an architecture of surveillance, in a building constructed by Polish slave labour under Stalin. I felt that this loaded space could be a suitable meeting ground for the Situationist film standees.

G.M. The notion of architecture as an instrument of control, converges with its implicit potential to condition our behaviour. I think it is an important aspect in many of your works when you design the installation space. In *Phantom Avantgarde*, it allows the spectator to feel as the watcher, the witness or be part of the scene while they move inside-outside the space...

M.A.W. The potential spectator is mirrored within the film scene as well as the installation. Power structures implied or expressed through architecture play an important role in a scene I chose from *Le Jour Se Lève*. The scene is set in an L-shaped bedsit. The protagonist, played by Jean Gabin, is forced romantically by fate, love and poverty to seek shelter in the room whilst the police shoot at him from the neighbouring rooftops. Gabin sits on his bed at the base of the "L" whilst shots stream in the window at the top of the "L". He is protected by the architecture that otherwise is associated with misery, so he relaxes and smokes a cigarette as the shots ring through. This scene became the central part of my work, an internal space, parallel to the standees' space, but also a shared space, described through the grammar of the edits.

The filming was done in one night in my studio, for financial reasons and time constraints. I had hired many lights and set them up to illuminate the backdrop and standees with a chiaroscuro style, relating to the style of lighting in the archive films. This involved careful mathematical calculations of light meter readings to achieve the correct ratios of light and dark for the filmstock, using a variety of scrims and filters to adjust the luminance. Once set up, I moved through the space, using techniques I had developed when filming statues, a kind of reanimation through slow movement and rotations. As the standees were on human scale, my embodied camera (my movement, shaking and breathing) lent a liveliness to the cardboard cut-outs.

Movement through the standees was restricted by the edges of the backdrop, but with careful placement of shadows, I could extend the range a little. When I moved through, alone at 3 am, I did find the situation unnerving, as if I was in a macabre museum of mummified Guignols of my own, so this sense of fear was conveyed in my camera handling and gaze. At one point I realised that I could manoeuvre around the standees, to see the back of them, and to see the props that held them up, a kind of Structural Materialist / Brechtian gesture to show the artifice. The characters have not only been pulled out of the shadows of the movie, trapped in a frozen moment for us, but now they have become cardboard! The backdrop had furniture digitally composited onto the image, with the material chair, some tables, beer bottles and a lamp positioned, in real life, in front of their corresponding images. Here the real object operated not as a distancing device, but to disguise the artifice of the backdrop. The disguise only lasted an instant,

En cuanto al vídeo, se compone de escenas de cine clásico encontradas y de material fílmico rodado por mí con una cámara de 16 mm. Escogí fotogramas de películas asociadas con el situacionismo, el existencialismo y el surrealismo —*Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939), *Orphée* (Jean Cocteau, 1950) y *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965)—, y del libro de fotografía *Love on the Left Bank* (Ed Van Der Elsken, 1954) sobre el París de los años cincuenta, que incluye a situacionistas y a célebres bohemios. Luego amplié photocopies de las imágenes seleccionadas, con las que hice las siluetas recortadas de unas figuras de pie a tamaño natural, eso que en cine se llama *standees* o espectadores de pie, para la filmación.

Después creé un fondo para esas figuras. Para mi vídeo *Resistance Domination Secret* había fotografiado la Sala Brezhnev del Palacio de la Cultura y la Ciencia de Varsovia, que se conectaba con un palco del auditorio principal para que Brezhnev pudiera estar sentado cómodamente, sin ser visto, mientras escuchaba la conferencia del partido. Era implícitamente un ejemplo de arquitectura de vigilancia y control en un edificio construido por mano de obra esclava polaca bajo el dominio de Stalin. Tuve la sensación de que un espacio tan cargado como aquel podía ser un terreno de encuentro adecuado para las figuras recortadas de las películas situacionistas.

G.M. La idea de la arquitectura como instrumento de control confluye con el potencial que encierra para condicionar nuestro comportamiento. Creo que es un aspecto importante a la hora de diseñar el espacio-instalación de muchas de tus obras. En *Phantom Avantgarde* permite al espectador sentirse vigilante, testigo o parte de la escena, mientras se desplaza por dentro y fuera del espacio...

M.A.W. El espectador potencial se ve reflejado tanto en la escena del film como en la instalación. Las estructuras de poder implicadas o expresadas a través de la arquitectura representan un papel importante en la escena que tomé de *Le Jour se lève*. La escena se sitúa en un diminuto apartamento en forma de «L». El destino, el amor y la pobreza obligan al protagonista, interpretado por Jean Gabin, a refugiarse en ese cuartucho mientras la policía le dispara desde los tejados vecinos. Gabin se sienta en la cama, situada en la base de la «L», mientras los disparos entran por la ventana, en el otro extremo. Aquí, un tipo de arquitectura asociado con la miseria le protege, permitiéndole relajarse y fumarse un cigarrillo mientras las balas pasan silbando junto a él. La escena se convirtió en una parte fundamental de mi obra, en un espacio interno, paralelo al ocupado por las figuras, pero también en un espacio compartido, descrito por la gramática del montaje. Las limitaciones presupuestarias y temporales obligaron a filmar en una sola noche en mi estudio. Había alquilado un montón de luces, que instalé para iluminar el fondo y las figuras recortadas creando un claroscuro. Con eso evocaba el estilo de iluminación de las películas de archivo, lo que implica unos meticulosos cálculos matemáticos de las lecturas de los fotómetros para conseguir para la película las ratios correctas de luz y oscuridad, usando varios tipos de gasas y filtros para graduar la luminosidad. Cuando tuve todo preparado, fui moviéndome por el espacio usando técnicas que había desarrollado filmando estatuas, una especie de reanimación lograda a base de un movimiento lento y de rotaciones. Como las figuras eran de escala humana, la cámara corporeizada (con mi movimiento, temblor y respiración) inyectaba vida en las siluetas de cartón.



Phantom Avantgarde, 2010
(Video stills)
Courtesy the artist and Rodeo

Phantom Avantgarde, 2010
(Fotogramas de video)
Cortesía del artista y Rodeo

setting up an uncanny moment where the viewer would recognise the artifice and so need to re-establish a set of conditions for familiarity of viewing.

So the viewer constantly needs to readdress their own subjectivity, one moment the grammar of the work points towards one set of understanding, then next the firm ground shakes underfoot, what was once true isn't any longer. These changes take a fraction of a second for us to traverse, but leave little ripples of the uncanny, that can be enjoyable. For the edit, I was interested in the space reflecting the architecture of its display case, so set it up as a palindrome, full of inversions. The film would be seen in a complex array of reflection and projection. In the display cabinet, the reversed image was as pronounced as the correct image. So I used a palindrome structure for the edit, but only for the central scene. The central scene was also reversed in time around the centre point of the movie, so there was no right way round. The edits also introduced spatial contradiction, this is how I did it. To connect between my filmed footage and the archive I used a horizontal pan to black and reveal from black. This designated a move to a different geographic space, a space outside of the first scene, but nearby. When the film returns, however, it doesn't use a pan, but overlaid sound from *Le Jour Se Lève* on the standee scene to connect the shots, as sharp cuts. This contradicted the previous understanding of space I had set up in the film, suggesting that my filmed footage and the archive were sharing the same space. It was a way to engage with the historical differences, and to disturb the expected causal relations.

Other transitions were more transcendental. Live action archive film scenes were jump cut to hand-held footage of the standees reproduced from the same film frame, frozen in the gesture they left the original movie. In some ways it occupied the same film grammar as a freeze frame, yet this freeze frame continued to move in another dimension, where the actor was frozen, but the camera moved. There is a disjunction between our expectation of seeing a freeze frame and the next instant, when the freeze frame becomes a mobile object that can be navigated. The uncanny occupies the duration of the interval, where the contradiction between a perceived freeze frame and a standee happens. The standees are eternally suspended, they will have never completed their action, as though the world of the movie took a step back and left them powerless, as if imprisoned in an interstitial time. Then the camera comes alive, with a point-of-view movement, like the view of a murderer/hunter in a horror movie, approaching their victim. The victim isn't able to look back, like the standees.

G.M. Likewise, I reckon a certain sense of *détournement*... with references to the Situationism and other materials from the archive...

M.A.W. The main sound for the film, a crackling sound and white noise, I sampled from a copy of Guy Debord's (1952) film *Hurléments en faveur de Sade*, with a reverb filter applied to suggest a large empty cinema.

I had been interested in the Situationists since my undergraduate fine art studies, so had a firm understanding of the paradox of questioning a culture based in capital from the position of art. It was a self-perpetuating cycle of commodification of desire (to be outside or counter to capitalism) to make art exemplifying a situationist critique of capital. The work came about through an invitation from my gallery to have a solo booth at Frieze art fair, London in 2010 and was made in response to this situation.

El movimiento a través de las figuras estaba constreñido por los límites del decorado de fondo, pero colocando con cuidado las sombras me las arreglé para ampliar algo el alcance. La situación de ir moviéndome por aquel espacio, solo, a las tres de la madrugada, era bastante inquietante. Mi manejo de la cámara y mi mirada transmitían esa sensación de miedo; como si me encontrara en mi propio museo macabro de guiñoles. En un momento dado me di cuenta de que podía moverme entre las figuras, verlas desde detrás y ver también los soportes que las mantenían de pie. Mostrar el artificio era una suerte de gesto estructural / brechtiano. No solo era que los personajes hubieran sido sacados de las sombras de la película, atrapados en un instante de inmovilidad para nosotros; ahora, se habían convertido en cartón.

El decorado de fondo mostraba unos muebles compuestos digitalmente sobre la imagen, con las versiones físicas de la silla, algunas mesas, unas botellas de cerveza y la lámpara colocadas, en la realidad, delante de sus correspondientes imágenes. Aquí, el objeto real funciona no solo como un dispositivo de distanciamiento, sino como camuflaje del artificio del decorado. Un camuflaje que dura apenas un instante, provocando un momento extraño en el que el espectador es capaz de reconocer el artificio, tras lo que necesita reestablecer un conjunto de condiciones para la familiaridad del visionado.

Es decir, que el espectador necesita ir reformulando constantemente su propia subjetividad: en un momento dado, la gramática de la obra remite a un conjunto de certezas; de pronto, el suelo empieza a moverse bajo nuestros pies y aquellas certezas dejan de serlo. Son cambios que duran tan solo una fracción de segundo, pero que dejan unas diminutas ondas de extrañeza que pueden resultar placenteras.

A la hora de montar la obra me interesaba que el espacio reflejara la arquitectura de su estructura de visionado, así que creé una especie de palíndromo, lleno de inversions. El film podía contemplarse en un complicado despliegue de reflexión y proyección. En la estructura, la imagen invertida se ve con la misma intensidad que la imagen correcta. Por eso recurrí a una estructura palindrómica en el montaje, pero solo en la escena central, a partir de la cual, a mitad de la película, queda revertida en el tiempo, eliminando con ello la posibilidad de considerar una de las escenas como la correcta. Pero los montajes introdujeron también una contradicción espacial. Hice lo siguiente: para conectar el material filmado por mí con el de archivo empleé un barrido horizontal hacia negro, desde donde sale para marcar el paso a un espacio geográfico distinto, un espacio externo, si bien próximo, a la primera escena. Pero cuando la película regresa, ya no uso un barrido, sino que superpongo sonido de *Le jour se lève* en la escena de las figuras para conectar las tomas, con cortes limpios. Eso contradice la anterior manera de entender el espacio que había establecido en la película, dando a entender que mi material filmado y el de archivo comparten el mismo espacio. Es una manera de involucrarme con las diferencias históricas y de alterar las relaciones causales esperadas. Otras transiciones fueron más trascendentes. En las escenas de acción en vivo de las películas de archivo se introdujeron saltos hacia imágenes del material que había filmado, cámara en mano, de las figuras recortadas extraídas del mismo fotograma, con el gesto tal y como había quedado al detener la imagen del film original. De alguna manera, sigue la misma gramática fílmica que el fotograma congelado que, sin embargo, adquiere movimiento en otra dimensión, en la que el actor se mantiene inmóvil pero la cámara no. Hay una disyuntiva entre nuestra expectativa de ver un fotograma congelado y el instante siguiente, en el que ese fotograma detenido se convierte en un objeto móvil

So with this in mind, I felt the subject would suit an art fair exhibition. I also had in mind a novel by Celine (1932), *Journey to the End of the Night*. There was a particularly relevant section describing the labour of an elderly lady, who tidied up a basement filled with preserved corpses, mummified in some way, and sold tickets to tourists to see her macabre exhibition. She gave a guided commentary that became the basis for my subtitles. Her position was one of economic deprivation, but also of the resourcefulness to see potential in the most unlikely place, she occupied a position both to aspire to and to find objectionable.

This made me think about the status of 16mm celluloid in contemporary art around 2010. It was around the time when it was becoming increasingly difficult to find a laboratory to process the negative, coupled with a new fetishization of the medium. This extra potential for desire to connect to 16mm stock seemed abhorrent to me, it was bound up in an ideology of nostalgia, scarcity and privilege, in spite of the content of work. It was an inversion of Gidal's writing on Structural Materialism and a recuperation of attitudes of often difficult to view work by filmmakers associated with the Co-op avant garde film movement of the 1970s.

Ideas of the film archive such as Godard (1963) and later Mulvey (2006) "death, 24 times a second" placed the act of filming as an act of a continuously interrupting stasis, so death. The playing back literally re-animates the images and their representations. I was interested in the act of entering the archive, mixing with other archive material and returning the material back to the surface of the screen, re-animated. To mask my filming, to make it read as concurrent with the archival material, I used a Bolex clock-work camera (used throughout the history of artists' film) and Eastman Kodak 7222, a filmstock introduced in 1959 and preferred by the Nouvelle Vague for its high sensitivity. My 16mm footage bridges a gap between the act of détournement, commodification and an attempt at a kind of temporal/historical transcendence. It is different from a black and white movie beer commercial, as it isn't trying to claim authenticity, even an ersatz authenticity. It is maybe trying to place the medium of 16mm back towards the archive, into a historical position of death, like the filmstock is Orpheus and the work is a *katabasis*; a journey into the underworld.

G.M: Let's come back to how your work affects the self-perception of the viewer. In my opinion, it challenges the experience of watching itself. You put the spectator into a position to decode what is on stage but from an uncanny situation, out of our comfort zone. Something is recognised in your works, but somehow it's in the wrong place...

M.A.W. I really appreciate your articulation of my work through the spectator's ability to recognise ideas, but in the wrong situation. This is the important thing for me today. I am currently thinking about situations where we as spectators can have the understanding of ourselves and our surroundings (our subjectivity) thrown into disarray, so that what we understand of ourselves is radically changed. This change of subjectivity implies that the position we previously occupied is not the same as now, it is other to us. It is a question of identity. So if we no longer share identity with our previous self, what relation do we have with ourselves from beforehand? These ideas are often used in horror and in comedy, where the fundamental understanding of a situation spins on its head, causing terror or hysterical laughter. This connects to Freud's notion of the *unheimlich*, that what

en torno al cual es posible transitar. Lo siniestro ocupa la duración de ese intervalo, en el que emerge la contradicción entre lo que se percibe como un fotograma detenido y una figura recortada. Las figuras están suspendidas a perpetuidad —su acción nunca habrá llegado a completarse— como si el mundo de la película hubiera retrocedido un paso, dejándolas impotentes, como prisioneras en un tiempo intersticial. Luego, la cámara cobra vida con un movimiento de punto de vista, como cuando un asesino/cazador se acerca a su presa en una película de terror; la víctima es incapaz de mirar atrás, igual que nuestras figuras...

G.M. También creo percibir un cierto sentido de *détournement*... con referencias al situacionismo y otros materiales de archivo...

M.A.W. Usando un filtro de reverberación para sugerir el eco de una gran sala de cine vacía, sampleé el sonido principal de la película, consistente en chisporroteos y ruido blanco, de una copia del film de Guy Debord (1952) *Hurlements en faveur de Sade*. Los situacionistas me interesan desde mi etapa de estudiante de bellas artes, por eso la paradoja de cuestionar una cultura basada en el capital desde la posición del arte no me es, en absoluto, ajena. Era un ciclo que autoperpetuaba la mercantilización del deseo (situarse fuera de, o en oposición al capitalismo) para crear un arte que ejemplificara una crítica situacionista del capital. La obra surge de una invitación de mi galería a exponer individualmente en el stand de la edición de 2010 de la feria Frieze de Londres, y se hizo teniendo en cuenta esa circunstancia. Pensando en eso, me di cuenta de que el tema resultaba adecuado a una feria de arte. También tenía en mente una novela de Celine, *Viaje al fin de la noche* (1932). Hay una sección particularmente significativa de la novela que habla de una señora mayor, que se dedica a limpiar un sótano lleno de cadáveres conservados, como momificados, y a vender entradas a los turistas para que contemplen la macabra exposición. Ella hace un comentario guiado del que parten mis subtítulos. Su posición es la de alguien que, aun sufriendo privaciones económicas, cuenta con recursos suficientes para encontrar potencial hasta en los lugares más imposibles. Una posición a la vez deseable y cuestionable.

Lo que me llevó a reflexionar sobre la situación del celuloide de 16 mm en el arte contemporáneo en torno al año 2010. Por aquel entonces, empezaba a ser cada vez más difícil encontrar laboratorios que revelaran el negativo, una carencia que coincidía con la nueva fetichización del medio. Ese potencial adicional de deseo de conectar con el cine de 16 mm me parecía abominable: lo relacionaba con una ideología centrada en la nostalgia, la escasez y el privilegio, a pesar del contenido de la obra. Representaba lo contrario de lo que Gidal escribe sobre el materialismo estructural y, al mismo tiempo, una recuperación de actitudes presentes en las obras (que no solían ser fáciles de ver) creadas por cineastas vinculados a la Co-op, el movimiento de cine de vanguardia de los años setenta.

Ideas como la del archivo fílmico de Godard (1963), o más tarde la de la «muerte 24 veces por segundo» de Mulvey (2006), convirtieron la acción de filmar en un acto de continua interrupción de la estasis, es decir, de la muerte. Literalmente, la reproducción reanima las imágenes y sus representaciones. Me interesaba el acto de entrar en el archivo, de mezclarme con otro material de archivo y devolverlo, reanimado, a la superficie de la

is familiar to us also contains what is foreign and hidden. When the hidden foreignness and the familiar collide we experience the uncanny. I see it as an area ripe for tackling questions around xenophobia, racism, sexism, homophobia, any kind of fear and hatred of otherness, including even of style and language. Jacques Lacan unravels Freud's work further and interprets the uncanny through what he terms *extimité*, an externalised intimacy, or *extimacy*. This problematizes the idea of inside and outside, the unconscious is an intersubjective structure. The psychoanalytic theorist Jacques-Alain Miller writes about this in relation to racism and *jouissance* (joy of desire, ecstasy). He proposes that racism is founded on what one imagines of another's *jouissance*. It is hatred of the way the other takes *jouissance* differently from themselves. He proposes that racist stories are about ways the other obtains too much joy, for instance: "they are too lazy" or "work too hard", that true intolerance is intolerance of the other's *jouissance*. This is an important idea, but it doesn't adequately resolve the structural racism that exists here and in USA, as this racism is within the legacy of slavery.

I hope that because we find joy, a thrill, in encountering the uncanny, perhaps this joy can be repositioned so that we can move from intolerance and fear of the other, towards *jouissance* too. We can replace hatred with curiosity, ecstatic desire to encounter the unknown other with an acceptance of difference. I hope that I am beginning to do this with my work. It is about allowing a certain amount of comfort for the viewer to extend experience and to find some joy in travelling through the unfamiliar familiar.

G.M. I think it is a crucial point and it's a way to problematize our preconceptions. You set out works to disturb the patterns of expectation, conventionally connected to the medium of cinema or even to the visual arts, blurring the lines of genres, championing the possibility of being "in-between". Are you interrogating the very idea of canon or framing art practices?

M.A.W. I am not specifically questioning the eligibility of texts or works of art to belong to a canon, or to test the edges of a specific art practice, where the subject of the work is not limited to the medium, but to the relationship between the viewer, their preconceptions and the conditions of its making.

G.M. Even before the pandemic we discussed how some of your works use science fiction to bring back consciously the sense of possibility or utopia against the current overwhelming tendency towards imagining dystopian futures. We wondered how our reality could be influenced by those fatalistic aesthetic visions depicted by novels and films. Castoriadis postulated that against any determinism, the social imaginary (that we imagine individually) was able to transform any fixed symbolic institution in society. Currently, with the global outbreak of Covid-19, We are immersed in a moment that could be part of a novel by George Orwell or Ray Bradbury. Terms such as state of emergency, climate change and "new normality", have taken over our imagination and it is difficult to envision any positive change. Thinking about art and its potential to instigate imagination, Do you think the artists have any responsibility to what they bring into the world?

M.A.W. Yes. Artists do hold responsibility towards the formation of culture, but it is a complex system, where one artist's distortion of ethics can catalyse other artists to respond with something higher reaching. It is not just a question of ethics directly, but of political

pantalla. Para enmascarar mi filmación, para que no resultara discordante con el material de archivo, usé una cámara Bolex de mecanismo de relojería (empleada a lo largo de la historia del cine de artista) y Eastman Kodak 7222, un tipo de película lanzado en 1959 que, por su alta sensibilidad, se convirtió en el favorito de la *Nouvelle Vague*. Mi material de 16 mm salva la brecha que existe entre el acto de *détournement*, la mercantilización y la búsqueda de una cierta trascendencia histórico-temporal. Se aparta del anuncio en blanco y negro de una cerveza, pues no pretende reivindicar autenticidad, ni siquiera un sucedáneo de autenticidad. Sí intenta, quizás, situar el cine de 16 mm en un camino que lo devuelva hacia el archivo, hacia una posición histórica de muerte, como si la película fuera Orfeo y la obra una catábasis: un viaje al inframundo.

G.M. Volvamos a la cuestión del efecto de tu obra en la autopercepción del espectador. Para mí, plantea un desafío a la experiencia misma del mirar. Como espectadores, nos sitúas en una posición que nos obliga a descifrar lo que vemos en escena, pero desde una situación extraña, fuera de nuestra zona de confort. En tus obras reconocemos algo, pero es como si ese algo estuviera en el lugar equivocado...

M.A.W. Me gusta mucho cómo describes mi obra en relación con la capacidad del espectador de reconocer ideas, pero en una situación equivocada. Es algo, a día de hoy, muy importante para mí. En estos momentos estoy reflexionando sobre situaciones en las que, como espectadores, podemos encontrarnos con que el conocimiento que tenemos de nosotros mismos y de nuestro entorno (nuestra subjetividad) está sumido en el caos. El resultado es que la forma en la que nos vemos a nosotros mismos cambia radicalmente. Un cambio de subjetividad que implica que la posición que antes ocupábamos no es la que ocupamos hoy; la sentimos ajena. Es una cuestión de identidad. En consecuencia, si hemos dejado de compartir identidad con nuestro yo anterior, ¿qué relación tendremos con quienes nosotros éramos antes? Son ideas que se dan con frecuencia en géneros como el terror o la comedia, donde la comprensión básica de una situación se da, súbitamente, la vuelta, desatando el espanto o la risa histérica. Lo que conecta con el concepto freudiano de *unheimlich* por el que aquello que nos es familiar contiene también lo extraño y lo oculto. De la colisión entre esa extrañeza oculta y lo familiar nace lo siniestro. Personalmente, lo veo como un campo maduro para tratar temas relacionados con la xenofobia, el racismo, el machismo, la homofobia y otros tipos de miedo u odio al otro, incluyendo en ellos incluso el estilo y el lenguaje. Jacques Lacan lleva más allá la obra de Freud interpretando lo siniestro a través de lo que denomina *extimité*, una intimidad exterior o *extimidad*, complicando con ello el concepto de dentro y fuera. El subconsciente es una estructura intersubjetiva. El teórico del psicoanálisis Jacques-Alain Miller escribe sobre eso, poniéndolo en relación con el racismo y la *jouissance* (el disfrute del deseo, el éxtasis). Argumenta que el racismo se fundamenta en lo que imaginamos es la *jouissance* de otro; es odio hacia la manera en la que otro vive su *jouissance*, de una forma distinta a como la viviríamos nosotros. Miller plantea que los relatos racistas hablan de las formas en las que el otro obtiene demasiado placer, por ejemplo, siendo «excesivamente perezosos» o «trabajando demasiado»; que la auténtica intolerancia es, en realidad, intolerancia hacia la *jouissance* del otro. Con ser una idea importante, no resuelve adecuadamente el racismo estructural que se da aquí y en los EEUU, que es una herencia de la esclavitud. Espero que, al encontrar



Welcome to my putrescent band of puppets.



They're not at all repulsive. Ladies and Gentlemen.



because as you see, they were preserved
in silver nitrate for more than four decades...



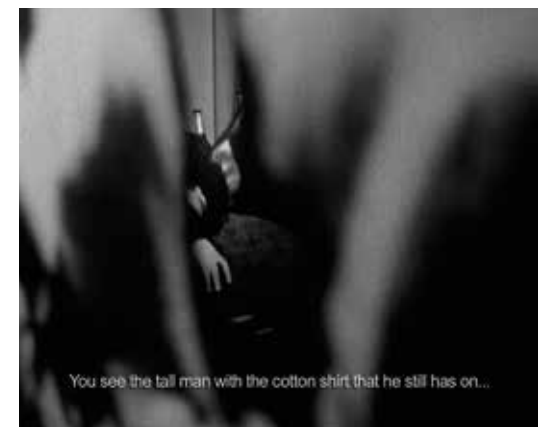
But you will observe that they are all extremely well preserved.



The flesh is gone of course...



he's got every one of his teeth.



You see the tall man with the cotton shirt that he still has on...

Phantom Avantgarde, 2010
(Video stills)
Courtesy the artist and Rodeo

Phantom Avantgarde, 2010
(Fotogramas de video)
Cortesía del artista y Rodeo

aspects of aesthetic choice, to reposition poor materials, to reconsider the approach to labour, philosophies, states of mind or subjects.

Artists do have cultural responsibility, but perhaps it is much further reaching than the voices of public figures. Artists need to think about short term consequences of actions, for instance their role in gentrification, but also to imagine the wider role, like erosion, slow but sure, into the distant future, the consequences of civilisations transmitted through art. Art is still just about capable of persistence into the distant future, as it is still tied to institutions of power that do that, although whimsically.

On a more direct level of the formation of social imaginary in our own lifetimes, the example of George Orwell is important, but in a way that his work connects to hegemony. His writing was accepted by the state early on, I was encouraged to read it at school too, so in my view he wasn't a soothsayer or forming the social imaginary directly, more of a policy maker, a civil servant.

In Science Fiction writing dystopian narratives dominate the genre and these backdrops to stories, firing adolescent sex fantasies through the death drive. These have remained in the psyches of mainly male adult scientists, tech CEOs, bureaucrats and even politicians, so producing what we live in today. Who would have thought of collecting and selling us back all our data if Orwell and Huxley had written something else? The author Ursula K. Le Guin wrote about this and the need to replace those narratives with more socially beneficial ones, to imagine a future with problems that need solving. Her stories don't suffer by avoiding the fetisization of dystopia, she replaces that with a sense of awe, struggle and transcendence. I was a teenage fan of Philip K Dick (not on the school reading list), so very aware of how, in cinematic adaptations, his narratives were twisted away from a socialist discourse, into far right politics. The film producers cast the socialism away. So there's not always a say, or will in how things survive. I feel as an artist that we do have an ethical responsibility in what ideas we propagate. My direction seems to be to work towards a situation for change to be enjoyable, rather than fearful, and for us to begin to be less fearful of ourselves and one another. Not easy, but there are glimmers, little moments of resistance, when this happens.

placer, emoción, en nuestro encuentro con lo siniestro, podamos repositionar ese placer para dejar atrás la intolerancia y el miedo para con el otro y avanzar, nosotros también, hacia la *jouissance*. Se puede sustituir el odio por curiosidad; el deseo extático por encontrarnos con ese otro desconocido por la plena aceptación de la diferencia. Ojalá, en mi trabajo, esté empezando a hacer esto. La cuestión radica en ofrecer cierto confort al espectador para acrecentar la experiencia y encontrar placer en viajar por lo familiar-desconocido.

G.M. Pienso que es una cuestión esencial, y también una forma de problematizar nuestras ideas preconcebidas. Tú planteas obras que alteran los patrones de lo previsto, unos patrones que se conectan de manera convencional con el medio cinematográfico o incluso con las artes plásticas, pero diluyendo los límites que dividen los géneros, defendiendo la posibilidad de estar «en medio». ¿Estás interrogando con ello la idea misma de canon o el marco propio de las prácticas artísticas?

M.A.W. No me planteo de manera explícita si un texto o una obra de arte concretos entran o no dentro de un canon, ni tantear los bordes de una práctica artística específica en la que el tema de la obra desborde las fronteras del propio medio, sino la relación entre el espectador, sus ideas preconcebidas y las condiciones de la creación de la obra.

G.M. Ya antes de la pandemia hablábamos del recurso de usar la ciencia ficción en algunas de tus obras para retornar, con plena consciencia de ello, al sentido de la posibilidad o la utopía frente a la abrumadora tendencia actual a imaginar futuros distópicos. Nos preguntábamos sobre cómo podía nuestra realidad dejarse influir por esas visiones estéticas fatalistas representadas en novelas y películas. Castoriadis defiende que, frente a todo determinismo, el imaginario social (que imaginamos individualmente) tiene el poder de transformar cualquier institución simbólica fija de nuestra sociedad. Hoy, con la irrupción global de la Covid-19, estamos inmersos en un momento que podría formar parte de una novela de George Orwell o Ray Bradbury. Expresiones como estado de emergencia, cambio climático o «nueva normalidad» han invadido nuestra imaginación y resulta difícil contemplar la posibilidad de un cambio a mejor. Pensando en el arte y su potencial de estimular la imaginación, ¿crees que los artistas tienen alguna responsabilidad en relación con lo que aportan al mundo?

M.A.W. Sí. Los artistas tienen, en efecto, responsabilidades en la formación de la cultura. Es un sistema complejo. La distorsión ética de un artista puede provocar que otros artistas respondan con algo de mayores consecuencias. Es una cuestión que no afecta únicamente a la ética, sino también a aspectos políticos que tienen que ver con opciones estéticas: el reposicionamiento de materiales humildes, el replanteamiento de nuestra aproximación al trabajo, filosofías, marcos mentales o temáticas.

Ciertamente, los artistas tienen una responsabilidad cultural probablemente superior a la de las voces de las figuras públicas. Los artistas tienen que plantearse las consecuencias a corto plazo de sus actos, por ejemplo, el papel que desempeñan en la gentrificación; pero también imaginar el papel más amplio que, como la erosión, tienen en el futuro a más largo alcance, los efectos de las civilizaciones transmitidas a través del arte. El arte sigue siendo más o menos capaz de persistir en un futuro lejano, pues continúa vinculado a instituciones de poder que hacen precisamente eso, aunque sea de



Phantom Avantgarde, 2010
 (Fotogramas de video)
 Cortesía del artista y Rodeo

Phantom Avantgarde, 2010
 (Video stills)
 Courtesy the artist and Rodeo

manera caprichosa. Al nivel más directo de la formación del imaginario social en nuestro tiempo, destaca por su importancia el ejemplo de George Orwell, pero conectando su obra con la hegemonía. El Estado aceptó muy tempranamente su escritura. En el colegio me animaban a leer sus libros. Por eso, en mi opinión, más que un visionario o un conformador directo del imaginario social, es un creador de políticas, un funcionario público. El género literario de la ciencia ficción está dominado por las narrativas distópicas. Esos trasfondos narrativos, que alimentan fantasías sexuales adolescentes mediante la pulsión de muerte, han permanecido en la psique de científicos, directores ejecutivos de empresas tecnológicas, burócratas e incluso políticos, adultos y en su mayor parte hombres, para producir lo que estamos viviendo hoy. ¿Quién habría pensado en recolectar y revendernos todos nuestros datos si Orwell o Huxley hubieran escrito otra cosa? La novelista Ursula K. Le Guin escribió sobre eso, y también sobre la necesidad de sustituir esas narrativas por otras de mayor utilidad social, imaginando un futuro con problemas que requieren solución. El mérito de sus relatos no es menor por renunciar a la fetichización de la distopía, que sustituye por un sentido de sobrecogimiento, lucha y trascendencia. En mi adolescencia fui fan de Philip K. Dick (que no estaba en la lista de lecturas del colegio), por eso soy muy consciente de la distorsión que sus narraciones han sufrido al adaptarse al cine, desde un discurso socialista a una política de ultraderecha. Los productores de cine se deshicieron del trasfondo socialista. Quiero decir con eso que la forma en la que las cosas sobreviven no siempre depende de nuestros deseos o capacidad de influencia. Como artista, siento que tenemos una responsabilidad ética en las ideas que difundimos. Creo personalmente que avanzo hacia un tipo de obra que aspira a convertir la situación de cambio en algo lúdico y no temible, para empezar a tener menos miedo de nosotros mismos y de los demás. No es fácil, pero hay pequeños destellos, pequeños instantes de resistencia en los que eso sucede.



**The exhibition:
The Wayward Canon**

**La exposición:
El Canon Rebelde**

Superpower–Dakar Chapter (2004)

DVCAM a video digital 14 min. Muro ladrillo calado (material y dimensiones variables)

DVCAM to digital video 14 min. Airbrick wall (material & dimensions variable)

Director de producción / Line Producer: El Hadji Samba Sarr

Las estrellas del Cinturón de Orión son tres científicos, agentes especiales que protegen la tierra de cualquier amenaza o disrupción procedente de la actividad estelar. Una trama protagonizada por las estrellas de la televisión senegalesa Nideye Thiaba Diop, Ousseynou Bissichi y el artista asentado en Dakar, Hassan Ndiaye. El contexto previo al trabajo, especialmente las discusiones en torno a la producción de arte en África y su posición como artista europeo, fueron los precursores de la obra. La historia está inspirada en un texto del filósofo y artista Issa Samb, fundador del colectivo artístico Laboratoire Agit'Art. Waller había sido invitado por Clementine Deliss a trabajar en Dakar, tras colaborar en el Número 1 de la revista *Metronome* (1997), y durante el proceso de producción estuvo en contacto con algunos miembros del colectivo. Los continuos saltos en la línea temporal, la narración y el espacio nos conducen a un momento indeterminado del Dakar del siglo XXI. ¿Ciencia ficción, documental, serie televisiva de bajo presupuesto o programa de divulgación científica? Un borroso Jack Horkheimer y su programa *Stargazer* (astrónomo) nos recuerda que, en el tránsito de la luz por el universo, lo que vemos ya pertenece al pasado.

Orion's Belt stars are understood here to be three scientists and special agents that protect the Earth from any threat or disruption from stellar activity. A plot that was played by Senegalese television stars Nideye Thiaba Diop, Ousseynou Bissichi and Dakar-based artist Hassan Ndiaye. The context for making the work, especially the discussions around making art in Africa as a European, was a precursor to the film. Waller had read an experimental text written by Senegalese philosopher and artist Issa Samb, a founder member of the artist collective Laboratoire Agit'Art, to which this film became a response. Waller was invited by Clementine Deliss to visit Dakar, including to spend time with members of the collective, after contributing to *Metronome* Issue 1 in 1997. The continuous leaps in the timeline, storytelling and space lead us to an undetermined moment in the Dakar of the 21st century. Science fiction, documentary, low-budget television series or scientific outreach program? A blurry Jack Horkheimer and his *Stargazer* program reminds us that in the passage of light through the universe, what we see already belongs to the past.

Superpower–Dakar Chapter
(Vista de la instalación:
p. 32–33,35)
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía del artista y CAAM

Superpower–Dakar Chapter
(Installation view:
p. 32–33–35)
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM



Superpower–Dakar Chapter
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Superpower–Dakar Chapter
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo



Yoga Horror (2011)

Video, 2 h 20 min (4 sesiones).

Ejercicios de Yoga, *Dead of Night* (1945) y adaptación híbrida de Waller.

Video, 2h 20 min (4 Sessions).

Yoga exercises, *Dead of Night* (1945) and hybrid adaptation by Waller.

Reparto/Cast: Jo Price, VomiTimoV Goldie, Ken Stamp, Laura-Lisa Saunders, Jonathan Pembroke.

Un arquitecto que sufre de pesadillas recurrentes acepta un trabajo en el campo. Allí descubre que ese es el escenario de su pesadilla, pero no puede recordar el final. No está seguro de si ha perdido la razón, si está dormido, o ha recibido alguna comunicación desde el más allá. Como público, esto nos obliga a redefinir radicalmente nuestra subjetividad. ¿Dónde está el límite de la percepción, de la realidad, de nuestro cuerpo, la consciencia y el sueño? *Dead of Night*, se ha convertido en una piedra angular del pensamiento de Wayward Canon, recomendada por Mark E. Smith, inspiró el modelo *Steady State of the Universe* (Teoría del Estado Estacionario) de Hoyle en 1948 y sirve de modelo para la herramienta analítica crítica *Boundary Language* desarrollada por Donald Kunze a finales de los años 90. *Yoga Horror* se ha activado en Anglia Square, Norwich (2011), Arnolfini, Bristol (2012) y Tate Britain, Londres (2014).

An architect who suffers from recurring nightmares. He accepts a job in the countryside and discovers that it is the scene of his nightmare, but cannot remember the end. He is not sure if he has lost his mind, is asleep, or has received any communication from the afterlife. As an audience, this forces us to radically redefine our subjectivity, where is the boundary of our perception, our bodies, reality, consciousness and sleep? *Dead of Night* was recommended by Mark E. Smith and is a fundamental cornerstone in the thinking of the Wayward Canon. The film inspired Hoyle's *Steady State of the Universe* model in 1948 and serves as the inspiration for the critical analytical tool *Boundary Language* developed by Donald Kunze in the late 1990s. *Yoga Horror* has been activated in Anglia Square, Norwich (2011), Arnolfini, Bristol (2012) and Tate Britain, London (2014).

The Wayward Canon:
Yoga Horror
(Vista de la instalación en CAAM:
El Canon Rebelde, 2020)
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía del artista y del CAAM

The Wayward Canon:
Yoga Horror
(Installation view:
CAAM *El Canon Rebelde* 2020)
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM



The Wayward Canon:
Yoga Horror
(Vista de la instalación:
Assembly, Tate Britain, 2014).
Cortesía del artista y Rodeo

The Wayward Canon:
Yoga Horror
(Installation view:
Assembly, Tate Britain, 2014)
Courtesy the artist and Rodeo



WAYWARD CANON–Events (2001–)

The Wayward Canon (El Canon Rebelde) es una plataforma independiente fundada en 2001 por Mark Aerial Waller como un cine club rebelde: un espacio experimental de acción estética y crítica que organiza eventos de intervención cinematográfica contra las convenciones del medio. Estos eventos cuestionan la percepción de la obra como un objeto aislado, indagando en las constelaciones que la rodean y pasan inadvertidas. Para ello se revierten los espacios artísticos, creando momentos en los que cine, video, música y performatividad se activan en un todo que involucra la participación desde este lado de la pantalla. Son sesiones que se sumergen en la experimentación, la percepción colectiva y el encuentro con lo inesperado.

The Wayward Canon is an independent platform founded in 2001 by Mark Aerial Waller as a rebel cinema club: an experimental space for aesthetic action and criticism that organizes cinematic intervention events against the conventions of the medium. These events question the perception of the work as an isolated object, delinquentering into the constellations that surround it and go unnoticed. To do this, it reverses the artistic spaces, to create moments in which cinema, video, music and performativity are activated in a whole that involves participation from this side of the screen. They are sessions that immerse themselves in experimentation, collective perception and encounter with the unexpected.



Comisaria y artista en diálogo
Vista de la instalación con documentación
de archivo de The Wayward Canon
Fotografía: Nacho González
Cortesía del artista y del CAAM

Curator and artist in conversation
Installation view of The Wayward Canon
archival documentation
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM

Time Stops When You Put It On (1996)

Video digital, 4 min 16 s.

Digital video 4 min 16 s.

Director / Director: Mark Aerial Waller.

Cámara / Camera: Carol Morley and Mark Aerial Waller.

Time Stops When You Put It On introduce el espacio fílmico a través del uso de unas infografías que conectan al espectador a los movimientos del «motion control» con una coerción totalitaria. Las infografías se convierten en una gasolinera abierta 24 horas, la «T Star», un lugar ubicado dentro de su propio tiempo y espacio singular. Un hombre que se asemeja a un agente de una película clásica de ciencia ficción vaga por el espacio reportando extraños avistamientos, cantando el *Black Hit of Space* de The Human League. Un anillo que se encuentra en el suelo hecho a partir de un holograma de una tarjeta de crédito con un sonriente William Shakespeare, traza paralelismos entre la canción y la naturaleza de nuestra cultura de consumo. Esta obra formó parte de la exposición Islas/Islands, CAAM 1997.

Time Stops When You Put It On introduces the filmic space through the use of computer graphics and binds the viewer to its motion control movements with totalitarian coercion. The computer graphics build up to become a 24 hour petrol station, the “T Star”, a place located within its own singular time and space. A man resembling an agent from a classic science fiction film wanders around in the space reporting strange sightings, crooning to The Human League’s *Black Hit of Space*. A ring found on the floor constructed from a credit card hologram of a smiling William Shakespeare draws parallels between the song and the nature of our consumer culture. Exhibited in Islas/Islands, CAAM 1997.

Time Stops When You Put It On
Fotograma de video
Cortesía del artista y Rodeo

Time Stops When You Put It On
Video Still
Courtesy the artist and Rodeo



Time Stops When You Put It On
Vista de la instalacion
Cortesía del artista y CAAM

Time Stops When You Put It On
Installation view
Courtesy the artist and CAAM



The Flesh Is Gone, Of Course... (2020)

Silueta Collage impresa, sistema electrónico de poleas, sensor de movimiento. Obra específicamente diseñada para el patio de la sala San Antonio Abad–CAAM.

Printed collage silhouette, electronic pulley system, sensor of movement. Site specific work made for the courtyard of the gallery San Antonio Abad–CAAM.

Una imagen de un grupo de personas sentadas en un café. Se trata de un fotograma de la película *Orphée* (Cocteau, 1950) cortado como una silueta y que también fue parte del escenario de *Phantom Avantgarde*. Esta vez la silueta se mueve trazando un camino por la pared, accionada con nuestro movimiento, subrayando el papel fundamental del público frente a la obra de arte, que se activa con nuestra percepción que vincula significante y significado. En la antigua casa canaria, el patio conecta todos los elementos verticales y horizontales que allí confluyen y se expanden hacia todas las direcciones. Esta obra, creada para este espacio, conecta los elementos que integran la exposición. Una sala que es un patio, una terraza, un bar, una zona de investigación donde las múltiples referencias presentes en las obras de Waller se expanden formando una constelación en sí misma. *The Flesh Is Gone, Of Course...* recupera el espíritu de las vanguardias, su potencialidad de ruptura y expansión de los límites, señalando otro camino posible, pero esta vez, somos nosotros los que tenemos que accionar ese legado y completar la obra con nuestra propia experiencia.

An image of a group of people sitting in a café. It was taken from a frame of the film *Orphée* (Cocteau, 1950) cut as a silhouette, which was part of the scenario of *Phantom Avantgarde*. This time, the silhouette moves tracing a path along the wall. It is activated by our own movement, emphasising the fundamental role of the public in front of the work of art, which is activated by our perception, connecting significance and meaning. In the traditional Canary Islands' house, the courtyard connects all vertical and horizontal elements, which converge in a space that flows in all directions. Likewise, this site specific work connects all elements integrated into the exhibition. A room that is a courtyard, a terrace, a bar, a research space where multiple references around the works of Waller expand forming a constellation in itself. It regains the spirit of the avant-garde, questioning the potential to break and expand the established limits of artistic expression, pointing to another possible path, yet this time, we are the ones who have to trigger that legacy and complement the work with our own experience.

The Flesh Is Gone, Of Course...
(Por supuesto, la carne ha desaparecido...)
Vista de la instalación
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía del artista y CAAM

The Flesh Is Gone, Of Course...
Installation view
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM



The Flesh Is Gone, Of Course...
(Por supuesto, la carne ha desaparecido...)
Vista de la instalación
Fotógrafo: Mark Aerial Waller
Cortesía del artista y Rodeo

The Flesh Is Gone, Of Course...
Installation view
Photographer: Mark Aerial Waller
Courtesy the artist and Rodeo



Popcorn Casts (2011–)

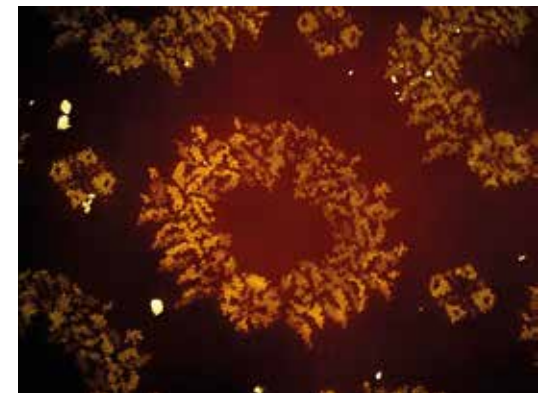
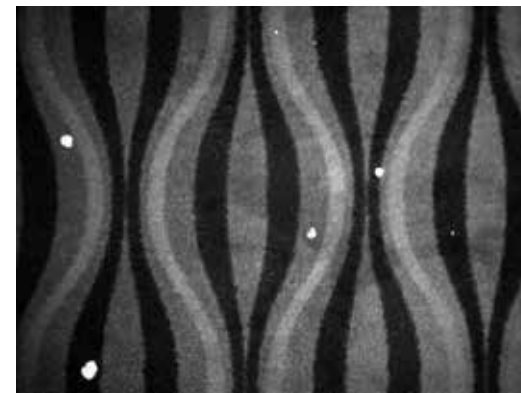
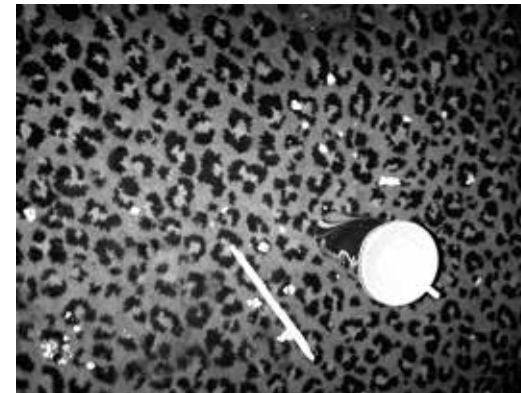
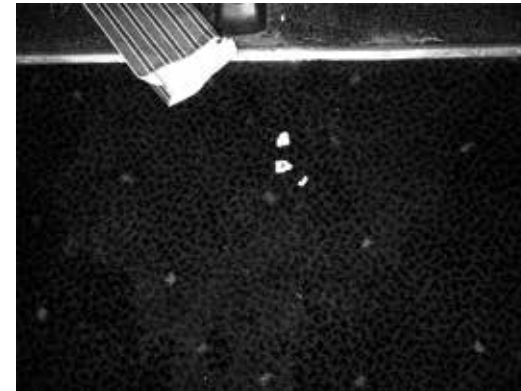
Impresiones fotográficas (Blanco y negro, color), 27,1 x 20,5 cm
 Photographic prints (Black and white, colour), 27,1 x 20,5 cm

Popcorn Casts (Tirada de roscas) es una serie de trabajos fotográficos documentando la distribución casual de las roscas (palomitas de maíz), que quedan tiradas en el cine después de ver algunas películas recientemente. Esta serie, que originalmente comenzó como un hobby para el artista, se ha convertido en un proyecto sistemático y consistente que propone una metodología posible y alternativa para trazar la experiencia cinematográfica a este lado de la pantalla. Como en una investigación de la escena del crimen, cada imagen muestra la evidencia de una película distinta, resaltando elementos ocultos o que habitualmente no son considerados: diseño de las moquetas, texturas, telas, detalles de los asientos... se presentan como abstracciones y percepciones ¿Que nos pueden contar sobre la película esos restos? ¿Y si esta arqueología instantánea de constelaciones de roscas pudiese revelar la experiencia del espectador? Nuevamente, esto empuja al espectador hacia una extraña posición central, siendo a la vez el que observa y el que es observado.

Popcorn Casts is an ongoing series of photographic works documenting the chance arrangements of popcorn, left after watching recent movies at the cinema. Originally started as a hobby for the artist, this series has become a consistent and systematic artistic project that proposes an unconventional methodology to trace the cinematic experience on this side of the screen. Like in a crime-scene Investigation, each image shows the evidence of the film, highlighting elements usually hidden, or not considered in the spotlight: patterns of the carpets, textures, fabrics, details of the seats...are presented as abstractions, insights. What do those remains tell us about the movie? What if this instant archaeology of popcorn constellations could reveal the experience of the spectator? Again, it pushes the onlooker in a strange central position, being the observed and the observer simultaneously.

De arriba a abajo, de izquierda a derecha:
 (Popcorn Cast) *La cueva de los sueños olvidados 3D*, 2011/12;
Magia a la luz de la luna, 2015;
El Sr. Holmes, 2015;
El Exorcista (teatro), 2018;
La piel que habito, 2011;
El origen del planeta de los simios, 2011.
 Cortesía del artista y Rodeo

Clockwise from top left:
 (Popcorn Casts) *The Cave of Forgotten Dreams 3D*, 2011/12;
Magic in the Moonlight, 2015;
Mr Holmes, 2015;
The Exorcist (play), 2018;
The Skin I Live In, 2011;
Rise of the Planet of the Apes, 2011.
 Courtesy the artist and Rodeo





Popcorn Casts: El Ilusionista, 2011/12
Cortesía del artista y Rodeo

Popcorn Casts: The Illusionist, 2011/12
Courtesy the artist and Rodeo

Time Together (2012–2013)

1hr 11min, video digital.

1hr 11min, digital video.

Reparto / Cast: Smiltė Bagdžiūnė, Monika Bičiunaitė, Gintaras Makarevičius,

Darius Mikšys, Dr. Gediminas Žukauskas, Benjamin Cook, Defne Ayas.

Producido por / Produced by: CAC Vilnius for Mindaugas Triennial, The 11th Baltic Triennial of International Art.

Con el apoyo de/Supported by The Elephant Trust.

Cada episodio de esta serie de 15 capítulos se filmó, editó y emitió a diario como parte de la Mindaugas (Baltic) Triennial, (Vilnius, Lituania). *Time Together* es una constelación de datos astronómicos, video instructivo, ficción y etnografía interpretados de forma diversa por una actriz, una modelo, un artista y un físico. La ficción presenta una serie de performances y acciones artísticas desarrolladas durante la Triennial. Esta obra se basa en el sistema etnográfico de Jean Rouch, donde se diseñan escenarios ficticios para interactuar con el sujeto etnográfico. Cada episodio es un performance, un registro de la energía en un momento concreto y las relaciones que se forjaron en el equipo durante la convivencia continua. Cada episodio estaba vinculado a su tiempo cosmológico relativo, siguiendo la predicción meteorológica de la actividad solar observada por la NASA a través del Observatorio de las Dinámicas Solares. *Time Together* es un serial de suspense que nos recuerda que todos estamos conectados a través de la actividad electromagnética del sol. Esta obra cuestiona profundamente donde suceden los bordes del arte: en la cúspide de la amistad y las fuerzas cósmicas, donde el «trabajo» es parte de una constelación.

Each episode of this 15–part series was filmed, edited and broadcast daily during the Mindaugas (Baltic) Triennial, Vilnius. It is a constellation of astronomical data, instructional video, genre fiction and ethnography played in varying modes of performance by an actress, a model, an artist and a physicist. This fiction foregrounds a number of artist actions and performances that happened during the Triennial. The video builds on Jean Rouch’s ethnographic system, where fictional scenarios were devised to interact with the ethnographic subject. Each episode is a performance, a record of the energy of that particular time and the relations forged among the team by a continuous conviviality. Each episode was linked to its relative cosmological time, through readings of solar activity from the NASA/ESA Solar Dynamics Observatory satellite. It is a suspense serial that reminds us that we are all connected through the electromagnetic activity of the sun. *Time Together* profoundly questions where the edges of art happen; on the cusp of friendship and cosmic forces, where the “work” is part of a constellation.

Time Together
Vista de la instalación
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía del artista y CAAM


Time Together
(Installation view)
Photographer: Nacho González
Courtesy the artist and CAAM



Time Together
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Time Together
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo





The Sons of Temperance, 2000
(Fotografía de producción)
Fotógrafo: Rut Bles Luxemburg
Cortesía del artista y Rodeo

The Sons of Temperance, 2000
(Production still)
Photographer: Rut Bles Luxemburg
Courtesy the artist and Rodeo

Resistance Domination Secret

Artists Marie Bonnet and Lorenzo Cirrincione of France Fiction* with curator/researcher Jennifer Teets, take a walk through Paris triggering a number of ideas around the extensive oeuvre of Mark Aerial Waller.


*FRANCE FICTION is both a space and artist collective from Paris (2004–2014) Stéphane Argillet, Marie Bonnet, Eric Camus, Lorenzo Cirrincione and Nicolas Nakamoto.

Secreto de dominacion de resistencia

Los artistas Marie Bonnet y Lorenzo Cirrincione, miembros de France Fiction*, y la comisaria Jennifer Teets pasean por la capital francesa y formulan algunas ideas sobre la extensa obra de Mark Aerial Waller.

*FRANCE FICTION, espacio y colectivo artístico radicado en París (2004-2014) formado por Stéphane Argillet, Marie Bonnet, Eric Camus, Lorenzo Cirrincione y Nicolas Nakamoto.

Marie Bonnet As I told you the other day, it seemed fitting to initiate this conversation at the Gare du Nord train station in Paris, and here we are. The first time I met Mark was in 2007. I got to know him through Samon Takahashi, a friend who is an artist, musician, and sound collector. Samon told me about an ethnographer who attempted to play a ceramic pot, like a record you can play on a turntable. Then I saw Mark's film *Sons of Temperance*. Later, France Fiction invited Mark to exhibit at our space and I recall waiting for him here. It was not only an artist arriving to the station, but more like an agent of a clandestine organization, possessing some kind of secret...

 *En raison d'un mouvement social le trafic est fortement réduit ce mardi 9 décembre sur l'ensemble du réseau SNCF. Nous vous recommandons de ne pas vous rendre en gare et de vous orienter vers d'autres solutions de transport...*

Lorenzo Cirrincione Oh, look a train from London is arriving...

MB I imagined Mark arriving with a mysterious object in his pocket — *brillant, capable de verite, caché, explosif mais volatile*. Right now, we are in front of the Eurostar's departure and arrival area. It's December 9th, 2019 and there is a massive strike happening in France. There are barely any trains. Apparently, there is one arriving now, but soon Gare du Nord will empty again. I envisioned this conversation as a psychogeographic derive, to walk and talk on Mark's work. But since there is a strike today, it is like time has stopped. It is like there is nowhere to go. So, instead let's head to *Terminus Nord*, the brasserie outside of

the station, to talk about stopping time which is relevant to Mark's work.

LC That is where we went?

MB I don't think so

LC We went directly to your house, directly from the train station? The line eeehh...

MB (Marie laughing) I don't know...

LC I am trying to remember... that is where we went?

MB No, we went straight to the gallery. But the point here is to take the poetical side of the strike and go to *Terminus Nord* which, in French, means "the stop"!

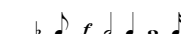
LC What was Mark wearing? I remember his Edwardian pants and his monk derbies with a buckle on the side, but I don't remember the jacket.

MB I don't remember how he was dressed. I can add that in the film *Sons of Temperance* one of the protagonists says, "You found lost recordings, I think we should work together." It is an entry point to what we are trying to develop today.

{*Terminus Nord*, 15:00}

MB This place is a good spot to address *Time Stops When You Put It On*, one of Mark's early works of which he's the protagonist. Isn't the soundtrack from Human League? I think it is also based on Mark's text called *24 Hour Twilight* published later in *Metronome* magazine.

Marie Bonnet El otro día te decía que me parecía oportuno iniciar esta conversación en la Gare du Nord de París, y aquí estamos. Conocí a Mark en 2007, a través de Samon Takahashi, un amigo artista, músico y recolector de sonidos. Samon me habló de un etnógrafo que intentaba sacar sonido de un cuenco de cerámica como quien reproduce un disco en un tocadiscos. Fue entonces cuando vi el film de Mark *Sons of Temperance*. Más tarde, desde France Fiction invitamos a Mark a exponer en nuestro espacio. Recuerdo que lo esperamos precisamente aquí. Cuando llegó a la estación, más que un artista parecía un agente de una organización clandestina en posesión de algún tipo de secreto...

 *En raison d'un mouvement social le trafic est fortement réduit ce mardi 9 décembre sur l'ensemble du réseau SNCF. Nous vous recommandons de ne pas vous rendre en gare et de vous orienter vers d'autres solutions de transport...*

Lorenzo Cirrincione ¡Mira! Llega un tren de Londres...

MB Imaginé que Mark traía en el bolsillo un objeto misterioso — *brillant, capable de verite, caché, explosif mais volatile*—. En este momento nos encontramos frente a la zona de salidas y llegadas del Eurostar. Estamos a 9 de diciembre de 2019 y hay huelga general en Francia. Apenas hay trenes. Parece que ahora mismo llega uno, pero pronto la Gare du Nord volverá a estar vacía. Yo había imaginado esta conversación como una deriva psicogeográfica, en la que caminábamos y charlábamos sobre el trabajo de Mark, pero debido a la huelga, es como si el tiempo se hubiera detenido y

no hubiera ningún lugar adonde ir. Entonces, ¿por qué no vamos a *Terminus Nord*, una brasserie que hay fuera de la estación, y hablamos ahí del tiempo detenido, un tema que tiene relación con la obra de Mark.

LC ¿Es ahí donde fuimos?

MB Creo que no.

LC ¿Fuimos directamente a tu casa desde la estación? La línea, eeehh...

MB (Marie ríe) No sé...

LC Estoy intentando recordar... ¿No fuimos ahí?

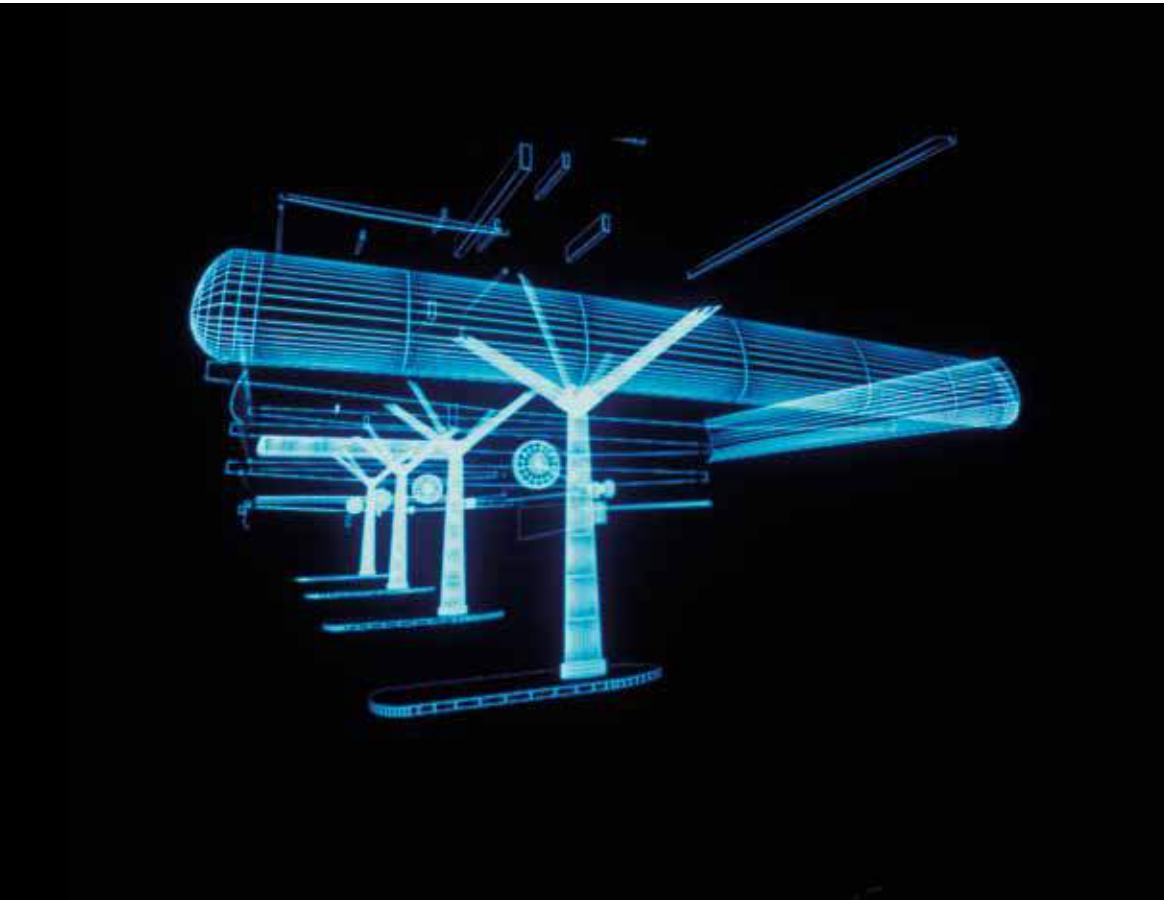
MB No. Fuimos directamente a la galería. Pero aquí la cuestión es aprovechar el lado poético de la huelga y marcharnos a *Terminus Nord*, que en francés quiere decir «la parada».

LC ¿Qué llevaba Mark? Recuerdo sus pantalones eduardianos y sus zapatos *monk derby* con hebilla a un lado, pero no la chaqueta.

MB No recuerdo qué llevaba puesto. Sí que uno de los protagonistas de *Sons of Temperance* dice: «Encontraste unas grabaciones perdidas, creo que deberíamos trabajar juntos». Podría ser un punto de partida de lo que intentamos desarrollar hoy.

{*Terminus Nord*, 15:00 h.}

MB Este es un buen sitio para abordar *Time Stops When You Put It On*, una de las primeras obras de Mark, que además protagonizó.



Time Stops When You Put It On, 1996
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Time Stops When You Put It On, 1996
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

La banda sonora era de The Human League, ¿no?. Creo que, además, se basa en un texto de Mark titulado «24 Hour Twilight», que publicó más tarde en la revista *Metronome*.

Jennifer Teets En la película lo recuerdo haciendo de intermediario entre las cosas que iba percibiendo a su alrededor, igual que hacemos nosotros ahora.

LC Y vestido como un agente de la Stasi.

MB En el vídeo en realidad no pasa nada. Hablando por una grabadora va contando lo que hay a su alrededor, con el vocabulario del sistema solar. Está en una gasolinera que tiene como logo una «T», que es a la vez una estrella. De hecho, es el logotipo de Texaco. Hay también una referencia a Canuto el Grande, conocido por su poder para parar las olas.

El film muestra un anillo en el suelo con un rostro que recuerda al de ese rey. Canuto era tan fuerte que la gente decía que podía parar las olas. Personalmente, veo coincidencias con *Le Tempestaire*, un corto dramático realizado en 1947 por Jean Epstein en Belle-Île-en-Mer con gente del lugar. Como en el caso de Mark, que también trabaja con actores no profesionales. En el corto de Epstein hay una muchacha prometida con un joven pescador que se hace a la mar. Hay una gran tormenta y la chica ve señales. También los filmes de Mark están llenos de señales, como anillos, objetos mágicos, relacionados con poderes sobrenaturales.

{Ruido de ajeteo en el café}

LC ¡Parece que aquí también se avecina una tormenta!

MB ¡Por eso no me oyes! A la chica la aterroriza que el pescador desaparezca y, hablando con su abuela, ésta de repente masculla: «En mis tiempos había gente capaz de parar las olas... de detener las tormentas», los llaman *Tempestaire*...

JT Es un buen comentario sobre la interrupción del tiempo y sobre lo que estamos viviendo en Francia...

LC ¡Aquí el gobierno es incapaz de detener la tormenta social!

MB La muchacha camina hasta un faro y allí encuentra un lugar moderno, donde todo está completamente controlado por la tecnología; una tecnología que, sin embargo, no puede parar la tormenta. Pregunta al farero si sabe de algún *tempestaire* que pueda parar las olas. El farero le habla de un viejo que, dándole algo de dinero para comprar bebida, quizás la ayudará. Va en busca del hombre quien, tras negociar con la chica, toma una bola de cristal, mira a su interior, sopla y la tormenta se detiene.

JT Lo que encierra un curioso paralelismo con el objeto que quiero mostraros el jueves, que se llama *héliographe* (heliógrafo), un instrumento que mide la luz solar en las distintas partes de la Tierra y que tiene gran parecido con la forma en la que Mark introduce el tiempo celestial. Recuerda a la bola de cristal del *tempestaire*.

LC Una especie de reapropiación artística a través de la mitología...

MB Y que guarda asimismo relación con objetos pop. Por ejemplo, la pieza de cristal que en *Sons of Temperance* permite transmitir un mensaje del pasado. En *Time Stops When You Put it On* es la tapa de aluminio de una lata la que abre un tiempo y una narrativa nuevos, es un artefacto de otro tiempo y otra realidad.

LC Como una copa de vino en *Terminus Nord*...

JT ¿Expusisteis *Sons of Temperance* en France Fiction?

MB No. Mostramos otra película titulada *Resistance Domination Secret*, convertida en instalación.

Jennifer Teets I remember him being an intermediary between things that he perceives around him in the film, just as we are right now.

LC Dressed as a Stasi agent.

MB Nothing really happens in the video. He speaks through a tape recorder, commenting on what is around him, with the vocabulary of the solar system. He's at a gas station and the logo of this gas station is a "T" and it is also a star. Actually, it is the logo of Texaco. There is also a reference to Cnut the Great, or Canute, who was known as the one who can stop the waves. In the film, we see a ring on the floor with a face, it looks like the face of this King. He was so strong that people said he had the power to stop the waves. For me it resonates well with the 1947 French short drama film by Jean Epstein called *Le Tempestaire*. Epstein made the film on *Belle-Île-en-Mer* with the people living there. Like Mark who works with non-actors, in Epstein's film we understand that there is a young girl engaged to a young fisherman who goes out to sea, and there is a big storm. The young girl sees signs. Also, as in Mark's films there are many signs, such as rings, magical objects, each related to supernatural powers.

{Lots of rustling in the cafe}

LC There is a tempest starting here actually!

MB That's why you don't hear me! The girl is so afraid that the fisherman will disappear and while speaking to her grandmother, she suddenly utters, "in my time there were people who were able to even stop the waves...to stop the storm," and they are called *Tempestaïres*...

JT That is a nice comment on the stopping of time and also what we are simultaneously experiencing in France...

LC The government cannot stop the social tempest here!

MB The young girl goes to a lighthouse and she arrives to a modern place where everything is fully controlled by technology, but this technology cannot stop the storm. She asks again, "do you know a *tempestaïre* who could stop the waves?" The lighthouse keeper responds, "There is an old guy; if you give him some money to buy a drink, he will probably help you." She goes to find this man and negotiates. After a while, he takes a crystal ball, looks into it, blows and the storm stops.

JT This is an interesting parallel with the object that I want to show you on Thursday which is called a *héliographe* (in English, a sunshine recorder), a device that measures sunlight in different parts of the Earth, and it has a lot to do with Mark's way of introducing celestial time. The object resembles the crystal ball of the *tempestaïre*.

LC It is a kind of artistic reappropriation through mythology.

MB It also relates to pop objects. For example, in *Sons of Temperance* it is a piece of glass that is able to deliver a message from the past. In *Time Stops When You Put it On* it is an aluminium can lid that opens a new time and narrative, it is an artefact of another time and reality.

LC Like a glass of wine at the *Terminus Nord*...

JT Did you show *Sons of Temperance* at France Fiction?

MB No, we showed another movie called *Resistance Domination Secret* that was transformed into an installation.

LC There was a wallpaper which we affixed with Marxist glue produced on the spot like you do with political posters in the streets. The wallpaper motif was an image of a bomber jacket over a maze pattern. A golden mask of King Agamemnon spun in the middle of the gallery in front of the movie screen.



Resistance Domination Secret, 2008
(Vista de la instalación en Galerie France Fiction, Paris)
Cortesía del artista y Rodeo

Resistance Domination Secret, 2008
(Installation shot Galerie France Fiction, Paris)
Courtesy the artist and Rodeo



MB The film consists of footage by Marcel Carné's *Les Visiteurs du Soir* shot in 1942 during the time of the war. To avoid censorship, it was conceived as a Middle Ages costume movie that reflects the situation of the times. Mark's film was in loop. In it we can see parts of what he shot in Istanbul with the Agamemnon mask from the Orestes mythology.

{Sounds of rustling curtains from the storm}

LC Mark E Smith plays the role of Agamemnon...it was a kind of double transposition, a transposition into another transposition which worked really great in the space because the main gallery wall was a mirror. The movie talks about Paris in 1942 through the lens of the Middle Ages. Everything was reflected through this Greek tragedy, so in the end it was contemporary and present. Because through all those times memory...

JT I have to imagine all of this. I wasn't physically at the exhibition. I know France Fiction's space, so as a viewer you could see everything outside through the mirror. This taps into Mark's idea of spectatorship. I think an important aspect of Mark's films is the entering and exiting of the frame, being a part of the scenario or on the edges of the scenario. This brings me to *Time Together* which was made in the context of the Baltic Triennial in 2012, where he is shooting daily episodes within the Triennial's program. You also see the work of other artists entering and exiting the frame, which a normal viewer wouldn't typically realize, which is an interesting juxtaposition of viewer and situation.

MB That's right. In *Time Together* there is a scene with a piñata of sorts...potatoes fall from the piñata. After hitting the piñata, watching the potatoes fall, the actor mutters, "do you have enough for dinner tonight?" A kind of mise-en-abyme, it is not only



Time Together, 2012
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Time Together, 2012
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

Resistance Domination Secret, 2008
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Resistance Domination Secret, 2008
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo



Taverna Especial Soup Kitchen, 2009
 Mark Aerial Waller y Giles Round
 (Documentación del evento: Serpentine Gallery, London Manifesto Marathon)
 Invitados: France Fiction, «Billes Club de Londres», video digital, 2009,
 comedor social, mantas de emergencia
 Cortesía del artista

Taverna Especial Soup Kitchen, 2009
 Mark Aerial Waller and Giles Round
 (Documentation of event: Serpentine Gallery, London Manifesto Marathon)
 Invited guest exhibitors: France Fiction, 'Billes Club de Londres', digital video, 2009
 Soup kitchen, emergency blankets
 Courtesy the artist

LC Había un papel pintado que pegamos con cola casera, como esa que se hace al instante en la calle para pegar carteles políticos. El papel mostraba la imagen de una *bomber jacket*, sobre un patrón de laberintos. En mitad de la sala, una máscara dorada del Rey Agamenón giraba frente a la pantalla donde se proyectaba la película.

MB La película consiste en imágenes de *Les Visiteurs du Soir*, filmada por Marcel Carné en 1942, en plena guerra y que para eludir la censura se situó en la Edad Media, con vestuario de aquel periodo, pero reflejando la situación del momento. El filme de Mark se proyectó en *loop*, y muestra fragmentos de lo que rodó en Estambul con la máscara de Agamenón, del mito de Orestes.

[Susurro de cortinas movidas por la tormenta]

LC Mark E. Smith hace de Agamenón... Fue una especie de trasposición doble: una trasposición en otra trasposición que funcionaba realmente bien en aquel espacio, porque la pared principal de la sala era un espejo. La película habla del París de 1942 visto desde un prisma medieval. Todo se reflejaba en esta tragedia griega, de modo que, al final, resultaba presente y contemporáneo. Porque a lo largo de todos esos tiempos, la memoria...

JT Conozco el espacio de France Fiction, pero como no estuve físicamente en la exposición, tengo que imaginármelo todo. Por lo que decís, el espectador lo veía todo en el espejo. Eso sintoniza con la idea de Mark sobre la condición de espectador. Creo que un rasgo importante de las películas de Mark es la entrada y salida del marco, ese formar parte del escenario o mantenerse en sus bordes. Lo que me lleva a *Time Together*, creada en 2012, en el contexto de la Baltic Triennial, donde se dedicó a filmar episodios diarios dentro del programa de la trienal. Ahí ves también la obra de otros artistas que entran y salen del marco, que al espectador normal se le escaparían, lo que constituye una curiosa yuxtaposición de espectador y situación.

MB Es verdad. En *Time Together* hay una escena con una especie de piñata de la que caen papas. Tras romper la piñata, al ver que lo que cae son papas, el actor murmura: «¿Tienes bastante para la cena de esta noche?». Una especie de *mise-en-abyme*. No se trata únicamente de filmar, sino de compartir y crear temporalidad. Es como crear tiempo *together*, juntos.

JT Lo que me recuerda esa unidad que vosotros, France Fiction y Mark, habéis compartido desde hace más de una década y que ha desembocado en la creación de series de trabajos fuera de París. Por ejemplo, en el *Serpentine Marathon* de Londres. Habladme de eso.

LC La verdad es que es bastante confidencial, pero bueno: cuando Mark y Giles Round (como Taverna Especial) nos invitaron al *Marathon*, el comisario Hans Ulrich Obrist presentó nuestra película como una versión de «France Action» en lugar de France Fiction. O sea, que nuestra película y nuestra performance quedaron sin documentar. Ese mismo día teníamos una performance en una feria de arte por invitación de FormContent. Tuvimos que coger un taxi y había un tráfico tan denso que llegar nos costó dos horas, ¡y 127 libras!

MB Por eso queríamos crear una situación que sirviera de marco a este diálogo, y creo que eso es lo que estamos haciendo ahora. De hecho, tengo los *Documents situationistes* en mi mesilla de noche, y ayer, al hojearlos, pensé que, por su relación con *Resistance*, *Domination*, *Secret*, podrían servir de hilo conductor a nuestra conversación: «La ideología dominante organiza la banalización de los descubrimientos subversivos, y los difunde ampliamente tras la esterilización».

LC Guy Debord explica que el arte aspira a ser revolucionario, pero que nunca alcanza esa meta porque la ideología dominante acaba siempre absorbiéndolo. Eso fue antes de que Debord expulsara, en 1962, a todos los artistas del movimiento por la incapacidad del arte de transformar

shooting but sharing and creating temporality. It is like creating time together.

JT This reminds me of the togetherness that you, France Fiction, and Mark shared together for over a decade, which led to a series of artworks created outside of Paris. For example, the Serpentine Marathon in London. Can you tell us about that?

LC This is quite confidential actually, but oh well. When Mark and Giles Round (as Taverna Especial) invited us to the Marathon, curator Hans Ulrich Obrist introduced our film as a version of a “France Action” instead of France Fiction. So, our movie and performance went undocumented. The same day we performed at an art fair via the invitation of FormContent. We had to take a cab and there was so much traffic that it took us two hours in a cab and it cost 127 pounds!

MB So, we wanted to create a situation to frame this dialogue, which I think we are doing now! Actually, I have *Documents situationistes* at my bedside and when I leafed through it yesterday, it spoke to me for its relation to *Resistance, Domination, Secret* as a thread for our talk: “The ruling ideology sees to it that subversive discoveries are trivialized and sterilized, after which they can be safely spectacularized.”

LC Guy Debord explains how art wants to be revolutionary, but never arrives to its goal because it is always absorbed by the dominant ideology. That’s before Guy Debord expelled all the artists from the movement in 1962, as art is not able to change reality. He expelled them to keep philosophers, sociologists, and thinkers at the heart of the movement.

MB Sure, but he wrote this in 1957 in the essay *Rapport sur la construction des situations...* I continue: “It even manages to make use of subversive individuals — by falsifying their works after their death, or, while they are still alive, by taking advantage of the general ideological

confusion and drugging them with one or another of the many mystiques at their disposal.”

LC That’s exactly what Mark is doing in *Resistance, Domination, Secret*. He is re-enacting a movie which already re-enacts the past. For me he works in a kind of resistance towards the banalisation and ruling ideology.

JT I think Lorenzo wants to take us to a secret place now.

LC It is a very short walk from here, behind the Hôpital Fernand-Widal. But first, returning to domination and going back to what Marie was talking about – our present. The French government is making decisions to steal the future of people. It is like a time robbery in which you don’t steal the money from labour classes now, but tomorrow. It’s surreal. It’s a kind of science fiction form of domination in which the government makes decisions based on what is going to happen in twenty-five years. In economics, it is called *escompte hyperbolique du futur*. Here is the argument: do you prefer to have 100 in one month from now? Or do you prefer to have 300 euros in six months from now? There is a kind of optical illusion here. Indeed, if you say do you prefer the 100 euro now or the 300 euro in one week, you are going to prefer the 300 euro in one week. But not in six months. If you adjust the time cursor right, you create an optical illusion of which 100 euro now are more important than the 300 euro in the future. So basically, today, our government is trying to manipulate our perception of time. It tries to find the right time cursor where people are going to think “Ok, oh yeah, maybe I can accept that instead of this?” And that’s the domination; it is a kind of manipulation and fiction simultaneously. When talking about Mark playing with Marcel Carné’s film made in 1942 in the Middle Ages but from the present... to avoid French German censorship... that’s actually what we are living right now... today.

{Marie, Jennifer and Lorenzo take a walk}

la realidad, manteniendo a filósofos, sociólogos y pensadores.

MB Ciertamente, escribí esto en 1957 en su ensayo *Rapport sur la construction des situations*: «Consigue incluso servirse de los individuos subversivos: muertos, por la falsificación de sus obras; vivos, aprovechando la confusión ideológica general, narcotizándolos con alguna de las místicas a su disposición».

LC Eso es exactamente lo que Mark hace en *Resistance, Domination, Secret*: recrear una película que recreaba ya el pasado. Para mí, trabaja en una suerte de resistencia frente a la banalización y la ideología dominante.

JT Creo que Lorenzo quiere llevarnos ahora a un lugar secreto.

LC Está a un paso, detrás del Hôpital Fernand-Widal. Pero antes de nada, volvamos a la dominación y a aquello de lo que hablaba Marie: a nuestro presente. El gobierno francés está tomando decisiones dirigidas a despojar a la gente de su futuro. Se trata de una especie de robo en el tiempo, en el que el dinero de las clases trabajadoras no se les roba ahora, sino mañana. Es surrealista. Es una dominación como de ciencia ficción, en la que el gobierno adopta decisiones basadas en lo que se supone va a suceder en veinticinco años. Es lo que en economía se denomina *escompte hyperbolique du futur*. He aquí el razonamiento: ¿qué prefieres, tener 100 euros dentro de un mes o 300 dentro de seis? No es más que una ilusión óptica. Evidentemente, si te dan a elegir entre 100 euros ya o 300 en una semana, vas a preferir 300 en una semana. Pero no en seis meses. Si ajustas el cursor del tiempo bien, creas la ilusión óptica de que 100 euros ahora es más que 300 euros en el futuro. Es decir que, básicamente, nuestro gobierno está intentando hoy manipular nuestra percepción del tiempo. Trata de ajustar el cursor del tiempo de tal modo que la gente piense: «Vale, es verdad: quizás podría aceptar aquello en lugar de esto...» Y ahí está la dominación; es un tipo de manipulación,

y a la vez de ficción. Aquel juego de Mark con una película realizada por Marcel Carné en 1942, que, para esquivar la censura franco-germana, hablaba de la Edad Media desde el presente... Eso es lo que estamos viviendo ahora, hoy.

{Marie, Jennifer y Lorenzo salen a pasear}

JT Ok. Ahora nos encontramos en un puente desde el que vemos, ahí abajo, vías de ferrocarril vacías. Todo es un poquito cutre. El suelo está sembrado de caca de paloma. ¡Hay hasta un gran pedazo de excremento humano!

LC ¡Enorme!

JT Y una maravillosa iglesia neogótica, con forma de castillo, justo enfrente, cayéndose a pedazos, cubierta con una malla protectora.

LC Me gustaría hablar de dos películas, *Glow Boys* y *Midwatch*. Las dos tratan de la energía nuclear y la guerra. Ese edificio que ahora vemos es la trase-ra del hospital. Fijaos en el tejado. Tiene antenas de telefonía móvil en todas las esquinas. Pero en medio hay también un pararrayos. Bueno, pues en realidad es un pararrayos radiactivo. Hay varios en el barrio.

MB ¿Qué es eso?

LC Esos pararrayos fueron patentados en 1914. Ese año, Léo Szilard, que trabajó junto a Marie Curie, planteó una mejora del pararrayos de Franklin incorporándole elementos radiactivos en la punta. Se suponía que eso incrementaría la conductividad eléctrica. Esos pararrayos se comercializaron ampliamente en Francia, produciéndose en masa en los años ochenta. El que tenemos ahí delante contiene radio. Si te quedaras un par de horas junto a ese pararrayos superarías el límite anual autorizado. Cuando los Curie y Szilard empezaron a purificar radio, notaron que brillaba en la oscuridad. Al principio se pensó en la posibilidad de usarlo como faros de bicicleta. Esa cualidad brillante se aprovechó

JT Ok so now we are on a bridge and we see empty tracks below. It is a bit trashy here, the floor is covered in pigeon shit. There is a big piece of human feces too!

LC Like very big!

JT And a wonderful castle-like neo-gothic church in front of us, falling apart, covered by a protective net.

LC I would like to talk about two movies *Glow Boys* and *Midwatch* which both concern nuclear energy and warfare. The building we are looking at now is the back of the hospital. Look at the rooftop. On every corner, you can see cell phone antennas. But in the middle you can see a lightning rod too. This is actually a radioactive lightning rod. There are several in the neighbourhood.

MB What is that?

LC Those lightning rods were patented in 1914. Léo Szilard, a co-worker of Marie Curie, proposed in 1914 an improvement of the Franklin rod by adding radioactive elements in the terminal pit. It was supposed to increase electrical conductivity. These lightning rods were widely marketed in France, and mass produced in the eighties. The one we are looking at contains radium. If you were standing beside this lightning rod for a couple of hours, you would exceed the yearly authorized dose limit. When the Curies and Szilard began to purify radium, they noted that it glowed in the dark. An early suggestion was in fact to harness it for bicycle lanterns. Its glowing property was used until the late 1960s/early 1970s. Mined in the Paradox Valley of Colorado and marketed under the brand *Undark*, they were self-luminous paints for watches, aircraft switches, clocks, and instrument dials, killing slowly women workers in *Undark's* factory in Orange, Michigan. The caterer in Mark's video mentions the factory, actually.

MB Oh, I heard about this story! The women were called "The Radium Girls", and they would light up in the dark. The company was on trial for

years, shedding light on these women poisoned by their work.

LC: In the US newspapers, they were also called "The Living Dead"... Szilard had a very important role in the history of the first nuclear weapons. Interestingly, he collaborated with what would become "The Manhattan Project" but he refused to dirty his hands with uranium "like a painter's assistant" and instead he hired someone to do the dirty work for him. That's one of the points of *Glow Boys* and *Midwatch*: are the scientists really motivated by a greater good? Last year Jennifer and I visited the White Sand Missile Range Museum in New Mexico, and the atomic bomb is nothing as an evil thing there, quite the opposite. Still today, is it acceptable that the social responsibility in science is still the matter of some individual choice? I remember talking with Mark after his Parisian flying jacket catwalk called *The Mantle* about how the bombing of Hiroshima and Nagasaki were more than just historical moments and maybe metaphysical shifts. Mark showed us some fetishist footage with MA1 owners blowing with air their jackets, as to exaggerate even more their shoulders and body scale. The MA1 Bomber jacket functions both as a modern hero-symbol, but was also equated with skinhead and queer culture in the late 1970s/early 1980s, and its ultra-eroticized urban space. The paradox is that this uniform clothing, a norm core basic today, make all young people look kind of featureless, a false positive of capitalist fraud-individualisation. In a sense, as it was in skinhead culture, the jacket has the power to render one anonymous and invisible. I remember having the same discussion with Stewart Home at the marathon event I mentioned earlier.

JT Do you remember this Marie?

MB {Sighs} No, I don't remember...

LC The very kitsch Robuchon restaurant in Covent Garden district was packed, with no food, strange for a Michelin starred restaurant, just vodka...so we were having this discussion on onanist sex in



Glow Boys, 1998
(Fotografía de producción)
Fotógrafo: Rut Blees Luxemburg
Cortesía del artista y Rodeo

Glow Boys, 1998
(Production still)
Photographer: Rut Blees Luxemburg
Courtesy the artist and Rodeo

skinhead culture drawing the conclusion that they all wanted to fuck with someone who rejected plastic capitalistic individualism. Beyond skinheads and today norm core nylon erotomania, I see more, like Mark, beyond the mythological maze, a boring loop, a kind of autophagy. How under the reign of cultural, economic and political monopolies, the adults skip the stage of individualisation? We are, in a way, what we appear to be.

{At a cafe on Rue de l'Aqueduc}

MB What is interesting is how we are always surrounded by the same references, perhaps because we are linked...always at the same corner. Talking about Mark walking and as we are walking together...This morning before we met, while peering over my books, I started to flip through the pages of *La Grande Anthologie de la science-fiction* and I landed on...

LC On Doomsday!

MB A short story called *Le jour se lève*, coincidentally the same title as the film directed by Marcel Carné and adapted by Mark that he quotes in *Phantom Avant Garde*.

MB It concerns nuclear war. The main character lives in a mountain to protect himself. He has special clothing, a radiation proof uniform. Seemingly, this suit grants him some kind of power to enter and exit the headquarters at his own will. He speaks with the commander in chief and he says "Ok, so it is how the world ends, we are lost, we have been killed." And the general says, "What do you mean? We won!"

LC I was actually telling myself how *Glow Boys* is about people absorbing radioactivity. Using fake social security numbers, workers at nuclear power plants would double their shifts, thus doubling their pay checks to correspond with the amount of radiation they absorbed. They made this choice to have a better life even though they would die younger.

MB The way Mark works is not about documenting, he uses the real facts to create an aesthetic of the nuclear. In *Glow Boys*, the guys talking look like "The Radium Girls" that we mentioned before. They were probably glowing in the streets at night on their way home.

LC The fashion of subcultures is not a way of becoming more individualized, not a way of transfixing one's self. This is the mythology of the subculture. It could be a way of eating one's self in this capitalistic loop that we are embedded. We are dying slowly and cannot remove ourselves, and are trapped in a cinematographic loop. In Georges Franju's film *Judex* (1963) that Mark showed inside his event series *The Wayward Canon*, there are no stories, it is only about revenge. Revenge in the sense of making one suffer.

MB There is no outcome. From what you said in terms of nuclear power, one can imagine that it is engaged politically, but on the contrary it is a poetical engagement. It's simple to say that, but I think it is true.

LC It is a ritual and social practice. Artwork as event, always a kind of performance.

JT When I first met Mark he didn't want to be understood as a filmmaker. He was constantly having to teach the art world about his practice. He was more into the event structure itself.

LC It reminds me of this character from a GK Chesterton story, a retired officer who walks through town wearing grass on his head. No one thinks it is weird. What you see is what you believe. You think it must be for a very serious reason... like Mark driving his little go-cart at Jennifer's event in Saint Cloud. A go-cart artist. You ask yourself, "What is he doing?...oh, he's following a constellation!" That same day France Fiction climbed an invisible mountain. It was through our common beliefs that we were doing so.

hasta finales de los sesenta y principios de los setenta. Extraído en Paradox Valley, en Colorado, y comercializado con la marca *Undark*, el radio se utilizó en pinturas luminiscentes para relojes, interruptores de avión o diales de instrumentos, provocando la muerte lenta de las trabajadoras de la planta de producción de *Undark* en Orange, Michigan. De hecho, el proveedor del cáterin que sale en el vídeo de Mark habla de aquella fábrica.

MB Conozco esa historia. A esas mujeres las llamaban «las chicas del radio», y brillaban en la oscuridad. La empresa estuvo procesada durante años, arrojando mientras tanto luz sobre aquellas mujeres envenenadas por su trabajo.

LC: Los periódicos norteamericanos se referían también a ellas como «las muertas vivientes». Szilard desempeñó un papel muy importante en la historia de las primeras armas nucleares. Curiosamente, colaboró en lo que se convertiría en el Proyecto Manhattan, pero se negó a mancharse las manos con uranio «como el ayudante de un pintor» y contrató a alguien para que hiciera el trabajo sucio por él. Esa es una de las cuestiones que se tratan en *Glow Boys* y en *Midwatch*: ¿es realmente el bien común lo que motiva a los científicos? El año pasado Jennifer y yo visitamos el museo del Campo de Misiles de Arenas Blancas (WSMR) en Nuevo México, donde no ven la bomba atómica como algo malo; al contrario. A día de hoy, ¿continúa aceptándose que la responsabilidad social de la ciencia sigue dependiendo de lo que decida un individuo? Recuerdo haber hablado con Mark tras el desfile de moda de chaquetas bomber MA1 en París, que tituló *The Mantle*, de que los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, más que meros momentos históricos, fueron en realidad cambios metafísicos. Mark nos mostró un material fílmico fetichista, en el que los dueños de las chaquetas bomber las hinchaban con aire para exagerar más aun sus hombros y el tamaño de sus cuerpos. La chaqueta bomber MA1 funciona como símbolo de un héroe moderno, pero se asimila también con los skinheads y la cultura queer de finales de los setenta y principio de los ochenta, y

con su espacio urbano ultraerotizado. La paradoja está en que esa prenda de uniforme, hoy un básico del anti-estilo *normcore*, transmitía la impresión de que todos los jóvenes eran iguales, un falso positivo de la individualización-fraude capitalista. De alguna manera, como sucedía en la cultura skinhead, la chaqueta tiene el poder de hacerte anónimo e invisible. Recuerdo que tuve esa misma discusión con Stewart Home en el *Marathon* del que antes hablaba.

JT ¿Lo recuerdas, Marie?

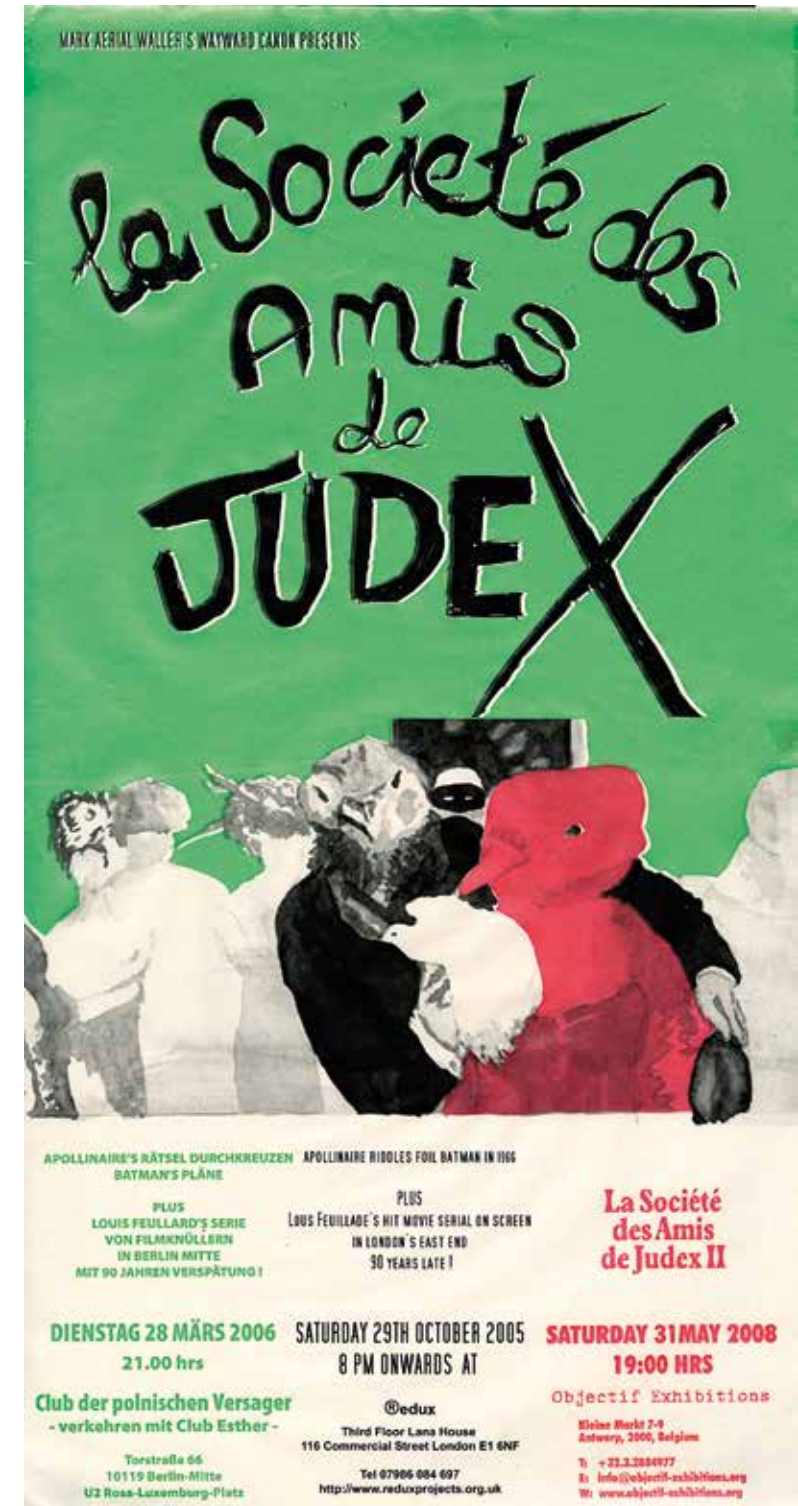
MB {Suspira} No. No me acuerdo...

LC El Robuchon, un restaurante muy kitsch de Covent Garden, estaba hasta los topes, sin comida, algo rarísimo en un restaurante con estrella Michelin. Solo había vodka... Nos enzarzamos en una discusión sobre el sexo onanista en la cultura skinhead y llegamos a la conclusión de que lo que todos los skins querían era follar con alguien que rechazara el individualismo plástico del capitalismo. Más allá de los skinheads y de la erotomanía del nylon del *normcore* de hoy, coincidido con Mark en que hay algo más allá del laberinto mitológico, un bucle aburrido, una especie de autofagia. ¿Cómo consiguen los adultos, en el reinado de los monopolios culturales, económicos y políticos, saltarse ese estadio de individualización? De algún modo, somos lo que aparentamos ser.

{En un café de la Rue de l'Aqueduc}

MB Resulta interesante comprobar que nos rodean siempre las mismas referencias, quizás porque estamos vinculados... siempre en la misma esquina. Hablando de Mark caminando mientras caminamos juntos. Esta mañana, antes de encontrarnos, ojeando mis libros, empecé a pasar las páginas de *La Grande Anthologie de la science-fiction* y acabé aterrizando en...

LC ¡En pleno Fin del Mundo!



La Société des amis de Judex, 2005–2006–2008
 Cartel serigrafía, edición limitada para evento de Wayward Canon
 Cortesía del artista y Rodeo

La société des amis de Judex, 2005–2006–2008
 Limited edition screenprint poster for Wayward Canon events
 Courtesy the artist and Rodeo



White Stag, 2001
(Vista de la instalación en Wysing Arts Centre 2010)
Cortesía del artista y Rodeo

White Stag, 2001
(Installation view Wysing Arts Centre 2010)
Courtesy the artist and Rodeo

MB En un relato breve titulado *Le jour se lève*, casualmente el mismo título de la película dirigida por Marcel Carné y adaptada por Mark que él cita en *Phantom Avant Garde*.

MB Trata de la guerra nuclear. El personaje principal vive en una montaña como medida de autoprotección. Viste un traje especial, un uniforme antirradiación. Aparentemente, esa prenda le proporciona algún tipo de poder para entrar y salir del cuartel general cuando lo desea. Habla con el comandante en jefe y le dice: «Ok, entonces es así como acaba el mundo, hemos perdido, nos han matado». A lo que el oficial le responde: «¿Qué dices? ¡Si hemos ganado!».

LC De hecho, estaba diciéndome a mí mismo que *Glow Boys* habla de gente que absorbe la radioactividad. Valiéndose de números de seguridad social falsificados, los trabajadores de las plantas nucleares pueden doblar turnos, duplicando con ello la paga que reciben en compensación por la cantidad de radiación que absorben. Optan por ello para tener una vida mejor aunque sepan que morirán antes.

MB Mark no trabaja de una manera documental: se basa en hechos reales para crear una estética de lo nuclear. En *Glow Boys*, los tipos que salen hablando recuerdan a «las chicas del radio» que antes mencionaba. Seguro que por las noches van brillando por la calle camino de sus casas.

LC La moda de las subculturas no es una manera más de individualizarse, ni de fijar el propio yo. Esa es la mitología de la subcultura. Podría ser una forma de devorar nuestro propio yo dentro de ese bucle capitalista en el que estamos inmersos. Nos morimos lentamente sin posibilidad de escapar; estamos atrapados en un *loop* cinematográfico. En la película *Judex* (1963) de Georges Franju, que Mark muestra dentro de su serie de eventos *The Wayward Canon*, no hay argumento; de lo único que habla es de la venganza. Venganza en el sentido de provocar sufrimiento.

MB No hay desenlace. Por lo que dices del poder nuclear, podría imaginarse que es una película comprometida políticamente; sin embargo, su compromiso es, por el contrario, poético. Es una afirmación simplista, pero creo que cierta.

LC Es una práctica ritual y social. La obra de arte como acontecimiento, siempre una especie de performance.

JT Cuando conocí a Mark él no quería que se le considerara cineasta. Se veía obligado a ir explicando su práctica por el mundo del arte. Lo suyo encajaba más en la estructura del acontecimiento.

LC Eso me recuerda al personaje de una historia de GK Chesterton, un oficial retirado que pasea por su pueblo con hierba en la cabeza. A nadie le extraña. Lo que ves es lo que crees. Piensas que tiene que haber una razón muy poderosa... Igual que Mark conduciendo su mini kart en el acontecimiento de Jennifer en Saint-Cloud. Un artista en mini kart. Y te preguntas «¿Pero qué hace?... Mmm, ¡va detrás de una constelación!». Aquel día France Fiction escaló una montaña invisible. Y lo hicimos con las creencias que compartimos.

{Jueves, 12 de diciembre, 2019,
Musée des Arts et Métiers, buscando
un aparato que registre la luz solar}

JT La cosa es que no encontramos el aparato registrador de luz solar. Volviendo a donde nos quedamos, he repasado algunos de los emails de aquel día. Pedía a los artistas que, antes del evento de Saint-Cloud, reflexionaran sobre las preguntas siguientes: *¿Qué percibimos como el presente? Ese presente, ¿qué sería? ¿Cuáles son los elementos del presente? ¿Quiénes son los miembros del presente? ¿Qué métodos y herramientas pueden usarse para llegar aquí?* Mark pidió un planisferio, unos prismáticos, 4 metros de lona a rayas y una copia de la versión francesa de *More* de Barbet Schroeder. Creo que su plan era sentarse en el jardín a mirar las estrellas, pero al final se dedicó a dar vueltas en mini kart.



SMILTĖ BAGDŽIŪNĖ MONIKA BIČIUNAITĖ GINTARAS MAKAREVIČIUS DARIUS MIKŠYS DR. GEDIMINAS ŽUKAUSKAS

A FILM BY MARK AERIAL WALLER

TIME TOGETHER

PRODUCED BY CONTEMPORARY ART CENTRE VILNIUS FOR THE BALTIC TRIENNIAL CURATED BY DEFNE AYAS BENJAMIN COOK MICHAEL PORTNOY Ieva MISEVICIUTE EXECUTIVE PRODUCER BENJAMIN COOK DOP VYDMANTAS PLEPYS EDITOR/SOUND MIKAS ŽUKAUSKAS & MARK AERIAL WALLER LINE PRODUCER MONIKA LIPCHITZ MAKEUP HAIR AND COSTUME GIEDRĖ JAROCKAITĖ
SUPPORTED BY THE ELEPHANT TRUST

Time Together, 2013
Cartel para distribución LUX
101,6 x 76,2 cm mate
170 g. impreso para caja de luz
Cortesía del artista y LUX

Time Together, 2013
Poster for LUX distribution
40 x 30 inch quad poster matt
170 g/m² printed for lightbox
Courtesy the artist and LUX

{Thursday, December 12, 2019
Musée des Arts et Métiers,
looking for a sunshine recorder}

JT So, we did not find the sunshine recorder! Going back to what we left off on, I looked at some email correspondence from back in the day. I asked the artists to think about the following questions for the event at Saint-Cloud: *What could you perceive as the present? What would this present be? What are the elements of the present? Who are the members of the present? What methods and tools could be used to arrive here?* Mark requested a planisphere, set of binoculars, 4m striped canvas material and a French version of “More” by Barbet Schroeder. I think he was planning to sit in the garden and gaze into the stars. But, in the end he zoomed around in a go-cart. For the show, he made a reworked version of *White Stag*. In Mark’s installation, we see two characters Diana and Dagggers, talking in a brutalist swimming pool about moving outside into the parkland, inhabited by deer. The two meet, and one asks, “Is this yours?” referring to an unidentified object. Again, a nod to an invisible token which you, Marie, imagined Mark to have in his pocket when you first met him. Dagggers asks if they need permission to exit the designated area, Diana responds that permission is not necessary. Little dialogue exists except at the end Diana says to Dagggers, “come on let’s get to it!” and they recede into the suburban distance across the concrete slabs away from the parkland. Which is much like what was going on in Saint Cloud. It’s been written that the theme of vision –Diana’s binoculars are in fact metaphors of her ultra-vision– doesn’t only concern the protagonists, but also engages the spectator, who is forced to look at the moving images as if through a glass lens. Today, I wanted to show you an object similar to a crystal ball or a glass lens.

MB Jennifer brought us to the collection at the Musée des Arts et Métiers, but after strolling the halls looking for the object, it was nowhere to be found.

LC They only have *héliographes* but we were looking for *héliographes*! Which is strange. A *héliographe* in French is what in Great Britain they call a sunshine recorder.

MB What is it used for?

JT It is a meteorological instrument used for recording the amount of sunlight that a particular location receives throughout a day. Inside it is a paper strip, and a glass sphere that can focus the sunlight strongly enough to singe the paper. The object makes me think of *Time Together*. On the film’s poster, there are a series of impressions of a circular sphere that diagram the sun’s path in the sky.

MB It is also about putting into relation the sun and how it influences us.

JT Objects become an interface in the “scenario-sphere”. Mark saw it as an experience or situation suggesting that we are looking at something outside of known science. Like something being weightless, or maybe no dimensions have yet been ascribed to it.

{Loud fire truck sirens}

“It was more an archaeological feeling there, being out of time, space was there for me, but I suppose the two are connected, and there isn’t the language for “this time you see has no time at all,” wrote Mark. He made a lot of footage out there. He said, “I suppose we are all surveying the place, but not as a specific thing, it becomes a key or reflection, or study.” Like the sunshine recorder, we tried to find. The nuance of the piece leads towards ideas of co-cooperativity, moving from modernity into the semi non-assigned space of the rural parkland. This relates back to *White Stag* and the choice to repurpose an older work. The garden event was conceived as a setting for an alternative reality game generating different processes leading up to an exhibition six months later. Much like the sunshine recorder registers the

Para la exposición, hizo una versión revisada de *White Stag*. En la instalación de Mark vemos dos personajes Diana y Dagggers, conversando en una piscina brutalista sobre la posibilidad de salir afuera, a una extensión de campo abierto habitada por ciervos. Al encontrarse, señalando un objeto indeterminado, uno pregunta al otro: «¿Es tuyo?». Una vez más, un guiño a ese supuesto objeto simbólico e invisible que tú, Marie, imaginabas que Mark llevaría en el bolsillo cuando os conocisteis. Dagggers pregunta si necesitan autorización para salir de la zona demarcada. Diana le responde que no hace falta permiso. Poco más se dice, excepto al final, cuando Diana anima a Dagggers, «venga, hagámoslo», y retroceden por las losas de cemento hacia los suburbios, alejándose del campo. Es bastante parecido a lo que ocurrió en Saint-Cloud. Se ha escrito que el tema de la visión —los prismáticos de Diana son, en realidad, una metáfora de su ultravisión— no afecta únicamente a los protagonistas: implica también al espectador, obligado a ver las imágenes en movimiento como a través de lentes de cristal. Hoy quería enseñaros un objeto parecido a una bola de cristal o a una lente de vidrio.

MB Jennifer nos llevó a ver la colección del Musée des Arts et Métiers, pero tras recorrer las salas buscando ese objeto no lo vimos por ningún lado.

LC ¡Solo tienen *héliographes* cuando lo que estábamos buscando eran *héliographes*! Lo que resulta extraño. En francés, un *héliographe* es lo que en Gran Bretaña llaman un registrador de luz solar.

MB ¿Para qué sirve?

JT Es un instrumento meteorológico que se emplea para registrar el grado de insolación que un lugar concreto recibe a lo largo de un día. Dentro lleva una banda de cartulina y una esfera de cristal que concentra la luz solar con una intensidad suficiente para carbonizar la cartulina. Me hace pensar en *Time Together*. En el cartel del film hay una serie de impresiones de una esfera circular que trazan la trayectoria del sol por el firmamento.

MB Remite también al sol y a la influencia que ejerce sobre nosotros.

JT En la «esfera–escenario», los objetos se convierten en una interfaz. Mark lo veía como una experiencia o situación que daría a entender que nos encontramos ante algo que excede al conocimiento científico conocido. Algo ingrátido, quizás algo cuyas dimensiones no han sido aún establecidas.

{Escándalo de sirenas de bomberos}

«La sensación aquí era más arqueológica que otra cosa; de estar fuera del tiempo. El espacio estaba ahí, a mano, pero supongo que ambos van conectados y no tenemos vocabulario que exprese que “ese tiempo que veis carece totalmente de tiempo”», escribió Mark. Filmó a partir de ahí un montón de material. Decía: «Supongo que andamos todos investigando el lugar, pero no como algo concreto, sino como una clave, o una reflexión, o un estudio». Como ese registrador de luz solar que intentábamos encontrar. El matiz de la pieza está en la idea de cooperatividad compartida, del desplazamiento desde la modernidad hacia el espacio medio indeterminado de la zona verde rural. Algo que remite a *White Stag* y a la opción de reformular una obra antigua. El evento de jardín se ideó como escenario de un juego de realidad alternativa, dando lugar a distintos procesos que condujeran a una exposición seis meses después. De forma muy parecida a cómo el registrador de luz solar mide el movimiento del sol, France Fiction intentaba simular una montaña invisible.

MB Recuerdo que Stéphane, un componente de France Fiction, midió el espacio con un simple metro. Yo no tenía ningún instrumento real, solo un libro de Johannes Baargeld con sus fotos de los Alpes. Tras sus años dadaístas, el artista se convirtió en fotógrafo de montaña. Murió fotografiando. Una vez más, una historia de desaparición, después de haber sido un iconoclasta que se negaba a crear arte objetual.

sun's movement, France Fiction tried to simulate an invisible mountain.

MB I remember Stephane, a France Fiction member, measured the space with a simple meter stick. I had no real tool myself. Only a book by Johannes Baargeld showing his photos from the Alps. After his Dada years the artist became a mountain photographer, and died while shooting. Again, a story of disappearance, after being an iconoclast who refused to make art as objects.

LC Maybe it was an experiment in which every member of the group was free to bring his own "vision device". Saint Cloud's garden is disorientated since its central castle was destroyed. How do you start to see things differently? A collective imagination that exists by itself, but through everyone's brain.

JT Mark's work is ingrained in cooperation.

LC Like in *Time Together*, he puts the spectator in the situation of someone, a visitor, who is at the same time a stranger who doesn't master all the rules of the language and social game that is going on. As a viewer, you don't have the set of exact rules of what is going on. Like in this book by Gilbert Ryle, a stranger visits Oxford University. On the tour, they show him the Ashmolean Museum, Christchurch College, etc.

{Wind followed by the sound
of a collapsing object}

MB And then the Christmas tree falls again!

LC The visitor asks, "Where is the University of Oxford? You showed me the Ashmolean Museum, Christchurch College, but where is the University of Oxford?" It is everywhere and nowhere... maybe The University of Oxford is a secret University. Like in GK Chesterton there is this anarchist club, in which no one is an anarchist, everyone is a spy. It makes me think of Wittgenstein...

JT MB Ha ha ha! Yes, let's end with three dots after Wittgenstein....

{In front of the subway stop
Arts et Metiers,
the entrance is closed...}

LC Fue, probablemente, un experimento en el que cada uno de los miembros del grupo era libre de aportar su propio «dispositivo de visión». Con la destrucción de su castillo central, el jardín de Saint-Cloud perdió su orientación. ¿Cómo empiezas a ver las cosas de otro modo? Una imaginación colectiva que existe por sí misma, pero en el cerebro de cada uno.

JT La obra de Mark está enraizada en la cooperación.

LC Como en *Time Together*, Mark coloca al espectador en la situación de alguien, de un visitante, que a la vez es un extraño que no domina todas las reglas del lenguaje y del juego social de lo que está ocurriendo. Como espectador, desconoces el conjunto de reglas precisas de lo que sucede. Es como en ese libro de Gilbert Ryle en el que un extraño visita la Universidad de Oxford. Durante el recorrido le enseñan el Ashmolean Museum, Christchurch College, etc.

{Viento seguido del ruido
de un objeto al caer}

MB ¡Y en eso el árbol de Navidad vuelve a caer!

LC El visitante pregunta: «¿Dónde está la Universidad de Oxford? Usted me ha mostrado el Ashmolean Museum, Christchurch College, pero, ¿dónde está la Universidad de Oxford?». Está en todas partes y en ninguna... Quizás la Universidad de Oxford sea una universidad secreta. Como ese club anarquista de GK Chesterton, en el que nadie es anarquista y todo el mundo es espía. Me recuerda a Wittgenstein...

JT MB ¡Ja ja! ¡Eso!: acabemos con puntos suspensivos después de Wittgenstein...

{Delante de la estación de metro
de Arts et Metiers.
La puerta de acceso está cerrada}

Other Works:

Nuclear Age, E.S.P., Archeology

Otras Obras:

Era Nuclear, Percepción
Extrasensorial, Arqueología



Glow Boys (1998)

16mm film a video, 14min sonido en color.

Reverso de la pantalla de proyección de *Interview with a Nuclear Worker*.

16mm film to video, 14min colour sound.

Reverse side of the projection screen of *Interview with a Nuclear Contract Worker*.

Reparto / Cast: Douglas Park, E.J. Waller, Grahame Fox, Kealan Doyle, Bern Bucker, Mark E. Smith, Michael Howarth, Joolia Cappleman, Paul Rattee.

Producción / Produced by Tom Sheahan and Red Star Films.

Financiado por / Funded by British Film Institute, Southern Arts, The Arts Catalyst.

Estudio sobre el estado psicológico actual de la industria nuclear británica. La película adapta una investigación original de Waller realizada durante un año. El guion se desarrolla a partir del humor negro de los empleados nucleares que Waller conoció mientras viajaba cruzando Inglaterra, desde Wylfa en Anglesey, a Sizewell en Suffolk. Esta obra es un análisis sobre la extraña fusión entre la decadencia de la ciencia de posguerra y una sofisticada campaña de publicidad, aunque socavada. No ha cambiado nada desde que 25 años antes, Lindsay Anderson examinó Gran Bretaña en *O'Lucky Man* o en *Britannia Hospital*.

A study of the psychological state of the contemporary British nuclear industry. The film dramatises original research undertaken over the course of a year. The script is developed from the pitch-black humour of nuclear contract workers Waller met whilst travelling across the UK, from Wylfa in Anglesey to Sizewell in Suffolk. This is a survey of a strange marriage between the maintained decrepitude of post war science and a highly sophisticated, but undermined PR campaign. Nothing had changed since Lindsay Anderson surveyed Britain in *O'Lucky Man* or *Britannia Hospital*.



Glow Boys
p. 78–79, 81 (Imagen de producción)
Fotógrafo: Rut Blee Luxemburg
Cortesía del artista y Rodeo

Glow Boys
p. 78–79, 81 (Production still)
Photographer: Rut Blee Luxemburg
Courtesy the artist and Rodeo

Interview With a Nuclear Contract Worker (1999)

Hi-8 a DigiBeta, 9 min.

Proyectado en el reverso de la pantalla de *Glow Boys*.

Hi-8 to DigiBeta, 9 min.

Exhibited on the reverse-side of the projection screen of *Glow Boys*.

Reparto / Cast: Douglas Park

Interview with a Nuclear Contract Worker funciona como anfitrión y paratexto de *Glow Boys*.

Esta obra procede de una conversación mantenida durante un año entre el artista Douglas Park y Mark Aerial Waller. Es una entrevista con un extra del reparto de *Glow Boys* que articula una narración cómica y pesimista sobre su experiencia en el rodaje, alternando entre su trabajo en el reactor y el análisis de lo que denomina «el cohete nuclear». En un estado continuo de cambio, la conversación salta desde el tiempo de la película al momento de ser filmada, hasta su tiempo libre, lejos del set de rodaje. Él es un nómada temporal, liberado de los controles de designación temporal.

Interview with a Nuclear Contract Worker acts as a host and paratext to *Glow Boys*.

This work derives from a year-long conversation between artist Douglas Park and Mark Aerial Waller. It is an interview with an extra from the set of *Glow Boys*. He weaves a darkly humorous narration between his experience on the film set, shifting between his work in the reactor and his analysis of what he terms “the nuclear racket”. Constantly in a state of flux, his conversation shifts from the film time, to the moment of being filmed, to his personal time away from the set. He is a temporal nomad, unconstrained by the controls of temporal designation.



Interview With a Nuclear Contract Worker
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Interview With A Nuclear Contract Worker
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

Midwatch (1999–2001)

Video infrarrojos a DigiBeta 7 min.

Instalación: caja contrachapado quemado 5 x 2 x 2m con pirografía de buque de guerra, monitor CRT 29", mesa de catering y sillas militares.

Infrared video to DigiBeta 7 min.

Installation: scorched ply box 5 x 2 x 2m with pyrographic drawing of warship, 29" CRT Monitor, caterers table and military chairs.

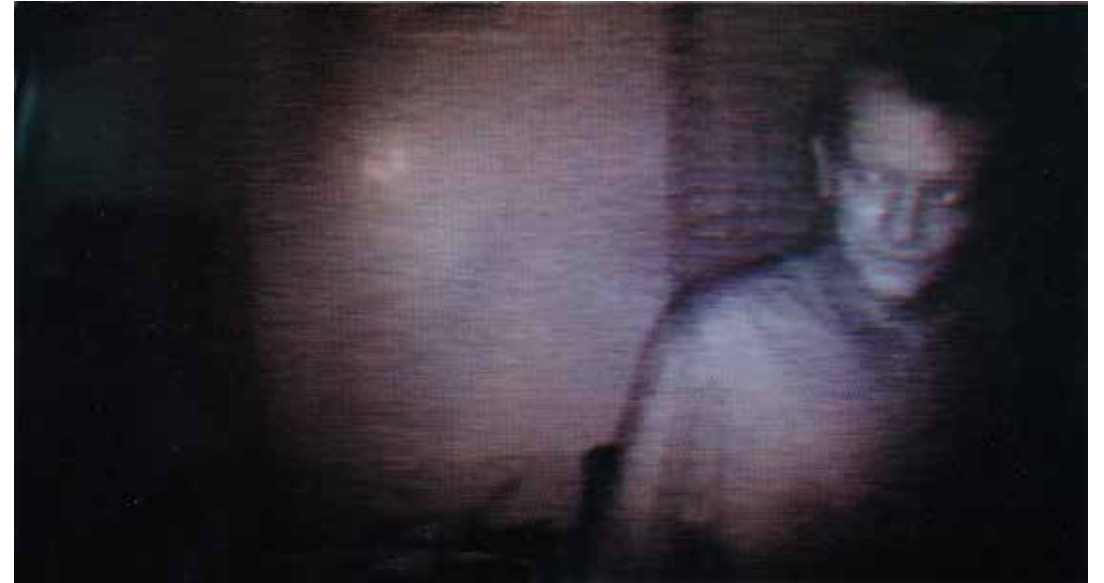
Reparto / Cast: Mark E. Smith, Steve Evets, Rut Blees Luxemburg.

Midwatch re-presenta las entrevistas de Waller con algunos miembros de la Sociedad Inglesa de Veteranos Nucleares (British Nuclear Veterans society) que formaron parte de las primeras operaciones de pruebas nucleares, en el Océano Pacífico a mediados de la década de 1950. Esto incluía la Operation Grapple en Christmas Island y Mosaic en Monte Bello (Océano Índico). El video transcurre a bordo de un barco de guerra que ha regresado recientemente de una operación. Un amotinado de las pruebas (Evets) y un viajero del tiempo que fue proveedor de comida en la flota de Nelson (Smith) permanecen a bordo. Se sucede una batalla de voluntades, ya que el avance geográfico de Nelson se enfrenta a las pruebas nucleares de los años 50; una colisión entre una omnipotencia imperial apenas recordada y una tecnología de manipulación nuclear apenas comprendida. La película se filmó totalmente en la oscuridad usando equipos infrarrojos. Ni los actores, ni Waller tras la cámara, podían verse unos a otros. El rodaje en sí se lanzaba al reino de la pesadilla, ya que se eliminó cualquier sentido de ego, permitiendo filtrar una personalidad mucho más intensa.

Midwatch re-presents interviews Waller made with members of the British Nuclear Veterans society of early British nuclear testing operations, in the Indian Ocean in the mid 1950's. This included Operation Grapple at Christmas Island and Mosaic at Monte Bello. The video is set aboard a battleship recently returned from the operation. A mutineer from the tests (Evets) and a time travelling caterer from Nelson's fleet (Smith) remain onboard. A battle of wills ensues between the two, as Nelson's geographic progress to power is set against the nuclear bomb tests of the 1950's; a collision between a barely remembered Imperial omnipotence and a barely understood technology of nuclear manipulation. The film was shot in total darkness using infrared equipment. Neither the actors, nor Waller on camera, could see one another. The filming itself was thrown into the realm of nightmare, as any sense of ego is removed, allowing a more profoundly intense personality to seep out.

Midwatch
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Midwatch
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo



Midwatch y *Offering Transmissions*
(detrás) Vista de instalación:
This isn't Nelson's time its 1956
and its time to get out and leave
this shtick! Outpost, UK 2011
Cortesía del artista y Rodeo

Midwatch (foreground), with
Offering Transmissions (behind)
Installation view:
This isn't Nelson's time its
1956 and its time to get out
and leave this shtick!
Outpost, UK 2011
Courtesy the artist and Rodeo



DIAL-A-RIDE (2014)

Película en tres partes 6 min, 5 min, 3 min.

A three-part film: 6 min, 5 min, 3 min.

Reparto / Cast: Smiltė Bagdžiūnė, Monika Bičiunaitė, Douglas Park.

Producido por / Produced by: Hayward Gallery for Mirror City exhibition 2014.

Con el apoyo de / Supported by: The Ministry of Culture of the Republic of Lithuania.

Tres minutos diarios en el Southbank Centre de Londres y sus alrededores. Un recorrido por la autoría del pensamiento establece la agenda de esta trilogía de misterio/ciencia ficción. Los escenarios programados se encuentran de frente con eventos documentales, para hacer una película abierta al azar y a la influencia exterior, desde el flujo de las mareas del río hasta la presencia de los visitantes del Southbank Centre. Inicialmente fue proyectada en la Hayward Gallery, Mirror City, 2014.

3min made daily in and around the Southbank Centre, London. A course in the authorship of thought sets the agenda for this science fiction/mystery trilogy. The scripted scenarios meet headlong with documentary events, to make a film open to chance and outside influence, from the river's tidal flow to the presence of Southbank Centre visitors. Originally screened in the Hayward Gallery, Mirror City, 2014.



DIAL-A-RIDE
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

DIAL-A-RIDE
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo



DIAL-A-RIDE, 2014
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

DIAL-A-RIDE, 2014
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

SO-LA (2012)

Sit Shamshi (copia), Tabla de bronce 420 x 600 x 100mm; vitrina con marco de madera, proyección video imagen solar NASA SDO, piezas geométricas móviles.

Sit Shamshi (recreation); bronze tableau 420 x 600 x 100mm; wood framed vitrine, video projection of solar data from NASA SDO; movable geometric solids.

Reflexionar sobre el cosmos ha sido una preocupación constante para la raza humana desde su origen. Se han concebido rituales para mediar jerárquicamente entre el Universo, la civilización y el individuo con el fin de considerar la posición de nuestra existencia en relación con el tiempo y el espacio infinito. Para *SO-LA*, Waller utiliza datos científicos del Observatorio de Dinámicas Solares (SDO) para preparar el escenario zurciendo con tenacidad los terabytes de los datos de imagen tomados desde el espacio exterior, observando e investigando el sol desde su núcleo más profundo, a través de la atmósfera exterior -la corona- y el dominio del viento solar. Frente a esto, coloca la recreación de la tabla de bronce *Sit Shamshi*, de aproximadamente 3000 años de antigüedad, que representa un templo y el ritual del sol naciente, la cual elaboró él mismo gracias a numerosas visitas al Louvre en París. Para activar el fugaz paso del tiempo a lo largo de la exposición, las figuras geométricas móviles son desplazadas regularmente por los celadores para crear una serie de eclipses y cambios relativos en las dimensiones del espacio de exposición.

Meditations on the cosmos have been a persistent concern for humankind since our emergence. Ritual events have been devised to hierarchically mediate between the universe, civilisation and the individual as a means to consider the position of our existence in relation to infinite time and space. For “SO-LA” Waller uses scientific data from NASA’s Solar Dynamics Observatory (SDO) to set the stage by tenaciously stitching together terabytes of image data taken from outer space, viewing and investigating the sun from its deep core, through its outer atmosphere –the corona– and the domain of the solar wind. In front of this he places a recreation of the 3,000 year–old near eastern antiquity “Sit Shamshi”, depicting a temple site and ritual to the rising sun, which he handmade through numerous visits to the Louvre in Paris. To activate the elusive passing of time throughout the course of the exhibition, moveable geometric solids are regularly shifted by invigilators to create a series of eclipses and relative changes in the dimensions of the exhibition space.

SO-LA
(Vista de instalación, Cell
Project Space, Londres, 2012)
Cortesía del artista y Rodeo

SO-LA
(Installation view, Cell Project
Space, London, 2012)
Courtesy the artist and Rodeo



Offering Transmissions (2011)

Serie de dibujos, grafito en papel con un episodio reciente de Los Simpson.
Series of graphite on paper drawings with recent episode of The Simpsons.
190 x 150 cm and 110 x 85 cm.

Offering Transmissions es una serie de dibujos sobre las ofrendas dejadas en la tumba del pintor y poeta William Blake: gafas Ray-Ban, monedas, bisutería, una copa de cristal, una radio, todo ello ofrecido por los devotos del artista fallecido. Los dibujos se convierten en pantallas donde proyectar episodios de Los Simpson. Los bloques de color de estos dibujos animados complementan los dibujos monocromos y la ubicuidad de los Simpson supera la oscuridad de las ofrendas de grafito. «Me gustan los Simpson, pero no puedo evitar pensar en una sala de juntas donde se discute la ubicación de esas bromas ingeniosas, algo que simplemente no cuadra con la devoción de colocar una moneda o un transistor barato en un monumento como ofrenda», dice Waller. Al usar estos dibujos animados, el artista no pretende referenciar al metraje encontrado o usarlo como material. Los Simpson son un operador activo, reliquias recientes del capitalismo de consumo. A la inversa, la tumba de Blake se yuxtapone en los videos. La tumba es una tecnología de comunicación con el artista desaparecido hace tiempo, y el video interfiere activamente con ese mundo a través del dibujo, tocando base con la sustancia de las cosas.

Offering Transmissions is an ongoing series of drawings of libations left on the tomb of painter and poet William Blake: Ray-Ban sunglasses, coins, earrings, a crystal wine glass, a radio, all offered to the dead artist by his devotees. The drawings become screens to project episodes of The Simpsons. The cartoon colour blocks compliment the monochrome drawings and the Simpsons ubiquity overpowers the obscurity of the graphite offerings. “I like The Simpsons, but I can never remove from my mind the thought of a boardroom discussing the position of clever jokes, something that just doesn’t ride with the devotion of placing a coin or cheap FM radio on a memorial as libation”, says Waller. By using the particular cartoon the artist does not try to refer to it as found footage or use it as material. The Simpsons are active events, recent relics of consumer capitalism. Conversely, Blake’s tomb is juxtaposed on the videos. The tomb is a communication technology with the long bygone artist and the video actively interferes with that world through the drawing, touching base with the substance of things.



Offering Transmissions
p. 93, 94–95
Cortesía del artista y Rodeo

Offering Transmissions
p. 93, 94–95
Courtesy the artist and Rodeo



BY LIE THE REMAINS
PAINTER

Live From The Crucible (2014)

3 min cámara ENG de tubo a video digital con composición CGI.

Emitido en televisión en Channel 4, 2014.

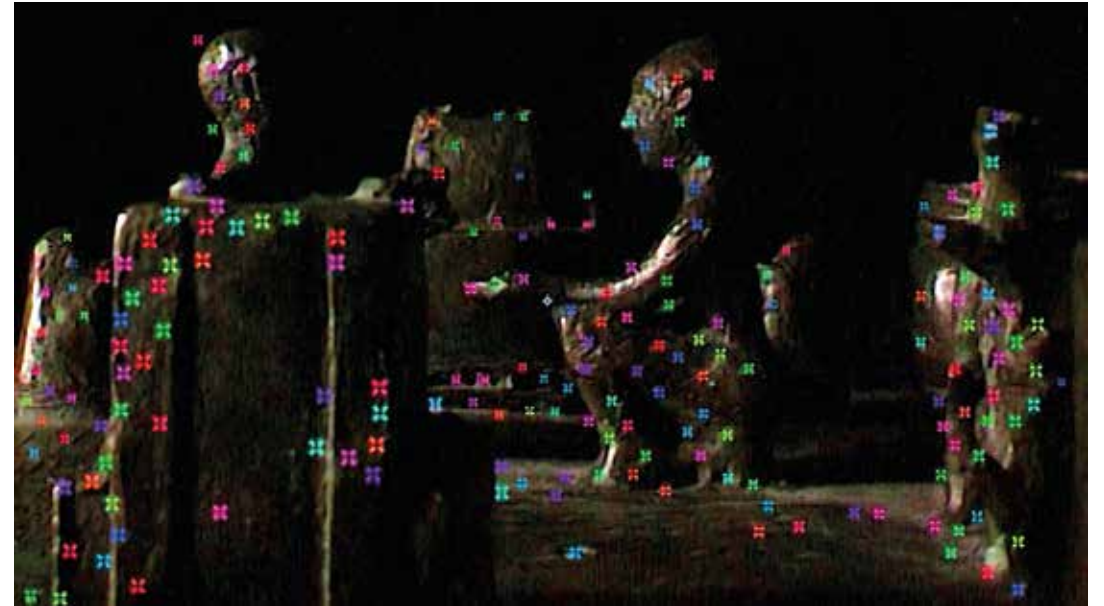
3 min vintage ENG tube-camera to digital video with CGI compositing.

Broadcast on Channel 4 Television 2014.

Reparto / Cast: Douglas Park

Live From The Crucible parodia un programa de arqueología sobre la tabla de bronce *Sit Shamshi*, del antiguo Elam, narrado por el poeta Douglas Park. Este modelo de bronce representa a dos hombres desnudos que se ayudan mutuamente durante el ritual de ablución en un paisaje urbano estilizado. Están rodeados por la parafernalia del culto, incluyendo dos zigurats, una mesa de ofrendas o drenaje, un bosquecillo sagrado, una estela, dos columnas cónicas, un cuenco y una vasija. El video está filmado con una cámara Ikegami Electronic News Gathering (ENG) de los años 1980 del Granada Television Center. La cámara, fijada sobre una plataforma de control de movimiento, hace una serie de pases a través de la tabla de bronce. La cámara de tubo vintage y el diseño de la iluminación configuran un doble anacronismo, donde el fetiche orientalista de la serie de televisión de los años 60 se pliega en la épica de Gilgamesh y el Complejo Industrial Militar, a través de columnas de humo de colores CGI (imágenes generadas por ordenador).

Live from the Crucible pastiches an archaeology programme on the ancient Elamite tableau, *Sit Shamshi*, narrated by poet Douglas Park. This bronze model depicts two nude men assisting one another in a ritual ablution within a stylised urban landscape. They are surrounded by cultic paraphernalia, including two ziggurats, an offering table or drain, a sacred grove, a stele, two cone shaped columns, basins and a large jar. The video, shot on an Ikegami Electronic News Gathering camera sourced from 1980s Granada Television centre, makes a series of passes through the bronze tableau, set on a motion control rig. The vintage tube-camera and lighting design set up a double anachronism, where the orientalist fetish of the 1960's TV show "I Dream of Genie" folds into the epic of Gilgamesh and the Military Industrial Complex, through coloured plumes of CGI smoke.



Live From The Crucible
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Live From The Crucible
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

The Portmanteau of Dr Caligari

or, The Wayward Canon presents...
Text by Mike Sperlinger

El Portmanteau del Dr. Caligari

o, The Wayward Canon presenta...
Texto de Mike Sperlinger



The Wayward Canon:
40 Days at The Rhumba
Sad Disco Fantasia,
Kunsthall Oslo, 2018
Collage digital
Cortesía del artista y Rodeo

The Wayward Canon:
40 Days at The Rhumba
Sad Disco Fantasia
Kunsthall Oslo, 2018
Digital Collage
Courtesy the artist and Rodeo

... *Boundary Theory / Dead of Night*

In February 2011, the British horror film *Dead of Night* (1945) was screened at Transmission gallery in Glasgow. *Dead of Night* is an anthology film, comprising five short spine-tingling tales – the one most people remember (and the most imitated) featuring Michael Redgrave as a ventriloquist slowly possessed by his dummy. But just as distinctive is the film's framing story, the narrative container for its various parts: a group of guests at a country cottage are startled by one man's overpowering sense of déjà vu into recounting their own encounters with the uncanny.

At Transmission, *Dead of Night* came with its own framing story. To begin with, the screening was part of an exhibition of artists' film and video at Transmission curated by the artist Corin Sworn and entitled, precisely, *Elastic Frames*. But this event was also nested within *Elastic Frames* within another frame – according to the title, "The Wayward Canon presents: *Boundary Theory / Dead of Night*". And, as it turned out, the original film now itself became the container for a further layer of unlikely new sequences spliced into the original: a series of excerpts from a yoga instruction video, which prompted some members of the audience (possibly ringers) to start participating in the on-screen yoga instructor's promptings. Was this some act of sabotage, or even an attempt at subliminal suggestion – trying to create an association between downward dog and dreamlike horror?

Mark Aerial Waller's ongoing project The Wayward Canon is itself very hard to frame. Waller has called it "a shifting platform for the re-interpretation of cinema", but the shifting is as much between definitions as locations – it is hard to pin down. At one moment, it might appear as a marathon all-nighter of 1980s soap *Sunset Beach* presented in a disused cab office in east London; at another it might take place on a theatre stage, with Luis Buñuel's *Simon of the Desert* (1965) augmented by contemporary artists' videos, before the screening itself dissolves into a disco; or at another, the audience of a Lithuanian art centre watching B-movie classic *Detour* (1945) might find themselves participants in a performance, with instructions issued for both them and their projectionist.

Part of the Wayward Canon's elusiveness is because its acts of "re-interpretation" are not, in this case, a matter of detached or academic contemplation: they are more of the order of musical or dance interpretation. That means there is also necessarily some degree of mimicry involved, some becoming-like the objects it interprets...

*

* * *

... *Boundary Theory / Dead of Night*

En febrero de 2011 se proyectó en la Transmission Gallery de Glasgow *Dead of Night*, una película británica de terror de 1945 (estrenada en España con el título de «Al morir la noche»), compuesta de cinco breves y escalofriantes relatos. Entre ellos, el más recordado por los espectadores (y también el más imitado) es el protagonizado por Michael Redgrave, en el papel de un ventrílocuo que, poco a poco, se ve poseído por su muñeco. Igual de memorable resulta la historia general que enmarca la película, el contenedor narrativo de sus diversas partes: los huéspedes de una casa de campo quedan sobrecogidos ante el penetrante sentido de *déjà vu* de un miembro del grupo que anima al resto a relatar sus propios encuentros con lo siniestro. En la galería Transmission, *Dead of Night* llegó con su propia historia-marco narrativo. Para empezar, su proyección formaba parte de una exposición de artistas de cine y vídeo organizada en la galería, comisariada por la artista Corin Sworn, titulada, precisamente, *Elastic Frames* (Marcos Elásticos); a su vez, dentro de *Elastic Frames*, encontraba encaje en otro marco, el titulado «The Wayward Canon presents: *Boundary Theory / Dead of Night*» (The Wayward Canon presenta la Teoría del Límite / *Dead of Night*). El resultado fue que la película original acabó convertida en el contenedor de una capa adicional de nuevas e improbables secuencias acopladas a ella: un conjunto de fragmentos extraídos de un vídeo de clases de yoga, que animó a algunos miembros del público (que no eran, seguramente, espontáneos) a poner en práctica las indicaciones que el instructor de yoga impartía desde la pantalla. ¿Un acto de sabotaje? ¿Un intento, acaso, de sugestión subliminal que intentaba establecer una relación entre la «postura del perro hacia abajo» y el terror onírico? *The Wayward Canon*, un proyecto abierto de Mark Aerial Waller, es, de por sí, de muy difícil encuadre. Waller lo ha descrito como «una plataforma en movimiento para la reinterpretación del cine»; pero se trata de un movimiento, tanto entre definiciones como entre lugares, arduo de fijar. Unas veces, puede plasmarse en un maratón nocturno del culebrón televisivo de los noventa *Sunset Beach*, celebrado en una abandonada oficina de taxis del este de Londres; otras, desarrollarse sobre un escenario teatral, con el *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel expandido mediante vídeos de artistas contemporáneos, antes de que la proyección se disuelva en una sesión de disco; en otra ocasión, el público de un centro de arte lituano que contempla el clásico de serie B *Detour* (1945) acabará participando en una performance siguiendo instrucciones dirigidas tanto a ellos como al proyccionista. Esa naturaleza escurridiza de *The Wayward Canon* se debe, en parte, a que sus actos de «reinterpretación» no forman parte de una contemplación distante o académica, perteneciendo más bien al campo de la interpretación musical o dancística, lo que implica la existencia, en algún grado, de imitación, de conversión en algo parecido a los objetos que interpreta...

*

* * *



Yoga Horror, 2014
(Imagen de producción)
Fotógrafo: Moea Creugnet
Cortesía del artista y Rodeo

Yoga Horror, 2014
(Production still)
Photographer: Moea Creugnet
Courtesy the artist and Rodeo



Yoga Horror
Detalle instalación, presentación del artista, Inauguración *El Canon Rebelde* CAAM, 2020
Fotógrafo: Nacho González
Cortesía de CAAM

Yoga Horror
installation with artist speech, opening *El Canon Rebelde*, CAAM, 2020
Photographer: Nacho González
Courtesy CAAM

«Pues bien, “flexoso” significa “flexible y viscoso”. “Flexible” es lo mismo que activo. ¿Entiendes? Es una palabra–maletín: una misma palabra contiene dos significados».

– Humpty Dumpty, *A través del espejo*

El propio término «portmanteau», en el nuevo sentido que le da Lewis Carroll, es, en sí mismo, un *portmanteau*. Para Carroll, las palabras–maletín son aquellas que combinan dentro de sí la sonoridad y el significado de otras: *smog*, *brunch*, *Brexit* etc. Humpty Dumpty elige el término «portmanteau» para designar esas palabras híbridas porque aludiría a algún tipo de maleta (un objeto capaz de contener cosas dispares), pero también porque la propia palabra fusiona a su vez dos vocablos franceses (*porter*/«llevar» + *manteau*/«manto»). Un *portmanteau* es, en ese sentido, una plataforma móvil, un baúl portátil en el que elementos que aparentemente no guardan relación entre sí quedan, de algún modo, reconfigurados.

Dead of Night ayuda a definir la película *portmanteau*, un género presente en el cine desde sus inicios pero que adquiere entidad propia en las antologías de terror creadas en los años setenta por el estudio británico Amicus, cuyo formato sigue con bastante fidelidad el patrón de *Dead of Night*: una premisa de confinamiento más bien insustancial, que acoge a los futuros narradores (encerrados en un ascensor que resulta que desciende a los infiernos, compañeros de viaje en un vagón de tren, de visita en un manicomio, etc.); la narración en serie de pavorosos relatos (a veces con alguna variante cómica, por ejemplo: la posesión vudú de una trompeta); y un giro final que resultará fatídico para todos los narradores.

La asociación entre el *portmanteau* y el cine de terror no parece del todo casual (no existiría, por ejemplo, una historia equivalente de comedia romántica–*portmanteau*). La causa de ello podría encontrarse, al menos en parte, en la relación entre el concepto de *portmanteau* y el famoso concepto freudiano de lo siniestro, basado precisamente en las dos ideas contradictorias (lo seguro y fiable, lo incómodo y abominable) contenidas en el vocablo alemán «Heimlich». Igual que lo siniestro, o la imagen onírica en Freud, el propio *portmanteau*¹ es a un tiempo familiar y extraño, una combinación de elementos reconocibles que, sin embargo, nos resulta desconcertante. Y —como varios observadores han señalado— la naturaleza esencial de lo siniestro se fundamenta en difuminar la relación entre lo interior y lo exterior, lo siniestro, en palabras del pensador lacaniano Mladen Dólar, «no apunta ni a lo interior ni a lo exterior, sino que se ubica ahí donde la interioridad más íntima coincide con el exterior y se torna amenazante, provocando ansiedad y horror»². En *Dead of Night* hay algo en su relato–marco —ese elemento que, supuestamente, contiene y mantiene juntos a los demás, la lógica de su unidad dentro del mismo film— que genera más ansiedad que cualquiera de sus historias individuales. Algo posiblemente aplicable a todos los dispositivos–marco, a todas las metanarrativas: elevando nuestra consciencia de los distintos niveles de realidad, ponen en peligro la regresión infinita. Una vez introducido un relato–marco, ¿qué impide la existencia de otros, cada uno conteniendo, de alguna forma, a todos los anteriores y aproximándose cada vez más a «nuestra» realidad, a nuestro espacio de observación? Como forma de antología, el *portmanteau* es, gramáticamente, una «y»: una conjunción abierta entre elementos de una serie que carece de una sola lógica y es potencialmente infinita (en *Dead of Night*

“Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy.’ ‘Lithe’ is the same as ‘active.’ You see it’s like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.”

– Humpty Dumpty, *Through the Looking Glass*

The word “portmanteau”, as repurposed by Lewis Carroll, is itself a portmanteau word. Portmanteau words, after Carroll, are words in which both the sound and meaning of other words are combined: smog, brunch, Brexit etc. Humpty Dumpty picks on “portmanteau” as his name for such hybrid words both because it refers to a kind of suitcase (something into which disparate things can be packed) *and* because the word itself elides two French words (porter/“carry” + manteau/“mantle”). A portmanteau, in that sense, is a shifting platform, a portable trunk, in which seemingly unrelated elements are somehow reconfigured.

Dead of Night helped to establish “portmanteau film”, a genre which had been present since the earliest days of cinema but which was to come into its own in the British studio Amicus’s horror anthologies of the 1970s. The template for the latter was fairly faithful to *Dead of Night*’s model: some flimsy confinement–premise bringing together the eventual storytellers (stuck in a lift which turns out to be descending to Hell, fellow travellers in a train carriage, on a tour of an insane asylum etc.); the serial recounting of the chilling tales (sometimes with one comic variant, e.g. a voodoo–possessed trumpet); and some eventual twist dooming all the recounters. The association between the portmanteau and the horror film seems more than accidental (there is no equivalent history of portmanteau romcoms, for example). Perhaps part of it is the kinship between the concept of the portmanteau and Freud’s notorious concept of the uncanny, which was rooted precisely in how the German word “heimlich” seemed to bring together two contradictory ideas (the safe and secure, the uncomfortable and ghastly).¹ Like the uncanny, or the Freudian dream image, the portmanteau word is both familiar and strange, a combination of recognisable elements which is nonetheless disconcerting. And as various observers have noted, the fundamental character of the uncanny is to blur the relationship between inside and outside – as the Lacanian thinker Mladen Dolar puts it, something uncanny, “points neither to the interior nor to the exterior, but is located there where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety”.² In *Dead of Night*, there is something about the framing story – the element supposedly packing the others together, the rationale for their being together in the same film – which provokes more anxiety than any of the individual tales. And this is perhaps true of all framing devices, all meta–narratives: by raising our awareness of different levels of reality, they threaten infinite regress. Once one framing story has been introduced, what prevents there being further frames, each somehow enclosing all the previous ones and edging closer to “our” reality, the space in which we are watching? The portmanteau, as a form of anthology, is grammatically an “and”: an open–ended conjunction between things in a series, which is without any single logic and which is potentially infinite (in *Dead of Night* there are five sub–stories, but why not more?). The narrative contagion seeps out of the screen, like a fog (or a smog).

Dead of Night begins, like most films, with a production title card: “EALING STUDIOS present...” In theory, that convention signals we are crossing a border into the discrete territory of a particular film. But in practice films are always leaky containers, never neatly separated from other films or the world outside. In *Dead of Night*, for example, the comic



La Societé des Amis de Judex, 2005
(Fotografía del evento © edux, Londres)
Cortesía del artista y Rodeo

La Societé des Amis de Judex, 2005
(Event photograph © edux, London)
Image courtesy the artist and Rodeo



duo Parratt and Potter, played by Basil Radford and Naunton Wayne in the film's "light relief" golfing-ghost story, are actually cribbed from a double-act the same actors had previously performed (under the names Charters and Caldicott) in Alfred Hitchcock's *The Lady Vanishes* (1938). And at *Transmission*, in 2011, even that opening title-card was already prefaced by another on the invitation: "The Wayward Canon presents..." For Waller, every screening of a film is also a kind of recounting, which allows for the possibility of recursion, digression and dissolution of the seemingly pre-recorded past into a lived, unpredictable, collectively-shaped present.

Writing for *frieze* about his inspirations for *The Wayward Canon*, Waller pointed to examples of paintings which seem to refer to something outside their own frames, like Jacques Monory's *Meurtre no 10* (1968), "where the dimension of paint on canvas is interrupted by bullet-riddled mirror, in which we are reflected, simultaneously losing and gaining self-awareness. The important thing here is that the accepted mode of the object, to be looked at, shifts into existence in itself". The "shift" here is, again, not between one place and another, but between orders of reality. The result is often, as Waller goes on to suggest, that the films presented at *The Wayward Canon* cease being defined by their origins (for example, by the authorship of their directors or production histories) and "seem to creep around by themselves".³

hay cinco subrelatos, pero, ¿por qué no más?). Como si fuera niebla (o *smog*), el contagio narrativo se filtra desde la pantalla. *Dead of Night* comienza, como la mayoría de las películas, con un crédito de producción: «EALING STUDIOS present...». Una convención que, en teoría, indica que cruzamos una frontera para adentrarnos en el territorio, propio y diferenciado, de un film concreto. En la práctica, sin embargo, las películas son siempre unos contenedores con fugas, que nunca están del todo aislados de otras películas o del mundo exterior.

Por ejemplo, en *Dead of Night*, el dúo cómico Parratt y Potter, interpretado por Basil Radford y Naunton Wayne en el instante de alivio que proporciona la historia del fantasma-golfista, está en realidad inspirado en un número interpretado con anterioridad por los mismos actores (bajo los nombres de Charters y Caldicott) en *Alarma en el expreso* de Alfred Hitchcock (1938). En la proyección de la galería *Transmission* en 2011, ese crédito de apertura iba incluso precedido de otro sobre la invitación: «The Wayward Canon presents...». Para Waller, cada una de las proyecciones del film encarna además una suerte de re-relato que hace posible la recursión, digresión y disolución de un pasado aparentemente ya registrado, en un presente vivido, impredecible y configurado colectivamente.

En un artículo que escribió para *frieze* sobre lo que inspiró la creación de *The Wayward Canon*, Waller cita ejemplos de pinturas que en apariencia aluden a algo situado fuera de sus marcos. Es el caso, por ejemplo, de *Meurtre no 10* de Jacques Monory (1968), «donde la dimensión de la pintura sobre el lienzo se ve interrumpida por un espejo acribillado a balazos, en el que nos reflejamos en lo que supone una pérdida y ganancia simultáneas de conciencia de nosotros mismos. Lo relevante en este ejemplo es que el modo aceptado del objeto a contemplar muta a una existencia en sí misma». Una «mutación» que aquí, una vez más, no se da entre un lugar y otro, sino entre distintos órdenes de realidad. A menudo, como Waller pasa después a sugerir, el resultado es que los filmes presentados en *The Wayward Canon* dejan de definirse en función de sus orígenes (por ejemplo, la autoría de sus directores, o el historial de producción) y «parecen discurrir sinuosamente por sí solos»³.

La Societé des Amis de Judex, 2007
(fotografía del evento, Tate Modern, Londres)

Performance de Douglas Park
Cortesía del artista y Rodeo

La Societé des Amis de Judex, 2007
(Event photograph, Tate Modern, London)

Douglas Park performs
Image courtesy the artist and Rodeo



My Kleine Fassbinderbar, 2001
 (Imagen del evento: 5 Years Gallery, London)
 18h proyección de Fassbinder's Berlin Alexanderplatz
 con Bar Berlines y espejo reflejando la proyección.
 En el bar, Rut Blees Luxemburg y Douglas Park.
 Cortesía del artista y Rodeo

My Kleine Fassbinderbar, 2001
 (Event photograph: 5 Years gallery, London)
 18hr screening of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz
 with Berlin bar and mirror reflecting the projection,
 bar keepers Rut Blees Luxemburg and Douglas Park
 Image courtesy the artist and Rodeo

... La Société Des Amis de Judex

Por alguna razón, la pieza central del Pabellón Moldavo en la Expo de Gotham City es un mamut lanudo relleno de sellos de correo usados, aunque raros y costosos. El Primer Ministro moldavo se encuentra mostrando las instalaciones a un grupo de personas importantes, engalanadas con esmóquines y perlas, cuando, de pronto, un hombre vestido con un traje de motivos chillones y una máscara de elefante interrumpe la visita. La indignación inicial de los invitados da paso, poco a poco, a carcajadas histéricas provocadas por el óxido nitroso con el que el hombre enmascarado, que no es otro que Riddler, uno de los enemigos mortales de Batman, ha llenado la sala...

Justo cuando los miembros del público iban dejándose llevar por la sofisticada afectación de aquel temprano episodio de la serie de *Batman* de Adam West de los sesenta, empezarán a percibir que la estancia que ocupaban a finales de octubre de 2005 en [®]edux, un espacio londinense gestionado por los artistas Peter Lewis y Makiko Nagaya, se llenaba también de hielo seco en alarmante paralelismo con el narcotizante gas de la risa de Riddler que veían en pantalla. El espacio acabó cubierto de una niebla tan densa, que los espectadores perdieron la visión de la pantalla y dejaron de verse unos a otros. Poco a poco, la nube de hielo seco fue disipándose, revelando que la paleta de colores primarios de *Batman* había mutado en el blanco y negro de *Judex*, el serial de cine mudo creado por Louis Feuillade en 1916. Desde la versión de dadaísmo domesticado del Riddler, el público se vio redirigido hacia la historia de un justiciero camaleónico (el Judex que da nombre a la serie), que se venga de un banquero corrupto valiéndose de una serie de complejos disfraces y estratagemas. Una historia de metamorfosis subrepticamente transformada, por sí misma, en otra. Entretanto, miembros del público comenzaron a leer en voz alta mientras la pantalla mostraba las imágenes mudas de Feuillade. Primero, Waller y otros leyeron fragmentos de los poemas *Les Colchiques* y *Alcools* de Guillaume Apollinaire. Luego, el artista Douglas Park se puso en pie para leer un texto escrito expresamente para la ocasión, en el que los laberínticos planes de Judex se insinúan en un presente poroso:

Todo cuanto nos rodea puede venderse a los bancos, los derechos humanos reducirse a los límites de los descubiertos bancarios, a hoteles de cartón bajo puentes de negro molusco. ¡Horror! Aquí llegan los caballos. Oigo el repiquetear de sus cascos en los adoquines, devolviendo a Judex a los tribunales de justicia, de vuelta de entre la misa negra...⁴

The Wayward Canon es, desde el primer momento, un blanco en movimiento. Para empezar, su propio título parece anunciar una suerte de corpus fílmico de peso. No estaría quizás, de más, recurriendo a eso que se ha dado en llamar ingeniería inversa, analizar lo mostrado en la historia, de dos décadas ya, de *The Wayward Canon: Perversidad, Simón del desierto, Sunset Beach* (serie de los años noventa, *Detour, Berlin Alexanderplatz* (serie de televisión de Fassbinder de los años setenta), *La última película, La Salamandra*, la serie original de *Batman* para la televisión, *Billy Jack, Thérèse D., La sangre de las bestias, Zafiro y Acero, Rabbit's Moon, Duelo...*

Existen, sin duda, ciertos hilos que podríamos enumerar como sigue: los surrealistas y su legado, cineastas malditos, culebrones y series de ciencia ficción para la televisión,

... *La Société Des Amis de Judex*

For some reason, the centrepiece of the Moldavian Pavilion at Gotham City's World Fair is a woolly mammoth stuffed with used (but rare and expensive) postage stamps. The Moldavan Prime Minister is showing around a group of the great and the good, in their tuxedos and pearls, when the gathering is interrupted by a man in gaudy plaid and an elephant mask. Slowly the guests' indignation turns to hysterical laughter, as they are overcome by the nitrous oxide which the masked man has arranged to be pumped into the room – for he is none other than The Riddler, one of Batman's nemeses...

Just as the audience were losing themselves in the sophisticated camp of this early episode of the 1960s Adam West *Batman* series, they might have noticed that the room where they were sitting, in late October 2005 – at @edux, a London space run by artists Peter Lewis and Makiko Nagaya – was itself filling with dry ice, looking alarmingly like the Riddler's laughing/sedative gas on-screen. Eventually, the space was so fogged that they could no longer see the screen, or each other.

Only gradually did the dry ice clear – to reveal that the primary-colour palette of *Batman* had given way to the black-and-white of *Judex*, Louis Feuillade's 1916 silent movie serial. Instead of The Riddler's brand of domesticated dada, the audience was diverted into the story of a chameleon avenger (the eponymous Judex), wrecking his revenge on a corrupt banker through a series of elaborate ruses and disguises. One story of metamorphosis had itself surreptitiously transformed into another. Meanwhile, over Feuillade's mute images, some members of the audience began to read aloud. Firstly, Waller and others read from Guillaume Apollinaire's poems *Les Colchiques* and *Alcools*. Then artist Douglas Park stood to read a text written especially for the occasion, in which Judex's labyrinthine schemes were insinuated into a porous present:

Everything around us may be sold to the banks,
human rights reduced to overdraft limits, cardboard
hotels under black mollusc bridges. Arghh! Here come
the horses. I can hear their hooves clattering on the
cobblestones, returning Judex to the law courts, back from
the black mass...⁴

** * ***
* * *** **

The Mantle, 2009
(Imagen del evento)
Video con pasarela «Real Vague»
Betonsalon, Paris
Cortesía del artista y Rodeo

The Mantle, 2009
(Event photograph)
Video with catwalk "Real Vague"
Betonsalon, Paris
Image courtesy the artist and Rodeo



* ***

The Wayward Canon is, from the beginning, a moving target. The name itself, for example, seems to promise some kind of authoritative body of films. We could try, perhaps, to reverse-engineer it by examining some of what has been shown within the Wayward Canon's two-decade ambit: *Scarlet Street*, *Simon of the Desert*, *Sunset Beach* (the 1980s soap series), *Detour*, *Berlin Alexanderplatz* (Fassbinder's 1970s TV series), *The Last Movie*, *La Salamandre*, the original *Batman* TV show, *Billy Jack*, *Thérèse Desqueyroux*, *Le Sang des Bêtes*, *Sapphire and Steel*, *Rabbit's Moon*, *Duelle*...

There are certainly some threads we can gather from itemising this way: the Surrealists and their legacies, filmmakers *maudits*, soaps and sci-fi TV, B-movies, etc. Waller himself has said that the criterion, "was originally that films were made in the mainstream, but had slipped from a critical reception, or were overlooked, either intellectually or popularly".⁵ But ultimately the logic of the portmanteau seems to linger: The Wayward Canon is defined by its combinatory logics as much as by any given content – by its *conjunctions*, whether of film-with-film, or film-with-context, or more commonly both. One way of defining The Wayward Canon's principle of selection would be more negatively, explicitly against the rubric of the "cult classic". This term is, by now, effectively a marketing category: a way either to repackage commercial failure as a sophisticated acquired taste, or to defang camp appropriation tactics. The Wayward Canon is perhaps kin to earlier, Jack Smith-style visions of campily active viewership. But what it really proposes instead is a *truly* cultic cinema, with films as occult revenants requiring a collective "ritualising machine"⁶ to bring them meaningfully into the present. The Wayward Canon is not a form of repertory – it is more a kind of grave-robbing. As Waller himself remarked: "Yes, like Franju, vampires and zombies are central to showing art, re-animation and being poisoned/infected with attractive ideas, with lots of sequels and re-emergences".⁷

Like the main protagonist of *Dead of Night*'s, Wayward Canon audiences are haunted by *déjà vu*. The films they watch might be familiar to them, but they are newly strange, in their resurrected forms. And the audience finds itself implicated in these summonings, whether by rehearsing yoga positions, or becoming off-screen extras in a 1920s Berlin bar which has somehow spilled out from the screen.

The Wayward Canon is a kind of public service, "to assist people in looking tangentially at films that seemed to have a covert reading."⁸ As a project, if it has a continuity, it is ultimately about ways of seeing rather than a set of holy texts – a canon of wayward viewing.

... The Mantle

The models entered the space to the soundtrack of Little Peggy March's 1960s hit song *I will follow him*: a classic Parisian catwalk. Except that in this particular fashion show, in 2009, there was no catwalk proper, just a space between seats in the gallery of Betonsalon; and the models were wearing a series of unlikely combinations of bomber jackets (with no trousers) and flowing ceremonial robes – all in black.

películas de serie B, etc. El propio Waller afirma que, en un principio, el criterio «era usar películas convencionales, pero que no hubieran sido bien acogidas o hubieran sido ignoradas por la *intelligentsia* o por el gran público»⁵. Sin embargo, se diría que en última instancia mantiene la lógica del *portmanteau*: *The Wayward Canon* se define tanto por sus lógicas combinatorias, como por el contenido, sea este el que sea: por sus *conjunctions*, de película-con-película, de película-con-contexto, o de las dos cosas. Hay una posible forma de definir en negativo el principio de selección de *The Wayward Canon*, rechazando explícitamente la etiqueta de «clásico de culto», un término que hoy en día se ha convertido en categoría de marketing, una manera, bien de reinventar el fracaso comercial como sofisticado gusto adquirido, bien de desarmar tácticas de apropiación *camp*. Y aunque, también posiblemente en negativo, podría emparentarse con visiones precedentes a lo Jack Smith de visionado activo de naturaleza *camp*, lo que realmente propone es un cine *auténticamente* cultico en el que las películas son apariciones ocultas que demandan una «máquina ritualizante» colectiva⁶ para situarlas, con pleno sentido, en el presente. Más que una forma de repertorio, *The Wayward Canon* recuerda un saqueo de tumbas. Como el propio Waller ha señalado: «En efecto, como en Franju, los vampiros y zombis son fundamentales para mostrar arte, reanimación, y para dejarse envenenar y contagiarse de ideas atractivas, con montones de secuelas y reemergencias»⁷.

Como el protagonista principal de *Al morir la noche*, la sensación de *déjà vu* se cierne sobre el público de *The Wayward Canon*. Es posible que las películas que contemplan les resulten familiares, pero en sus formas resucitadas se vuelven ahora inusuales. Y el público acaba involucrándose en sus llamamientos, sea ensayando posturas de yoga, sea convirtiéndose en figurantes fuera de pantalla de un bar berlinés de los años veinte que, de alguna forma, ha rebosado esa pantalla. *The Wayward Canon* es una especie de servicio público «que ayuda a las personas a contemplar tangencialmente películas que parecían poseer una lectura oculta»⁸. Si ha de tener continuidad como proyecto será centrándose, más que en configurar un conjunto de textos sacros, en *modos* de ver, en un canon de visionado rebelde.

... The Mantle

Las modelos entran en el espacio —la clásica pasarela parisina— al ritmo del *hit* de los años sesenta de «la pequeña» Peggy March *I will follow him*. Solo que en este particular desfile de moda de 2009 no hay, en realidad, una pasarela, sino un pasillo entre sillas en el centro de arte Betonsalon y las modelos lucen una serie de raras combinaciones de *bomber jackets* (sin pantalones) y amplias prendas ceremoniales, todas en negro.

Entretanto, en el fondo, un peculiar vídeo acompaña al famoso tema de Peggy March: imágenes de *Top Gun*, material filmado cámara en mano de un bombardero *Stealth*, imágenes de televisión de pasajeros evacuando el avión que hacía poco había amarrado de emergencia en las aguas del Río Hudson de Nueva York, y material fílmico doméstico de un hombre ataviado con pasamontañas y *bomber jacket* intentando sumergirse en una bañera, perdiéndose dentro de sus ropas, convertidas en una especie de globo flotante en torno a él.

The Mantle muestra lo lejos que *The Wayward Canon* puede llegar a estar de cualquier proyecto reconociblemente (o canónicamente) cinematográfico. Aquí, sus elementos



Welcome to the Association Area, 2014
Acuarela de Vito Acconci, video performance 148 x 210 mm
Cortesía del artista y Rodeo

Welcome to the Association Area, 2014
Acuarela de Vito Acconci video performance 148 x 210 mm
Image courtesy the artist and Rodeo

constitutivos eran los rituales de la alta moda (y las modas de alto ritual), la emergente cultura online de imágenes en movimiento de misteriosos fragmentos de vídeo y las fantasías militaristas que se materializan tanto en la moda callejera como en cualquier fantasía hollywoodense.

Presentada en el contexto de *Real Vague*, un evento de varios artistas comisariado por Hans Askheim, *The Mantle* encarna un llamamiento literal y un elemento operativo de *porte-manteau*.

```
* **** *
      **** *
* ** * ** **
* * ** **
      **** *
      **** * **
      **** * ** *
```

Repasar desde la perspectiva de 2020 los distintos lugares recorridos por *The Wayward Canon* equivale, de por sí, a una especie de letanía. Evoca el florecimiento de espacios gozosamente no profesionales gestionados por artistas del este de Londres en los 2000: The Bart Wells Institute, [®] edux, T1+2 Artspace, 1,000,000mph o el viejo Arcola Theatre, por no hablar del espacio más consistente del evento, el propio estudio de Waller, ubicado en una antigua oficina de servicio telefónico de taxis en una callejuela de Shoreditch. Y aunque revolotea ya por auditorios de espacios más museísticos, como la Tate o el Arnolfini, *The Wayward Canon* parece arrastrar consigo algo de aquella camaradería provisional e improvisada. Los diversos marcos institucionales empiezan a tambalearse.

El modelo original de Waller para *The Wayward Canon* consistía en una especie de salón, una especie de tertulia cuasi privada en la que el debate y el contacto social tenían tanta importancia como el arte. En las primeras sesiones, celebradas todas ellas en el estudio de Waller, hubo en ocasiones largas introducciones a las películas y se animaba al público a tomar notas. Pero la paulatina transformación del proyecto, que fue volviéndose más nómada y más abierto hacia el público, no impidió que retuviera algo de aquella lógica del salón, en especial en lo concerniente a la escala y la identidad del público, en contraste, por ejemplo, con el aparente anonimato de la experiencia cinematográfica convencional. En palabras de Waller, en una situación de tipo salón, «hay que tener en cuenta a las personas, pues no hay tantas como para que se conviertan en una multitud/audiencia única, separada del evento por sus dimensiones y su falta de individualidad»⁹. Así, si la sala de proyecciones se transformaba en una pista de baile (como en el evento colaborativo de Waller con Giles Round Simon & The Radioactive Flesh), se instaba explícitamente al público a abandonar su aislamiento sedentario para adoptar un tipo de sociabilidad muy distinto. Esa imagen del salón remite asimismo a otro tipo de desplazamiento que podría ser relevante para el proyecto: la extraña difracción de las ideas estéticas francesas al penetrar las frías y húmedas atmósferas de la cultura británica. Hablamos, por ejemplo, del surrealismo, que aparentemente nunca se insertó del todo en la escena artística británica, aunque sus efectos en Gran Bretaña se filtraron en formas no previstas a través de proyectos parartísticos como Mass Observation,

Meanwhile, in the background a peculiar video played to the Peggy March soundtrack: clips from *Top Gun*; handheld footage of a stealth bomber; TV footage of passengers evacuating the plane that had recently crash-landed in New York's Hudson river; and homemade footage of a man in a balaclava and a bomber jacket trying to submerge himself in a bath, disappearing into his clothes as they become a buoyant balloon around him.

The Mantle showed how far from any recognisably (or canonically) cinematic project *The Wayward Canon* might be. Here its constitutive elements were the rituals of high fashion (and the fashions of high ritual), the emerging online moving image culture of mysterious video fragments, and militaristic fantasies materialised as much through high street clothing as any Hollywood fantasy.

Presented as part of a multi-artist event evening, "Real Vague", curated by Hans Askheim, *The Mantle* was both a literal summoning of, and a functioning element of, a *porte-manteau*.

```
* **** *
  **** *
* ** * ** **
* * ** **
  *****
  ***** **
  ***** ** **
```

Recounting the locations of *Wayward Canon* events is itself, from the vantage of 2020, a kind of litany. In particular, it conjures the efflorescence of joyfully unprofessional artist-run spaces in east London in the 2000s: The Bart Wells Institute, @edux, T1+2 Artspace, 1,000,000mph, the old Arcola Theatre – not to mention the events' most consistent venue, Waller's own studio in the former Dial-A-Ride cab office in a backstreet of Shoreditch. Even when it flits around the auditoria of more museum-like spaces, like Tate or the Arnolfini, the *Wayward Canon* seems to trail with it something of that atmosphere of provisional, fly-by-night camaraderie. The various institutional frames begin to wobble. Waller's original model for *The Wayward Canon* was as a kind of salon, a quasi-private gathering where the discussion and socialising was as much the point as the art. In the very earliest editions, all held at Waller's studio, there were sometimes lengthy introductions to films and the audience might be encouraged to take notes. But even as the project mutated, becoming nomadic and more public-facing, something of the salon logic was retained, particular when it

Simon and the Radioactive Flesh, 2007
(Imagen del evento: LUX en
Arcola Theatre, Londres)
Fotógrafo: Volkan Ziziltunç
Cortesía del artista y Rodeo

Simon and the Radioactive Flesh, 2007
Mark Aerial Waller with Giles Round
(Event photograph:
LUX at Arcola Theatre, London)
Photographer: Volkan Kiziltunç
Image courtesy the artist and Rodeo



en el que métodos propios de la antropología empírica (reservados por lo general a súbditos exóticos del Imperio) se aplicaron a situaciones locales que en muchos casos implicaban, no por casualidad, la asistencia al cine¹⁰. Para uno de los críticos de cine favoritos de Waller, Raymond Durnat, *The Wayward Canon* a menudo destila afinidades ocultas entre figuras postsurrealistas francesas (como la del director Georges Franju) y rasgos del absurdismo anarquista de la cultura británica que habían sido pasados por alto, como los representados por una figura como Lindsay Anderson, o por los sketches humorísticos (uno de los primeros eventos combinó *Le Sang des bêtes*, de 1949, de Franju, con grabaciones de audio procedentes de números de *Derek and Clive* de Peter Cook y Dudley Moore)¹¹.

El propio Waller ha ofrecido imágenes diferentes de las diversas formas de colectividad postsalon de *The Wayward Canon*. Una de las más sugerentes es la del «área asociativa»:

Cuando nos topamos con un objeto artístico, nos aproximamos a él a través del espacio físico y de nuestra forma de organizar cognitivamente nuestras percepciones en pensamiento abstracto y en lenguaje. Esa es el área asociativa: un espacio arquitectónico y un área interna del córtex cerebral. En arquitectura, ese término de área asociativa se emplea sobre todo en el ámbito del diseño

came the question of scale and an audience's identity – in contrast, for example, to the putative anonymity of the conventional cinema experience. In a salon-type situation, as Waller put it, “people have to be accounted for, as there are not enough people for it to become a singular crowd/audience, who are separated from the event by their size and lack of individuality”.⁹ So when, for example, the screening room turned into a dancefloor (as in Waller's collaborative event with Giles Round, *Simon of the Radioactive Flesh*), the audience was explicitly coaxed out of their sedentary isolation into a very different kind of sociability. That image of the salon also suggests another kind of displacement that seems important to the project: the strange diffraction of French aesthetic ideas when they enter the dank atmospheres of British culture. Surrealism, for example, never seemed to successfully graft itself British artistic proper; but its effects in Britain were filtered in unpredictable ways by para-artistic projects like Mass Observation, in which methods of empirical anthropology (normally reserved for the exotic subjects of empire) were trained instead on local situations – not incidentally, many of them involving cinema-going.¹⁰ Like one of Waller's favourite film critics, Raymond Durnat, *The Wayward Canon* often suggests hidden affinities between French post-Surrealist figures like the director Georges Franju and overlooked traits of anarchic absurdism in British culture, whether in a figure like Lindsay Anderson or sketch comedy (an early event combined Franju's *Le Sang des bêtes*, 1949, with audio recordings of Peter Cook and Dudley Moore's *Derek and Clive* routines).¹¹

Waller himself has given different images for *The Wayward Canon*'s forms of post-salon collectivity, one of the most suggestive being “The Association Area”:

When we encounter an art object we approach it through physical space and through the cognitive organisations of perceptions into abstract thought and language. This is the Association Area. It is both an architectural space and an internal area of the cerebral cortex. The architectural use of the term is mainly directed at prison design, the association area, “public” space where inmates experience controlled socialisation. Simultaneously, the association areas of the cerebral cortex are the regions that plan actions and organise perception, processing basic sensory stimulation and sending signals on to higher orders of thought.¹²

The Association Area points us to that coincidence of physical and psychic space, that shifting back and forth between the two, which is such an important part of *The Wayward Canon*'s unique hoodoo. But – by invoking ironically the freedom of the prison's “public” space – Waller's project also hints at another aspect of its waywardness: its critical self-consciousness about how most experiences of culture (and most forms of public space) are conditioned by coercive frames which, most of the time, lie in our blind spots.

...Reversion of the Beast Folk

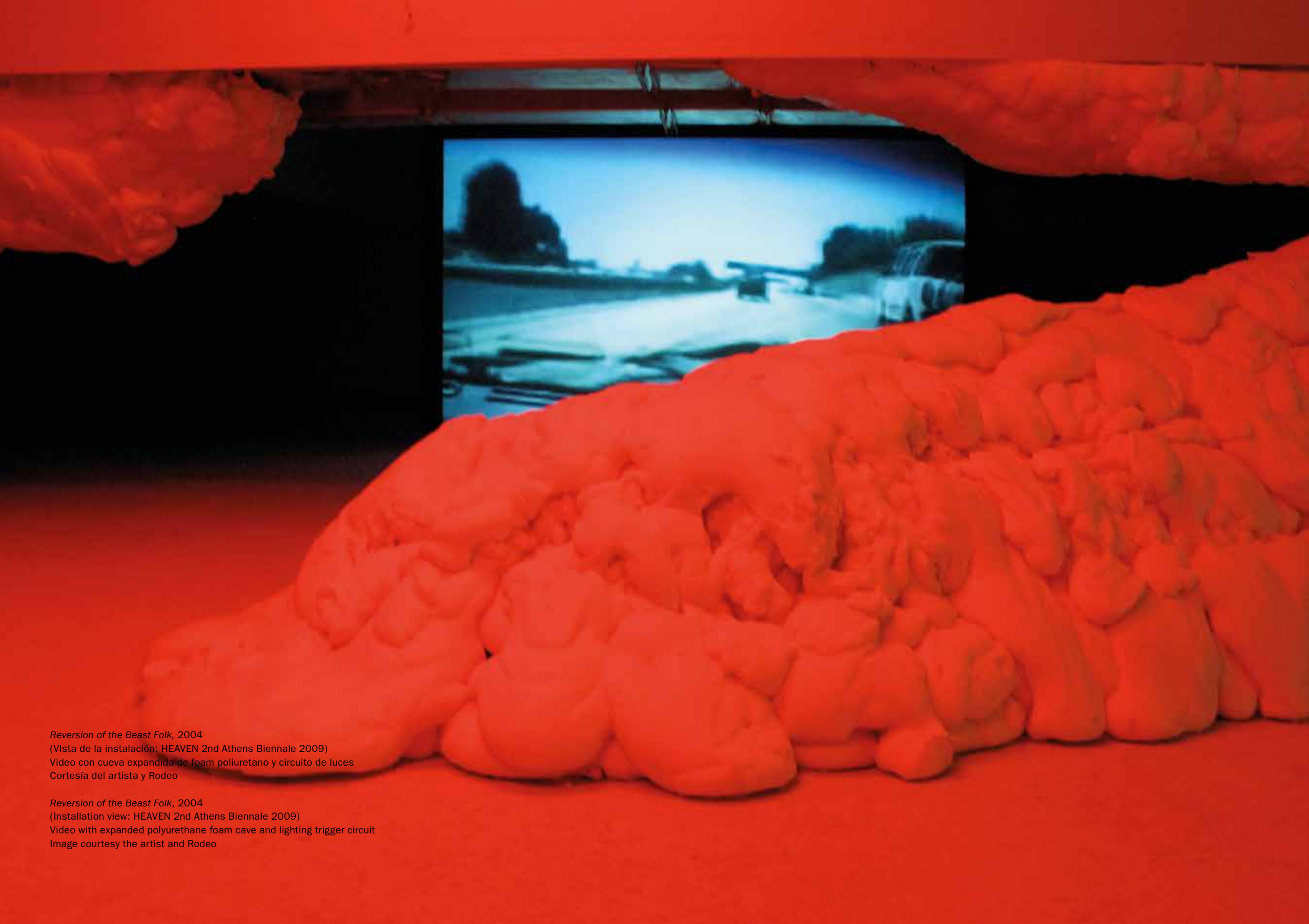
In 2004, the curator Ian White had organised a series of programmes at the Institute Français under the title “3 To The Power of 3”, centred on the question of the role of the auditorium space for artists' film and video. The first of these was centred on the early French filmmaker Germaine Dulac – a complex, hybrid figure whose work (like Franju's) tacked unpredictably between documentary and Surrealism.

de prisiones para designar el espacio «público» en el que los reclusos experimentan una socialización controlada. Al mismo tiempo, las áreas asociativas del córtex cerebral son las que planean acciones y organizan la percepción, procesando la estimulación sensorial básica y enviando señales a órdenes de pensamiento más elevados¹².

El área asociativa nos remite a esa coincidencia de los espacios físico y psíquico, a ese movimiento de ida y vuelta que tan importante papel desempeña en la particular magia negra de *The Wayward Canon*. Dicho lo cual, al invocar irónicamente la libertad del espacio «público» de la prisión, el proyecto de Waller alude además a otro aspecto de su rebeldía: su autoconciencia crítica sobre cómo la mayor parte de las experiencias de la cultura (y de las formas del espacio público) se hallan condicionadas por unos marcos coercitivos que, la mayoría de las veces, se ubican en nuestros puntos ciegos.

...Reversion of the Beast Folk

En 2004, el comisario Ian White organizó una serie de programas en el Institute Français bajo el título 3 To The Power of 3, que abordaban el papel del auditorio como espacio para el cine y vídeo de artista. El primero de esos programas se centró en Germaine Dulac, una cineasta francesa, pionera del medio, una figura compleja e híbrida cuya obra (como la de Franju) navegó de formas impredecibles entre el género documental y el surrealismo. Cortos de Dulac —una mezcla de noticiarios, estudios abstractos y narrativas inclasificables, como *L'Invitation au voyage* (1927), de inspiración baudeleriana— se intercalaron con otro tipo de elementos, incluyendo una película contemporánea de 16 mm de Marine Hugonnier y una lectura de la artista Jackie Holt. En el punto culminante, justo cuando el elegante *Étude cinématographique sur une arabesque* (1929) de Dulac se desvanecía de la pantalla, el público se vio, de repente, confrontado por una terrorífica y granulosa filmación en handcam tomada desde el asiento de copiloto de un potente automóvil, que sortea a velocidad sobrecogedora el tráfico de una autopista. Ese es el confuso arranque del vídeo *Reversion of the Beast Folk* de Mark Aerial Waller, que desemboca en una extraña adaptación —condensada hasta el extremo— de la novela de H.G. Wells *La isla del Doctor Moreau*. Ocho minutos después, la imagen final desaparece de la pantalla, pero continúa escuchándose la banda sonora: una vibrante umbanda brasileña, una música para un rito religioso dedicado a Pomba Gira, el espíritu afrobrasileño del amor, el deseo y la hechicería. En aquel caso, mientras la música llenaba el auditorio, el espacio fue invadido de pronto por un impresionante espectáculo de luces de colores: un inesperado show de luz y sonido sorprendía al público. Al acabar, comenzó a oírse el zumbido de unas persianas mecánicas situadas casi en el techo, que al abrirse descubrieron unas ventanas asomadas al espacio de cuya existencia el público no tenía conocimiento. El exterior se derramaba por el interior.



Reversion of the Beast Folk, 2004
(Vista de la instalación: HEAVEN 2nd Athens Biennale 2009)
Video con cueva expandida de foam poliuretano y circuito de luces
Cortesía del artista y Rodeo

Reversion of the Beast Folk, 2004
(Installation view: HEAVEN 2nd Athens Biennale 2009)
Video with expanded polyurethane foam cave and lighting trigger circuit
Image courtesy the artist and Rodeo

Welcome to the Association Area, Collage, 2014
(Raumsehen und Raumhören, VALIE EXPORT, 1974;
Roger Caillois, 1963; Association Area, 1971, Vito
Acconci; Raiders Jacket, Ecko Jeans in the pool,
wetsoldier, Youtube 2010).
Cortesía del artista y Rodeo

Welcome to the Association Area, Collage, 2014
(Raumsehen und Raumhören, VALIE EXPORT, 1974;
Roger Caillois portrait; Butterfly "Robert le Diable"
photograph from Animal Mimicry by Roger Caillois, 1963;
Association Area, 1971, Vito Acconci; Raiders Jacket,
Ecko Jeans in the pool, wetsoldier, YouTube 2010)
Image courtesy the artist and Rodeo



Página siguiente:
Space Pursues Them, Encircles Them, Digests Them
(40 days at the Rhumba), 2018
(Imagen del evento: Daedalus St, Athens)
Cortesía del artista y Rodeo

Next page:
Space Pursues Them, Encircles Them, Digests Them
(40 days at the Rhumba), 2018
(Event photograph: Daedalus St, Athens)
Image courtesy the artist and Rodeo





Junto al colapso persistente y corrosivo de los límites entre películas de otros autores que *The Wayward Canon* provoca, también ha estado presente en todo momento la cuestión de cómo se relacionan estas acciones con las propias obras de Waller. Pocas veces ha mostrado Waller sus vídeos como parte de los eventos, pero la sensación de que, colectivamente, esos eventos podrían contener un posible marco para su comprensión ha estado siempre ahí. Como recientemente manifestaba:

[*The Wayward Canon*] solía generar un contexto que, indirectamente, permitía a la gente entender mis propios filmes; luego pasó a tener que ver más con la construcción de la participación y sobre qué sentido tenía para el público estar ahí. Es algo que solía diferenciarse bastante de mi propio trabajo. Hoy siento que he difuminado algo esa frontera⁴³.

3 *To The Power of 3* de Ian White plantea un buen ejemplo de proyecto que, retroactivamente, parece establecer un puente entre las dos cosas. Una vez más, como sucedía con *The Mantle*, la obra de Waller formaba parte del *portmanteau* de otro. Sin embargo, aquí, es su propio vídeo el que socava sus propios límites y escenifica una apertura al mundo en su conjunto. *Reversion of the Beast Folk* difumina deliberadamente su propio final mediante la ausencia de créditos o de cualquier tipo de señal en la pantalla, manteniendo, sin imágenes, durante el último tercio de la película, el sonido de un tema de música umbanda, animando con ello a los espectadores a decidir, por sí mismos, su terminación. Tanto como obra de vídeo, es una pieza de instrucción de final abierto, que invita activamente al tipo de intervención performativa que el mismo Waller (junto con la diseñadora de iluminación Jenny Kagan) diseñó para la ocasión en el Institute Français.

Un aspecto que sí comparten *The Wayward Canon* y la propia práctica artística de Waller es la lúdica *invitation au voyage*: un acuerdo implícito con el público a partir juntos, a aventurarse por roles desconocidos, a convertirse ellos mismos en fantasmas de las vanguardias.

Como marco al servicio de la propia práctica de Waller, *The Wayward Canon* introduce precisamente la cuestión de quién es responsable de hacer, conservar y supervisar los marcos de las obras de arte; quién si no nosotros mismos.

Shorts by Dulac – a mix of newsreels, abstract studies and unclassifiable narratives, like the Baudelaire-inspired *L'Invitation au voyage* (1927) – were interspersed by other elements, including a contemporary 16mm film by Marine Hugonnier and a reading by artist Jackie Holt. Then at the climax, just as Dulac's elegant *Étude cinématographique sur une arabesque* (1929) had faded from the screen, the audience suddenly found itself confronted by grainy, terrifying handcam footage from the passenger seat of some kind of muscle car, weaving through highway traffic at terrifying speed. This is the disorientating opening of Mark Aerial Waller's video *Reversion of the Beast Folk*, which develops into a bizarre highly-compressed adaptation of H.G. Wells' novel *The Island of Doctor Moreau*. After about eight minutes, the final image fades from the screen but the soundtrack – pulsing Brazilian umbanda, music for religious ritual dedicated to Pomba Gira, the Afro-Brazilian spirit of love, desire and witchcraft – continues unabated. In this case, as the music filled the auditorium, the space was suddenly filled by a dramatic coloured lightshow, the audience ambushed by an unexpected *son et lumière* display. As it came to a close, mechanical shutters near the top of the space began to whirl, uncovering the windows to the space which most of the audience had never even realised were there. The outside poured in.

Just as *The Wayward Canon* persistently, corrosively collapsed the boundaries between other people's films, there was always also the question of how it related to Waller's own artworks. For the most part he has not shown his own videos as part of the events, but there has always been the latent impression that collectively these events might comprise one possible frame for understanding them. As he put it recently:

[The Wayward Canon] used to create a context by which people might obliquely understand my own films, then it became more to do with the construction of participation and what it meant for the audience to be there. It used to be quite distinct from my own work. Nowadays it feels that I have blurred the boundary a bit.¹³

Ian White's "3 To The Power of 3" is a good example of a project which, retroactively, seems to bridge the two. Again, as with *The Mantle*, Waller's work was part of someone else's portmanteau; but here his own video undermined its own limits and staged an opening out onto the world at large. *Reversion of the Beast Folk* deliberately smudges its own ending, without credits or any on-screen cues, and with the continuing imageless track accompanied for the final third of its running time by the umbanda music, encouraging the audience to decide for themselves when it is over. It is as much a kind of open-ended instruction piece as a video, actively inviting the kind of performative intervention which Waller himself (together with lighting designer Jenny Kagan) designed for this occasion at Institut Français.

One way to think about what *The Wayward Canon* and Waller's own artistic practice have in common would be as a playful *invitation au voyage*: an implicit compact with the audience to light out together, to shift themselves into unfamiliar roles, to themselves become phantoms of the avant-gardes. As a frame for his own practice, *The Wayward Canon* introduces exactly the question of who is responsible for making, preserving and policing the frameworks for artworks – who, that is, if not ourselves.



40 days at the Rhumba, 2018
(Imagen del evento: Sad Disco Fantasia en Kunsthalle Oslo)
Cortesía del artista y Rodeo

40 days at the Rhumba, 2018
(Event photograph: Sad Disco Fantasia at Kunsthalle Oslo)
Image courtesy the artist and Rodeo

... *Forty Days at the Rhumba*

My dear friend, your light footfalls at yesterday's dance reminded me to ask; perhaps we could inhabit the glow at the end of cinema, even briefly, at the Rhumba, with Jacques Rivette and Kenneth Anger? The spirits can encroach upon and transform reality there, and we can enjoy a drink, and dance again.

The club which features in Jacques Rivette's dreamlike feature film *Duelle* (1976), *Le Rhumba*, is another of those filmic hand-me-downs: borrowed from the American film noir *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949).

When Mark Aerial Waller staged a special *Wayward Canon* as part of *Sad Disco Fantasia*, a festival of "film as event" I organised in Oslo in 2018, the lineage of *Le Rhumba* was extended still further, when Kunsthall Oslo was given an impromptu make-over to resemble (loosely) a 1970s French nightclub: mirrors behind a bar, a mirrorball, a live band. The audience refreshed themselves at the bar, manned by the Kunsthall staff, on a menu of specially-devised ritual drinks relating to the tarot card of the moon.

Meanwhile Rivette's film played, but was interpolated with sequences from Kenneth Anger's *Rabbit's Moon* (1950/1979) and bursts of music from the band. *Rabbit's Moon* seemed, somehow, like the perfect avatar for *The Wayward Canon* – a hybrid of pop, Surrealism and occultism, which itself had always existed in a state of metamorphosis (Anger repeatedly re-editing the film over the decades with different soundtracks, ranging from doowop to a loop of A Raincoat's *It Came In The Night*).

The dancefloor never quite materialised, and the flow of tarot cocktails left some of the audience in perhaps a less suave state than Rivette's *Rhumba* patrons. But the dreamlike atmosphere snaked out of the Kunsthall into the Norwegian winter night, trailing the footsteps of the audience as they left, footsteps echoing through the empty financial district.

... *Forty Days at the Rhumba*

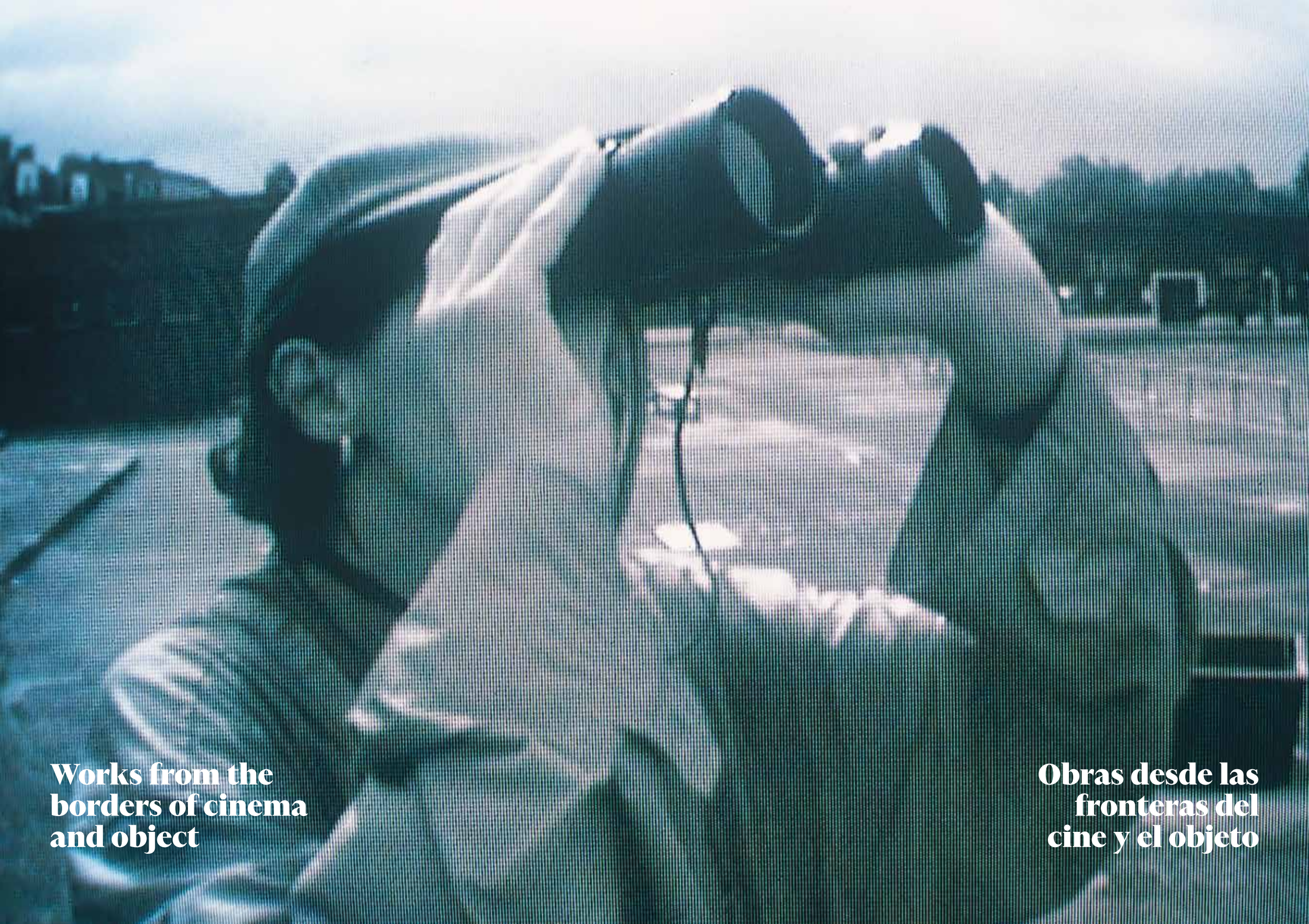
Querido amigo, tus ligeros pasos en el baile de ayer me recordaron las preguntas que tenía que hacer: ¿nos sería posible vivir en el extremo brillante del fin del cine, aunque fuera por poco tiempo, en el *Rhumba* con Jacques Rivette y Kenneth Anger? Ahí, los espíritus son capaces de invadir la realidad y transformarla, y nosotros, disfrutar de la bebida y volver a bailar.

Le Rhumba, el club que sale en *Duelo* (1976), el largometraje onírico de Jacques Rivette, es otro de esos préstamos cinematográficos, en este caso del *film noir* americano *El abrazo de la muerte* (Robert Siodmak, 1949).

Cuando Mark Aerial Waller puso en escena un especial de *The Wayward Canon* como parte de *Sad Disco Fantasia*, un festival de «cine como acontecimiento» que organicé en 2018 en Oslo, la estirpe de *Le Rhumba* se extendió más aún, con la conversión improvisada de la Kunsthall Oslo en un (vago) reflejo del *nightclub* francés en los setenta, con espejos detrás de la barra, la típica bola de discoteca y una banda tocando en vivo. En la barra, atendida por empleados de la Kunsthall, el público podía elegir entre un menú de bebidas rituales confeccionado para la ocasión, relacionadas con la carta de la luna del tarot.

Mientras, se proyectaba la película de Rivette, pero con secuencias intercaladas de *Rabbit's Moon* (1950/1979) de Kenneth Anger y explosiones musicales de la banda. De algún modo, *Rabbit's Moon* parecía el avatar perfecto de *The Wayward Canon*: un híbrido de pop, surrealismo y ocultismo que, en sí mismo, siempre había existido en un estado de metamorfosis (Anger hizo repetidos montajes de la película a lo largo de las décadas, con distintas bandas sonoras, que iban de música *du duá* a A Raincoats).

La pista de baile no llegó a materializarse, y la ingesta de cócteles–tarot dejó al público en un estado seguramente no tan elegante como el de los asistentes al *Rhumba* de la película de Rivette. Pero el ambiente onírico se derramó desde el Kunsthall por la noche invernal noruega, siguiendo las huellas de los asistentes que salían del lugar y cuyos pasos resonaban en el vacío distrito financiero.



**Works from the
borders of cinema
and object**

**Obras desde las
fronteras del
cine y el objeto**

White Stag (2001)

Video infrarrojo a DigiBeta 3 min, Diorama: 38 x 48 x 14 cm, varios materiales, dibujo 75 x 69 cm, grafito en papel.

Infrared video to DigiBeta 3 min, Diorama: 38 x 48 x 14 cm, various materials, drawing, 76.5 x 69 cm, graphite on paper.

Reparto / Cast: Douglas Park, Diana Stone.

Una obra rica en matices desarrollada a partir del poema *Diana y Acteón* de Ovidio, un tema usado profusamente desde Tiziano. En la obra de Aerial Waller, el pasado mitológico no está representado en opulencia, sino en la arquitectura brutalista de una piscina abierta de Londres, un dibujo y un cuadro en miniatura de una rama de vid, colillas de cigarro y un encendedor. Cada elemento tiene un potente impulso narrativo centrado en el reconocimiento, la metamorfosis y la esperanza frente a la adversidad. El dibujo representa un ciervo con la cornamenta caída, mirando a un árbol dentro de un paisaje sombrío. La narrativa sugiere que el ciervo ha reconocido el parecido entre la rama del árbol y su propia cornamenta caída. El reconocimiento se desbarata. Esto no es un ciervo, sino un encendedor mirando hacia una rama de vid y una colilla de cigarro, aunque el paisaje retiene su romanticismo inicial. En el video, una figura lucha contra el frío y su pobre técnica de natación, pero continúa a flote en su viaje a través del marco. El video está filmado con equipo de infrarrojos a plena luz del día, un acto para deshacer la percepción extrahumana, alineando el uso de la tecnología con la maldición que Diana impone a su *voyeur*, Acteon.

A richly nuanced work developed out of Ovid's poem of Diana and Actaeon, a long-standing subject from Titian onwards. As with Aerial Waller's work, the mythological past is not represented in opulence, but within the brutalist architecture of a London open air swimming pool, a drawing and a miniature tableau of a grape twig, cigarette stubs and novelty lighter. Each element has a strong narrative drive centred around recognition, metamorphosis and hope in the face of adversity. The drawing depicts a deer with a fallen antler, gazing upon a tree within a bleak landscape. The narrative suggests that the deer has recognised a similarity between the tree branch and his own fallen antler. Recognition is thrown into disarray. This is not a deer, but a novelty lighter faced towards a grape twig and cigarette stub, yet the landscape retains its initial romanticism. In the video work, a figure battles against both the cold and his poor swimming technique, yet continues to keep afloat on his journey across the frame. The video is shot on infrared equipment in daylight, an act of undoing an extra-human perception, a levelling of the technology in parallel to the curse Diana imposes on her voyeur, Actaeon.



White Stag
(Fotograma de video, vista de la instalacion:
This Place You See Has No Size At All...,
Kadist, Paris 2010)
Cortesía del artista y Rodeo

White Stag
(Video still, Installation view:
This Place You See Has No Size At All...,
Kadist, Paris 2010)
Image courtesy the artist and Rodeo

Paris–FRANPRIX (2002)

DVCAM a DigiBeta 11 min, cortina tiras PVC, dimensiones variables.
DVCAM to DigiBeta 11 min, PVC strip doorway, dimensions variable.

Paris–FRANPRIX se propone como una reflexión sobre el ciné-
vérité/surrealismo de Georges Franju. Las redes sociales y
económicas no deseadas que rodean a un supermercado en
el deteriorado distrito 20 de París se convierten en un lugar
para mirar hacia la memoria, el respeto y la esperanza como el
producto que es seguido desde su entrega a granel a las 8 am
hasta su desecho a las 8 pm y luego, por último, el consumo
final. Una consumidora habitual transmite su sabiduría
personal como narradora de la película. Su nostalgia por el
lugar se repliega sobre su cuerpo mientras pronuncia el nombre
de su calle y su situación completamente acabada, aunque
tenazmente, obstinadamente viva.

Paris–FRANPRIX sets out to be a meditation on the ciné-
vérité/surrealism of Georges Franju. The unsolicited social and
economic networks that surround a supermarket in crumbling
20th arrondissement Paris become a site for looking at
memory, respect, and hope as the product is followed from its
8am bulk delivery to its 8pm disposal and then finally, eventual
consumption. A regular consumer passes on her intimate
wisdom as the film's narrator. Her nostalgia for the street folds
back onto her body as she pronounces her street and situation
completely dead, although resolutely, stubbornly alive.

Paris–FRANPRIX
Galerie Jennifer Flay, 2003
(Tinta, cera y pintura de spray en papel, A2)

Paris–FRANPRIX
'Galerie Jennifer Flay', 2003
(Ink, wax and spray paint on A2 paper)



Reversion of the Beast Folk (2004)

DVCAM a video digital 12 min.

Entrada a la cueva (varios materiales), sincronizador electrónico y 5 luces fluorescentes de tubo rojo (dimensiones variables).

DVCAM to digital video 12 min

Cave entrance (various materials), electronic synchroniser and 5 red fluorescent tube lights (dimensions variable).

Reperto / Cast: Rut Blees Luxemburg, Martine Langeheine, Estelle Langeheine

Reversion of the Beast Folk comienza con una pregunta: ¿Qué es la ley?. Un video de baja resolución nos sitúa en el asiento del copiloto de un Lamborghini Countach, en una carrera a través del tráfico. Luego pasa a un paisaje estéril; dos figuras emergen detrás de una roca y deambulan hacia una cueva. Aquí, Waller aborda la novela de H.G. Wells, *La Isla del Doctor Moreau*. En la historia de Wells, después de practicar una cirugía extrema en los animales de la isla, Moreau hipnotiza a las bestias, intentando instilar ley y costumbre dentro de su conciencia. *Reversion of the Beast Folk* está interpretado por un reparto femenino, en un momento en el que las Fuerzas Armadas estadounidenses atacaron a combatientes talibanes en el complejo de cuevas de Adi Ghar, Afganistán. La obra se refiere a la diferencia ideológica, el prejuicio y el castigo, y la creación de una nueva Ley. A medida que la pieza va culminando, el espacio se inunda de luz roja acompañada por una Umbanda brasileña, música de un ritual religioso dedicado al espíritu Candomblé Pomba Gira, que personifica la sexualidad femenina, la belleza y el deseo.

Reversion of the Beast Folk opens with a question: What is the Law? A low-resolution video looks forward from the passenger seat of a Lamborghini racing through traffic. It cuts to a barren landscape; two figures are seen to emerge from behind a rock and meander towards a cave. Here, Waller abridges H.G. Wells' novel, *The Island of Doctor Moreau*. In Wells' story, after carrying out extreme surgery on the animals of the island, Moreau hypnotizes the beasts, attempting to instil law and custom into their consciousness. *Reversion of the Beast Folk* is played by an all-female cast, at a time when US forces made an assault on Taliban fighters in the Adi Ghar cave complex, Afghanistan. The work concerns creation of ideology, pre-judgement and swift punishment. As the piece climaxes, the viewing space is flooded with red light accompanied by music for religious rituals dedicated to the Afro-Brazilian spirit Pomba Gira, who personifies female sexuality, beauty and desire, possessing great wrath.



Reversion of the Beast Folk
(Fotograma de video)

Cortesía del artista y Rodeo

Reversion of the Beast Folk
(Video still)

Image courtesy the artist and Rodeo

Resistance Domination Secret (2008)

Video digital en tres pantallas, máscara de bronce girable

Three screen digital video, bronze mask on turntable

Reparto/Cast: Douglas Park, Magdalena Gnatowska, Ola Janeczek, Vassiliki Holeva, Tobias Collier, Mark E. Smith, Erato

Producido /Produced by Platform Gartanti, Istanbul and Centrum Sztuki

Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw.

Con el apoyo/ Supported by Arts Council England and The British Council.

Dos dramas en tiempos de guerra, separados por 2000 años de cultura, se convierten en la base de esta obra de video de Waller. Una es la tragedia épica de la Grecia Antigua, *La Orestíada* de Esquilo, y la otra, el filme de la época de la ocupación de Marcel Carné *Los visitantes de la noche*. Es Argos, el décimo año de la guerra de Troya, el año en que los profetas dicen que Troya caerá. Un vigilante apostado en el tejado espera un faro que señalará la victoria de Agamenón y alertará a su esposa, Clitemnestra para su asesinato. Waller combina su versión de *La Orestíada* con la crítica encubierta de Carné al fascismo, contada a través de la Francia del siglo XV, una historia de dos enviados desde el infierno para interrumpir una ceremonia de matrimonio. *Resistance Domination Secret* es una recreación de una película que ya recrea un pasado. Se produce una recalibración de la historia, resistiéndose a la forma en la que la ideología dominante la banaliza.

Two wartime dramas, separated by 2,000 years of culture, become the basis for Waller's video work. One is Aeschylus' ancient Greek epic tragedy *The Oresteia*, the other is Marcel Carné's occupation period film *Les Visiteurs du Soir*. It is Argos, the tenth year of the Trojan War, the year the prophets say that Troy will fall. A watchman has been posted on the roof, waiting for a beacon that will signal Agamemnon's victory and alert his wife, Clytemnestra for his assassination. Waller conjoins his version of *The Oresteia* to Carné's covert critique of fascism, told through 15th century France, a story of two envoys who have been sent from hell to disrupt a marriage ceremony. *Resistance Domination Secret* is a re-enactment of a movie that already re-enacts a past. A re-calibration of history happens, resisting the way that dominant ideology makes history banal.



Resistance Domination Secret
(Imagen de producción)
Fotógrafo: Rafal Manowski
Cortesía del artista y Rodeo

Resistance Domination Secret
(Production still)
Photographer: Rafal Manowski
Courtesy the artist and Rodeo

STATE SUBJECT (2010)

2 Personas. Mesa de oficina, 2 sillas, bolígrafo y papel.

4 cámaras de vigilancia.

2 performers. Office desk, 2 chairs, paper and pen.

4 surveillance cameras.

Performers Basel: Martin Christener, Zori K., Pamela Castillo.

Barbican: Yorgos Karamalegos, Molly Carrol.

Esta obra, un performance de dos personas y cuatro cámaras de seguridad, se hizo en respuesta a la experiencia de Waller al estar sin vivienda y recibir la evaluación de la ayuda a la vivienda por parte de los funcionarios de la seguridad social. El artista reflexiona sobre el grupo escultórico monumental de Rodin *La Porte de l'Enfer* (*La puerta del infierno*) que se produjo en colaboración con Camille Claudel, donde se representa una escena de cuerpos en abyecta dislocación de la *Divina Comedia* de Dante. Las poses de Rodin se vuelven a desplegar en un escritorio, donde una empleada de oficina escribe un informe sobre la posición o el estado del otro artista. Las cámaras de seguridad capturan áreas específicas del escritorio, dividiendo nuestra percepción de la escena en diferentes piezas de espacio y tiempo. El cuerpo contorsionado se divide en partes como la acción-relación entre los dos artistas. ¿Cómo puede el espectador percibir la imagen completa? Al igual que las pinturas de los impresionistas, para retener los detalles del conjunto se requiere un esfuerzo, un movimiento, un enfoque, un compromiso para poner todas las piezas juntas de nuevo.

This work, a performance for two people and four surveillance cameras, is made in response to Waller's experience of homelessness and assessment for housing aid by social security officers. He meditates on Rodin's monumental sculptural group work "La Porte de l'Enfer" (The Gates of Hell) that were produced in collaboration with Camille Claudel, which depicts a scene of bodies in abject dislocation from Dante's Divine Comedy. Poses from Rodin are re-deployed across a desk, where an office worker writes a report on the other performer's position or state. The surveillance cameras capture specific areas of the desk, dividing our perception of the scene into different pieces of space and time. The body in contortion splits into parts like the action-relation between both performers. How can the onlooker perceive the whole picture? Like the Impressionists' paintings, to retain the details from the whole, It requires an effort, a movement, an approach, a commitment to put all the pieces back together.



State Subject
(Vista de la instalacion: Surreal House, Barbican, 2010)
Cortesía del artista y Rodeo

State Subject
(Installation shot: Surreal House, Barbican, 2010)
Courtesy the artist and Rodeo

Milles Feuilles (2016)

Serie de 20 composiciones con papel de Palos de Nata, relleno, pigmento acrílico. Milles Feuilles (performance) South London Gallery, 2016.

Video 9 min 53 sec, dos bandejas de milhojas, cuchillo, mosquiteras protectoras de alimentos.

Performance incorporando los trabajos de John Latham Noit intercourses y Books on Glass Fragments.

Series of 20 compositions of éclair cases, filler, acrylic pigment and Milles Feuilles (performance) South London Gallery, 2016.

Video 9min 53 sec, two trays of mille feuilles, knife, umbrella food covers.

Obras de John Latham / John Latham works: Noit Intercourse II D–LATH870001, Two Lincoln Mystery Book Club D–LATH870011, Anonymous Books Married D–LATH870014, Alison of Noggarth Hall D–LATH870024, Books on glass D–LATH870023, Book and glass fragment D–LATH85001.

Una confluencia entre gusto, memoria, tacto y video se pone en acción con esta nueva composición entre los *Fragments* y *Noit Intercourses* c.1990 de Latham, raramente vistos, y la práctica interdisciplinar de tiempo fracturado de Waller. *Noit Intercourses* c.1990 incluye dos libros colocados de pie verticalmente, una consideración de la mecánica del libro como un evento temporal. *Books on Glass Fragments* expande aún más el concepto. Los fragmentos se ofrecían anecdóticamente como entremeses a los invitados durante la visita previa en la galería. Waller sustituye el picoteo en orden inverso, para encontrarse con Latham a mitad de camino. Se realizó frente a un montaje de vídeo del pintor Paul McCarthy (1995), una entrevista con Dennis Hopper sobre la «memoria sensorial» (1982) y fragmentos de la épica telenovela *Sunset Beach* (1997–99).

A confluence of taste, memory, touch and video is put into action in this new arrangement between Latham's rarely seen *Fragments* and *noit Intercourses* c.1990 and Waller's interdisciplinary practice of fractured time. The *noit Intercourse* comprises two books standing vertically, a consideration of the mechanics of the book as a temporal event. *Books on Glass Fragments* extends the concept further. Fragments were anecdotally given to gallery preview guests in place or hors d'oeuvres. Waller substitutes the finger food in reverse, to encounter Latham mid-way. It was performed in front of a video montage of Paul McCarthy's *Painter* (1995), an interview with Dennis Hopper on "sense memory" (1982) and fragments of the epic TV soap *Sunset Beach* (1997–99).

Milles Feuilles
Cortesía del artista y Rodeo

Milles Feuilles
Courtesy the artist and Rodeo





Milles Feuilles
(Performance documentation South London Gallery, 2016)
Performance incorporating John Latham works Noit
Intercourses and Books on Glass Fragments
Courtesy the artist and Rodeo



Milles Feuilles
(Documentacion del performace, South London Gallery, 2016)
Performance con los trabajos de John Latham Noit
intercourses y Books on Glass Fragments
Cortesía del artista y Rodeo

Video Instruction for the Last Sculpture (2015)

18 min video digital

«Una historia de glamour, de un tipo de cine más antiguo, se despliega con cada rotación de *Video Instruction for the last sculpture* de Mark Aerial Waller (vídeo-instrucción para la última escultura). Esta escultura es una caja de cartón reparada con esquirlas de un desafortunado espejo roto, colocada sobre una especie de expositor comercial giratorio. Ocurre una suerte de colapso de la semántica, con la temporalidad de una escultura, aunque endeble, estando en discrepancia con esa del video– ambas finitas, sí, pero el momento entre las dos ofrece, extrañamente, una historia a la película, una aparente atemporalidad, una cultura que perder –a pesar de su reiterativa fugacidad. La escultura entonces, aquí, se convierte en conmemorativa– no menos importante: una cosa constituida por accidente y basura. Esta refleja y reflexiona sobre una historia de imágenes y reflexiones sobre el paso del tiempo, en torno a la ley entrópica. El sonido de cada álbum de recortes de periódico plegable, las piezas de música del pasado reverberante –cada cosa se presenta a la escultura como si fuera un oráculo. Sólo los fragmentos de espejo devuelven la imagen presentada, y no al artista, sino a la cámara, a nosotros, donde se nos pide que la cambiemos por la escultura final». *Ed Atkins 2016, para Outpost Open Film.*

“A history of glamour, of an older kind of cinema, unfolds with every rotation of Mark Aerial Waller’s ‘Video Instruction for the last sculpture’. This sculpture is a cardboard box spackled with shards of unlucky broken mirror perched atop a kind of shop display turntable. A kind of collapse of semantics occurs, with the temporality of a sculpture, however flimsy, being at odds with that of the video – both finite, yes, but the stretch between the two affords, weirdly, film to have history, apparent timelessness, a culture to be lost– despite its reiterative fleetingness. The sculpture then, here, becomes commemorative –not least of itself: a thing constituted by accident and refuse. It reflects and reflects upon a history of images and reflections concerning the passing of time, around entropic law. The sound of every scrapbook newspaper fold–out, the reverberant pieces of past’s music – each thing is presented to the sculpture, like it is an oracle. Only, the shards of mirror return the presented image – and not to the artist, but down the camera, to us, where we are asked to swap out for the final sculpture.” *Ed Atkins 2016. For Outpost Open Film.*



Video Instruction for the Last Sculpture
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

Video Instruction for the Last Sculpture
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo

Complete, Boxed, Excellent Condition Hornby Railway R. 629 level crossing (2019)

Serie de trabajos fotográficos.

Exposición: Curators Series #12, DRAF, London 2019.

Set de cuatro impresiones digitales en marcos de cristal con clip, 460 x 465 mm, pertenecen a una serie mayor.

Set of four digital prints with glass and hook frames, 460 x 645 mm. Part of a larger series.

Una serie fotográfica de las pertenencias del artista puestas a la venta a través de Ebay. La serie encuentra una frontera entre el uso cotidiano de las habilidades de creación de imágenes de un artista y el arte incidental. Los arreglos sobre fondos blancos apuntan hacia la historia de la fotografía conceptual, aquí reutilizada como una técnica de venta para subastas en línea. Waller propone: “Me siento a la vez como envilecido y elegantemente eficiente. Cuando lo pienso a la inversa; que las imágenes que he hecho para Ebay podrían ocupar un discurso artístico, se transgrede otro límite. Quería conmemorar mis cosas cuidadosamente cuidadas, mientras las dejaba ir. Es una idea deliciosa descubrir que el trabajo puede multiplicarse en dos caminos separados, hay nueva vida tanto para la imagen como para el objeto”.

A photographic series of Waller's belongings on sale through Ebay. The series encounters a border between the everyday use of an artist's image making skills and incidental art. The arrangements on white backgrounds point towards the history of conceptual photography, here repurposed as a sales technique for online auctions. Waller proposes: “It feels at once a debasement to me and elegantly efficient. When I think about it in reverse; that the images I have made for Ebay might occupy an art discourse, another boundary is transgressed. I wanted to memorialise my carefully looked after things, whilst let them go. It's a delicious idea to find that work can multiply into two separate paths, there's new life for the image as well as the object.”



Complete, Boxed, Excellent Condition (Serie):
Hornby Railway R. 629 level crossing (cuatro impresiones digitales en marcos de cristal con clip) 460 x 465 mm
Cortesía del artista y Rodeo

Complete, Boxed, Excellent Condition (series):
Hornby Railway R. 629 level crossing (set of four digital prints with glass and hook frames) 460 x 645 mm
Courtesy the artist and Rodeo



**Wayward Canon
Eventos - Events**

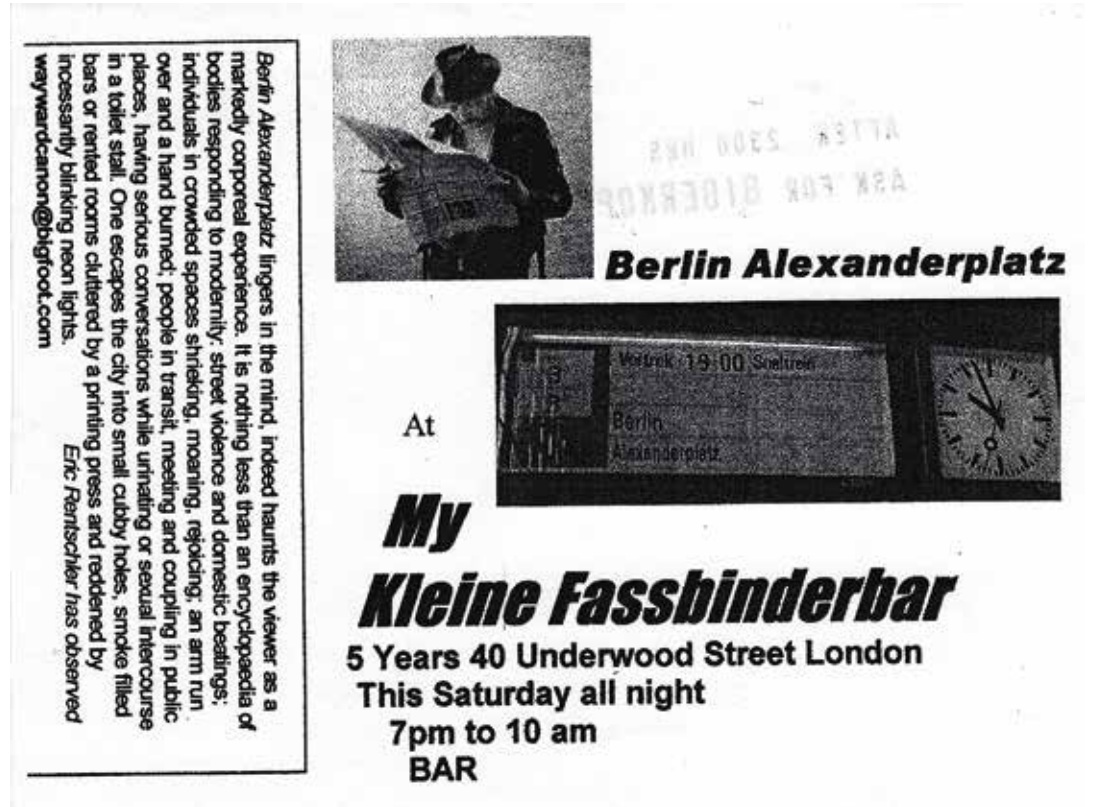


My Kleine Fassbinderbar (2002)

5 Years, London

Dieciocho horas de proyección de la serie completa *Berlin Alexanderplatz*, dirigida por Rainer Werner Fassbinder, con bar berlinés y un espejo reflejando la pantalla. El contenido de la película comienza a contagiar al público, se produce una especie de reacondicionamiento, así como el borrador de la inhóspita noche de invierno del evento.

18-hour screening of the complete TV series *Berlin Alexanderplatz*, directed by Rainer Werner Fassbinder with Berlin bar and mirror reflecting the screen. The content of the film begins to rub-off on the audience, a kind of reconditioning occurs, as well as erasure of the inhospitable winter night of the event.



Berlin Alexanderplatz lingers in the mind, indeed haunts the viewer as a markedly corporeal experience. It is nothing less than an encyclopaedia of bodies responding to modernity: street violence and domestic beatings; individuals in crowded spaces shrieking, moaning, rejoicing; an arm run over and a hand burned; people in transit, meeting and coupling in public places, having serious conversations while urinating or sexual intercourse in a toilet stall. One escapes the city into small cubby holes, smoke filled bars or rented rooms cluttered by a printing press and reddened by incessantly blinking neon lights.

Eric Renitschler has observed
waywardcanon@bigfoot.com

At
**My
Kleine Fassbinderbar**
5 Years 40 Underwood Street London
This Saturday all night
7pm to 10 am
BAR

The Wayward Canon: My Kleine Fassbinderbar
(Invitación del evento: fotocopia con el sello en el reverso)
148 x 105 mm
Cortesía del artista y Rodeo

The Wayward Canon: My Kleine Fassbinderbar
(Event invitation: photocopy with rubber stamp on obverse)
148 x 105 mm
Courtesy the artist and Rodeo

The Sun Set (2003)

Gallery 1,000,000 mph, London

Quince horas de proyección nocturna de la épica serie de televisión de Aaron Spelling, *Sunset Beach*, con pared de espejo offset. Publicación con Tom McCarthy, Giles Round, Fergal Stapleton, Claire Hooper, Audrey Reynolds, Lucy Reynolds, Philip Jones, Margarita Gluzberg, Emily Wardil, Lee Mackinnon, Kip Bauersfeld. Trabajo de video adicional de Claire Hooper.

15-hour overnight screening of Aaron Spelling's epic TV series, *Sunset Beach*, with offset mirror wall. 48 p.p. Publication with Tom McCarthy, Giles Round, Fergal Stapleton, Claire Hooper, Audrey Reynolds, Lucy Reynolds, Philip Jones, Margarita Gluzberg, Emily Wardil, Lee Mackinnon, Kip Bauersfeld. Additional video work by Claire Hooper.

The Sun Set
(Panfleto autoeditado: fotocopia con
intaglio, primera edición 100 copias)
Cortesía del artista y Rodeo

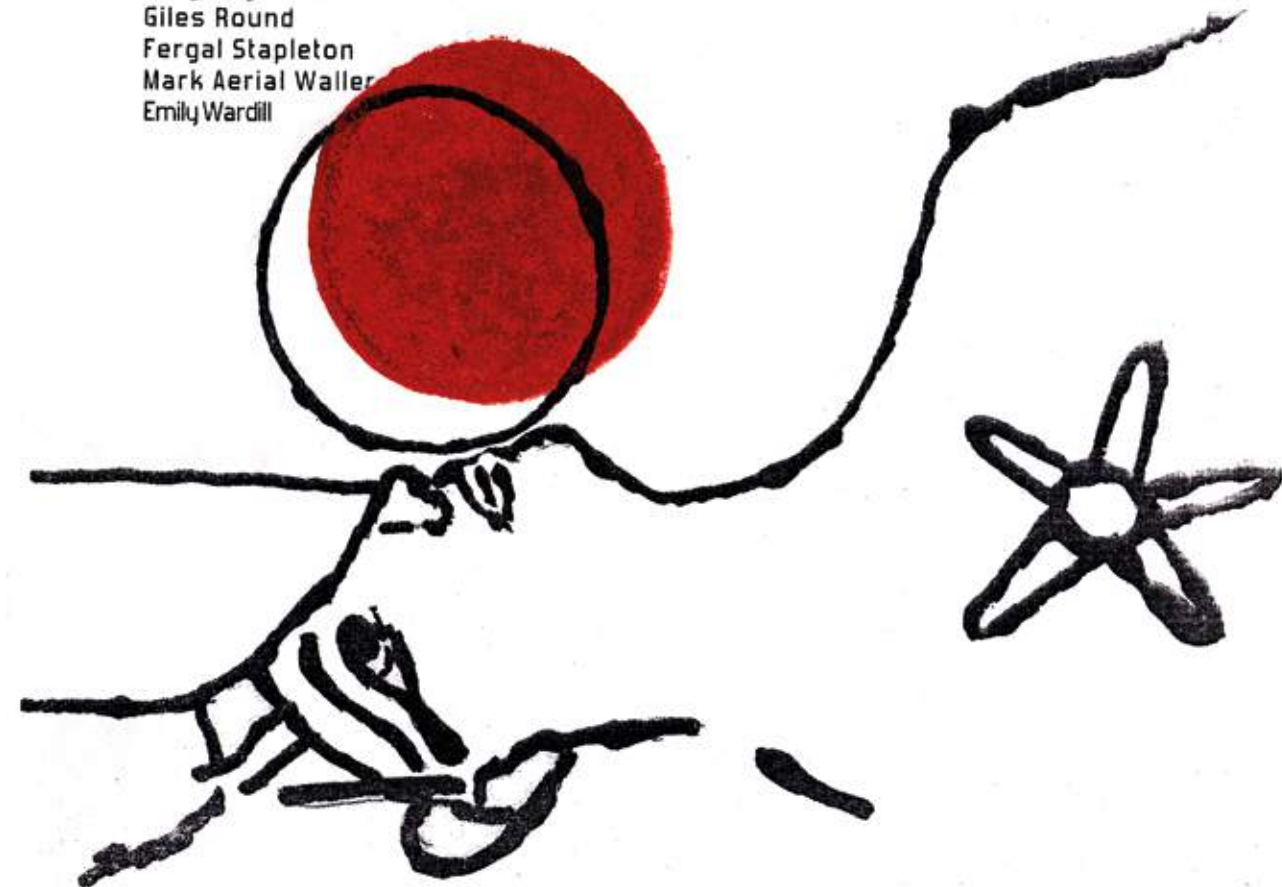
The Sun Set
(Self-published pamphlet:
photocopy with intaglio
first edition 100 copies)
Courtesy the artist and Rodeo

THE SUN SET

The Wayward Canon presents *Sunset Beach*

WITHDRAWALS & DRAWINGS

Kip Bauersfeld
Margarita Gluzberg
Claire Hooper
Philip Jones
Lee Mackinnon
Tom McCarthy
Audrey Reynolds
Lucy Reynolds
Giles Round
Fergal Stapleton
Mark Aerial Waller
Emily Wardill



La Société des Amis de Judex (2005)

Redux, London / Tate Modern, London

La Société des Amis de Judex es una provocadora reconsideración del surrealismo. Alinea la poesía de Guillaume Apollinaire, *Batman* de 1960 y *Judex* de Louis Feuillade de 1916 con una máquina de humo y las interrupciones de audio. El evento comienza con una entrevista en 1965 entre el cineasta Georges Franju y Marcel Allain, coautor de la serie de suspense francesa anterior a la I Guerra Mundial *Fantômas*. El metraje documenta al hombre que influyó el surrealismo y al cine fantástico, en diálogo con el eslabón perdido de la *Nouvelle vague*, Franju. Los dos se remontan al pasado en 1916, cuando Allain reproduce una grabación de cilindro de cera, hablando desde su juventud. Le sigue una excursión a la televisión de la década de los 1950: Enigma hace un ataque en la vista privada a una escultura de elefante premiada y Batman no aparece por ninguna parte. Enigma llena el espacio con gas de óxido nitroso y luego presenta bromas atroces, atrapando a la audiencia en una risa incontrolable. Nuestro auditorio se llena también de humo, como un desvanecimiento físico en el espacio, que se dispersa lentamente para revelar la película de 1916 del título y la poesía de Guillaume Apollinaire, *Alcools* (*Alcoholes*).

La Société des Amis de Judex is a provocative reconsideration of Surrealism. It aligns Guillaume Apollinaire's poetry, 1960s *Batman* and Louis Feuillade's 1916 *Judex* with a smoke machine and audio interruptions. The event opens with a 1965 interview between filmmaker Georges Franju and Marcel Allain, co-author of the pre-WWI French thriller series *Fantômas*. The footage documents the man who informed Surrealism and fantastic cinema, in dialogue with the missing link to the French New Wave, Franju. The two step further back in time to 1916, as Allain plays a wax-cylinder recording, speaking from his youth. An excursion into 1950s television follows: The Riddler makes an attack on the private view of a prize elephant sculpture, and Batman is nowhere to be seen. The Riddler fills the space with nitrous oxide gas then presents atrocious jokes, trapping the audience into uncontrollable laughter. Our auditorium itself fills with smoke, like a physical fade in space, that disperses slowly to reveal the 1916 film of the title and Guillaume Apollinaire's poetry, *Alcools*.

Simon and The Radioactive Flesh (2006)

Mark Aerial Waller y Giles Round. Platform Garanti, Estambul, LUX en Arcola Theater, Londres.

Mark Aerial Waller & Giles Round. Platform Garanti, Istanbul, LUX at the Arcola Theatre, London

Una proyección de cine y videoarte intermitente que trasciende a una discoteca purgatorio. *Simon and the Radioactive Flesh* (*Simón y la carne radioactiva*) usa la película de 45 minutos de Luis Buñuel sobre un asceta, *Simón del Desierto*, un devoto de los estilos de Simón, quien proclama su fe subiéndose en una columna en el desierto. El demonio le visita en diferentes ocasiones para tentarle, finalmente consigue llevarlo al purgatorio; un club nocturno existencial en Nueva York en 1960. En esta reelaboración de la película original, la narrativa se ve interrumpida cada vez que aparece el diablo, por la inserción de una pieza de videoarte contemporáneo. Las interrupciones continúan a lo largo de la película hasta que finalmente también nosotros somos interrumpidos espacialmente, encontrándonos en un paralelo al escenario del último baile de la película, en la discoteca del purgatorio: bailando *La Carne Radioactiva*.

A film and intermittent video art screening that transcends into a purgatorial nightclub. *Simon and the Radioactive Flesh* uses Louis Bunuel's 45-minute film of an ascetic, Simon, a devotee of Simon Stylites, who proclaims his faith through standing on a column in the desert. The devil visits on several occasions to lure him from his duty, eventually succeeding in transposing him to purgatory; an existential beat nightclub in 1960's New York. In this reworking of the original film, each time the devil appears the narrative is interrupted by the insertion of a contemporary video artwork. The interruptions continue throughout the film until finally we too are spatially interrupted, finding ourselves in a parallel to the purgatorial nightclub setting of the film's last dance, *Carne Radioactiva* (*The Radioactive Flesh*).

The Mantle (2009)

Betonsalon, Paris

Video y desfile de moda. La colección de modelos exhibidos sigue la línea de los ropajes mitológicos. Desde la antigüedad chaquetas, abrigos y túnicas han sido inscritos con un significado especial y un poder mitológico. Hoy en día la chaqueta MA1 Bomber ha sido designada casi con estatus mitológico, la que fue una vez una chaqueta de vuelo utilizada en combate, usada por los mods en la década de 1960, por las cabezas rapadas de ultraderecha en la década de 1970, y posteriormente por Queers en la década de 1980 y 1990; en todos los casos utilizada como muestra antisistema de autoridad callejera. *The Mantle (El Manto)* presenta la idea de que la elección de una chaqueta de piloto de combate de Estados Unidos sobre otro atuendo de combate, no sólo se hace por motivos estéticos, la ropa está impregnada de omnipotencia a través de la asociación con el vuelo, haciendo que el portador sea como un Hermes contemporáneo, el protector de los viajeros, los sinvergüenzas, las rameras y los ladrones.

Video with catwalk parade. The collection of outfits exhibited follow the lineage of mythological clothing. Since ancient times jackets, coats and robes have been inscribed with special meaning and mythological power. Today the MA1 Bomber jacket has been appointed with mythological status, once a flying jacket used in combat, then by mods in the 1960's, right wing skinheads in the 1970's, then queers in the 1980's and '90's; all used in a display of anti-establishment street authority. *The Mantle* presents the idea that the choice of a US fighter pilot jacket over other combat attire is not just made aesthetic grounds, the clothing is suffused with omnipotence through association with flight, making the wearer a present day Hermes, the protector of travelers, miscreants, harlots and thieves.

*Collage para Resistance Domination Secret, 2008
y The Mantle, 2009
(Serigrafía en fotocopia, A0)
Cortesía del Artista y Rodeo*

*Collage for Resistance Domination Secret, 2008
and The Mantle, 2009
(Screenprint on photocopy A0)
Courtesy the artist and Rodeo*



The Glittering Canon (2007)

Mark Aerial Waller and Giles Round

Encargo para el friso—panel de video del salon de té y cócteles de Sketch, Londres.

Una compilación editada de videos de artistas y videos musicales seleccionados por su contenido visual, donde las fuentes de luz de las imágenes se convirtieron en la iluminación de la sala, para ser reflejados, expandidos en el espacio, a través de explosiones periódicas de brillo.

Commissioned for the videowall frieze at Sketch tea room and cocktail lounge, London. An edited compilation of artist videos and music videos were selected for their visual content, where images of light sources in the videos became illumination of the room, to be reflected further, extended into space, through periodic explosions of glitter.

The Glittering Canon
(Documentación del evento)
Fotógrafo: Peter Lewis
Cortesía del artista y Rodeo

The Glittering Canon
(Event documentation)
Photographer: Peter Lewis
Image courtesy the artist and Rodeo



Taverna Especial Soup Kitchen (2009)

Mark Aerial Waller y Giles Round

Serpentine Gallery, Manifesto Marathon. Sopa, mantas de emergencia, video: France Fiction — Billes Club de Londres'

Mark Aerial Waller and Giles Round

Serpentine Gallery Pavilion, Manifesto Marathon

Soup, emergency blankets, Video: France Fiction — *Billes Club London*.

La Taverna Especial fue cofundada por Giles Round y Mark Aerial Waller en el verano de 2003. Tenía un núcleo dinámico y mítico; como tal, fue creado a través de un suceso fortuito que fue desarrollando a través de un sistema en constante evolución.

«Giles y yo queríamos un encuentro directo con la obra contemporánea, como hacer cola en el Louvre para ver la *Mona Lisa* o La Última Cena en Milán, en lugar de esa mirada superficial que normalmente solicita el arte contemporáneo. Quizás también tenga que ver con convertir el arte en cine, la concentración en una sola pantalla, la comida y las bebidas después».

Taverna Especial was co-founded by Giles Round and Mark Aerial Waller in the summer of 2003. It has a dynamic and mythical core; as such it was created through a chance happening that has developed through a constantly evolving system.

“Giles and I wanted a direct meeting with the contemporary work, like queuing at the Louvre for the *Mona Lisa* or for *The Last Supper* in Milan, rather than the cursory glance that contemporary art usually solicits. Maybe it's also to do with making art into cinema, the single screen concentration and food and drinks afterwards.”

Welcome to the Association Area (2014)

Whitstable Biennale

Relacionado con el papel del espectador en términos de reconocimiento e interpretación, con obras de Vito Acconci, VALIE EXPORT, Simon Martin, Eva Stenram, Wet Soldier y Sapphire y series de Steel TV «The Trap». Nosotros, como espectadores, nos situamos a cierta distancia de estas obras, hasta que los artistas de este programa poco a poco hacen posible nuestra entrada. En algún punto se puede producir un momento de reconocimiento e interpretación, de esta forma, lo que una vez fue distante se convierte en parte de nuestra propia subjetividad. Entonces ya pertenecemos a ella, diferentes a lo que una vez fuimos.

Concerning the role of the spectator in terms of recognition and interpretation, with works by Vito Acconci, VALIE EXPORT, Simon Martin, Eva Stenram, Wet Soldier and Sapphire and Steel TV series “The Trap”. We as spectators are positioned at some distance from these works, until the artists in this programme slowly make it possible for our entry. At some point a moment of recognition and interpretation can be made, so what was once distant becomes part of our own subjectivity. We then belong to it, no longer the same as we once were.



Welcome to the Association Area
(Collague digital 2021)
Cortesía del artista y Rodeo

Welcome to the Association Area
(Digital collage 2021)
Courtesy the artist and Rodeo

Mark & Vassiliki Play Cards at Life Sport (2015)

Life Sport, Athens.

Varitas, monedas, espadas, tazas, vídeo digital de 15 minutos y 20 segundos para el evento en Life Sport, Atenas. Una situación para entrar en una experiencia contemporánea a través del popular juego Briscola, del norte de Italia. La noche ejerció como un club social con bebidas servidas en el Bar Mandrake y un paquete de naipes de edición limitada. El video sirve como reflexión y extensión del evento. Es un collage de imágenes en movimiento de escenas de películas griegas clásicas con juegos de cartas, compuesto sobre una baraja de cartas italianas de Briscola.

Wands, Coins, Swords, Cups, 15min 20sec digital video for the event at Life Sport, Athens. A situation to enter into present-tense experience through the popular north Italian game of Briscola. The evening acted as a social club, with drinks served at the Mandrake Bar, and a limited edition pack of cards. The video serves as a reflection and extension of the event. It is a moving image collage of card playing scenes from classic Greek movies, composed over a Briscola deck of italian cards.

*Mark & Vassiliki Play
Cards at Life Sport*
(Fotograma de video)
Cortesía del artista y Rodeo

*Mark & Vassiliki Play Cards at Life
Sport*
(Video still)
Courtesy the artist and Rodeo



*Mark & Vassiliki Play
Cards en Life Sport*
(Paquete adaptado de naipes)
Cortesía del artista y Rodeo

*Mark & Vassiliki Play Cards
at Life Sport*
(Adjusted packs of playing cards)
Courtesy the artist and Rodeo



Party of the Flowers and Nightingales (2016)

Lothringer13 – Florida, Munich

Evento—performance con 4 videos de instrucciones que, cuando son seguidas, activan los preparativos para una fiesta: 1. Extracción de esencias herbales para preparar cócteles. 2. Curso de cocina de merengues. 3. Instrucciones de baile. 4. Experimento de dibujo. Denominado así por un texto de Heinrich Heine, «Writing on Religion and Philosophy in Germany» (Escribiendo sobre Religión y Filosofía en Alemania), llamando a un alzamiento de flores y ruiseñores: «Al igual que Ulises, Nicolai intentó frenar los oídos de sus compañeros para que no escucharan los cantos de las sirenas, sin importarle que luego también quedarán sordos a los tonos inocentes del ruiseñor. Para despejar completamente el campo de malas hierbas, este hombre práctico apenas dudó en arrancar también las flores. Pero la fiesta de las flores y los ruiseñores, con todo lo que les pertenecía, la belleza, la gracia, el ingenio y el juego, se levantaron en armas contra esto, y el pobre Nicolai fue derrotado».

No estoy ofreciendo un evento, sino la situación para prepararlo.

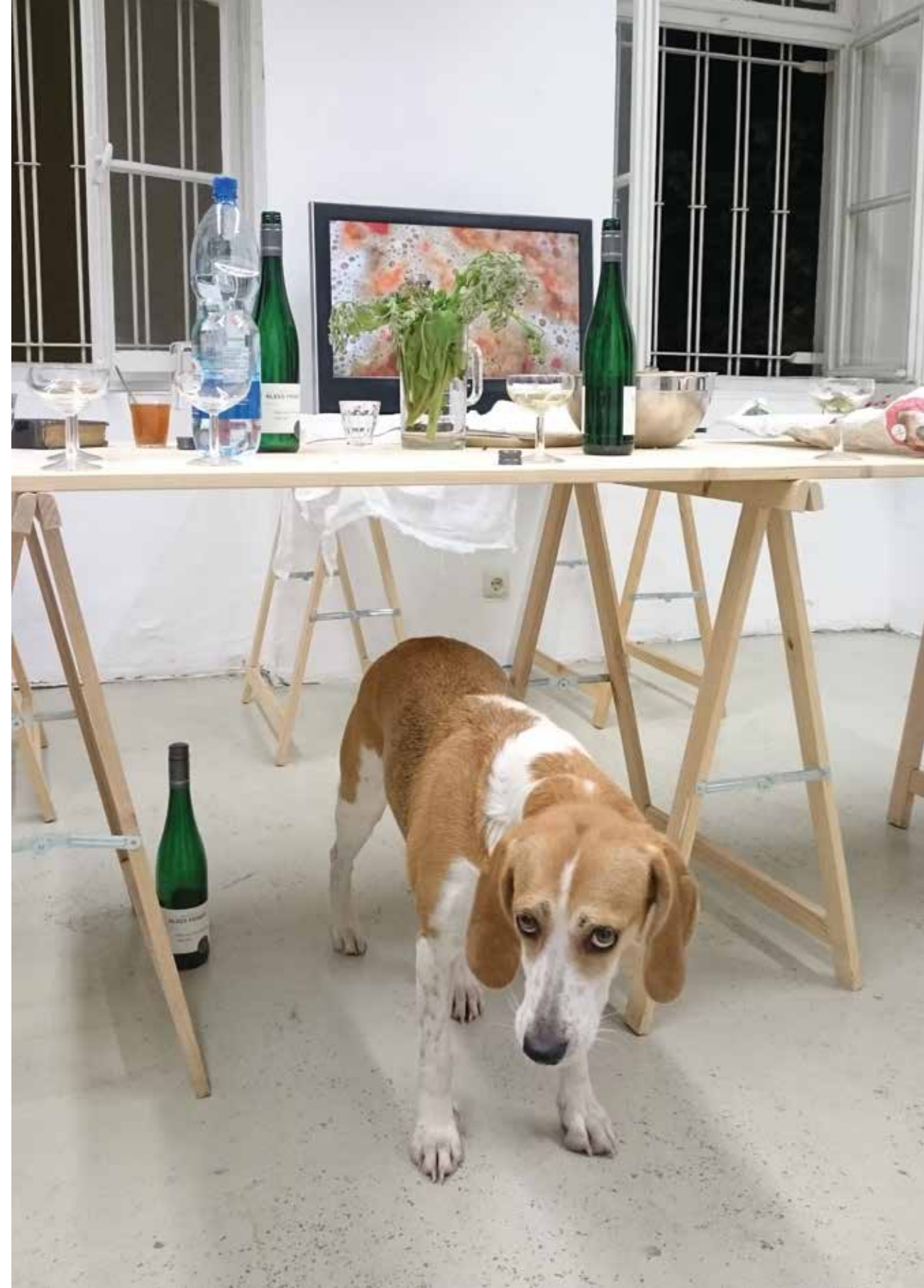
Performance event with 4 instructional video works that when followed, activate the preparations for a party: 1 Extraction of herbal essences in order to mix cocktails. 2. Cookery course for meringues. 3. Dance instruction. 4. Drawing experiment. Named after a text by Heinrich Heine, “Writing on Religion and Philosophy in Germany”, calling for a uprising by flowers and nightingales:

“Like Ulysses, Nicolai tried to stop the ears of his companions so that they would not hear the songs of the sirens, not caring that they then also became deaf to the innocent tones of the nightingale. In order to clear the field of the present completely of all weeds, this practical man hardly scrupled at pulling up the flowers as well. But the party of the flowers and the nightingales, with all that belonged to it, beauty, grace, wit, and playfulness, rose up in arms against this, and poor Nicolai was defeated.”

I am not providing the event, but a situation to prepare for it.

Party of the Flowers and Nightingales
(Documentación del evento)
Cortesía del artista y Rodeo

Party of the Flowers and Nightingales
(Event documentation)
Courtesy the artist and Rodeo



40 Days at the Rhumba (2018) (Space Pursues Them, Encircles Them, Digests Them)

Kunsthall Oslo
Daedalus St, Athens

Composición de dos películas que comparten el tema de la Commedia dell'arte: *Duelle* (Jacques Rivette, 1976) y *Rabbits Moon* (Kenneth Anger, 1950/72/79). La música en escena de *Duelle* (1976) se reposiciona en el auditorio para *Rabbits Moon* (1972) con un arreglo musical en vivo. Una bola de discoteca refleja el espacio de fantasía fílmica en el auditorio y asocia la narrativa al público. *Mi querido amigo, tus pasos ligeros en el baile de ayer me recordaron esta pregunta; ¿quizá podríamos habitar el resplandor al final del cine, incluso brevemente, en el Rhumba, con Jacques Rivette y Kenneth Anger? Los espíritus allí pueden invadir y transformar la realidad, y nosotros podemos disfrutar de una bebida y bailar de nuevo.* 40 Days at the Rhumba. Una reelaboración de 40 días en el Rhumba, fue ideada para Daedalus Street, Atenas, con un servicio adicional de libación ritual de terracota, realizado en colaboración con Vassiliki Holeva. Basado en las criaturas representadas en la carta del Tarot XVIII, La Luna. La cerámica se utilizó para servir bebidas alcohólicas elaboradas con los árboles de bergamota de la calle del barrio de Kerameikos en Atenas. Pianista: Peggy Valmer, músico callejero clarinete: Spiros, percusión: Athanasios Argianas.

Composition of two films that share a theme of Commedia dell'arte: *Duelle* (Jacques Rivette, 1976) and *Rabbits Moon* (Kenneth Anger, 1950/72/79). On-scene music from *Duelle* (1976) is repositioned in the auditorium for *Rabbits Moon* (1972) with a live musical arrangement. A mirrorball reflects the filmic fantasy space into the auditorium and associates the narrative to the audience. *My dear friend, Your light footfalls at yesterday's dance reminded me to ask; perhaps we could inhabit the glow at the end of cinema, even briefly, at the Rhumba, with Jacques Rivette and Kenneth Anger? The spirits can encroach upon and transform reality there, and we can enjoy a drink, and dance again.* 40 Days at the Rhumba. A reworking of 40 Days at the Rhumba, was devised for Daedalus Street, Athens, with additional terracotta ritual libation service, made in collaboration with Vassiliki Holeva. Based on the creatures depicted on Tarot card XVIII, The Moon. The ceramics were used to serve alcoholic drinks made from the streetside bergamot trees of the Athens neighborhood of Kerameikos. Pianist: Peggy Valmer, street musician clarinet: Spiros, percussion: Athanasios Argianas.

40 Days at the Rhumba
(Transcripción musical de partitura
de Jean Wiener con anotaciones)
Cortesía del artista y Rodeo

40 Days at the Rhumba
(Musical transcription of Jean
Wiener score with comments)
Courtesy the artist and Rodeo

Main Theme

Jean Wiener

Slow shuffle A *(I Ab) aed. um*

3 *(I Gb) aed. um*
Abm7 Eb7/Bb Abm6/B Eb7 Abm7 Eb7/Bb

6 *(II Gb) aed. um* *(III Gb) aed. um* *(IV Gb) aed. um*
Bb6 Db9 Dbm7 Eb7#9 Ab Db9

9 *(V Gb) aed. um* *(VI Gb) aed. um*
Abm7 Eb7/Bb Bb6 Eb7/Bb Abm7 Eb7/Bb

12 *(VII Gb) aed. um* *(VIII Gb) aed. um* *(IX Gb) aed. um*
Bb6 Eb7/Bb Abm7 Eb7/Bb Bb6 Dbm6

15 *(X Gb) aed. um* *(XI Gb) aed. um* *(XII Gb) aed. um*
Ab Eb7#5 Ab Db9 B Abm7 Db9

18 *(XIII Gb) aed. um* *(XIV Gb) aed. um* *(XV Gb) aed. um*
Gbma7 Gbm7 Cb9



40 Days at the Rhumba
(Zoomorphic rhytons used at the event, Daedalus Street)
Terracotta with black and white glaze
Each approx 20 x 16 x 17 cm
Collaboration between Vassiliki Holeva and Mark Aerial Waller
Courtesy the artists and Rodeo

40 Days at the Rhumba
(Ritones zoomorficos usados en el evento, Daedalus Street)
Terracota vidriada con blanco y negro
C/una aprox. 20 x 16 x 17 cm
Colaboracion de Vassiliki Holeva y Mark Aerial Waller
Cortesía del artista y Rodeo

FILOSCOPIO

Simón y la carne radioactiva

Este filoscopio muestra la escena final en la discoteca de la película surrealista *Simón del Desierto* (1965) de Luis Buñuel.

El evento Wayward Canon «Simón y la carne radioactiva» (2007) pretendía completar la naturaleza fragmentada de la película reposicionando a la audiencia en la discoteca. ¿Qué es este baile? Es la Carne Radioactiva, el baile más importante, ¡el último baile!

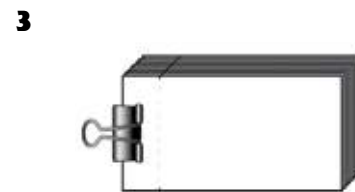
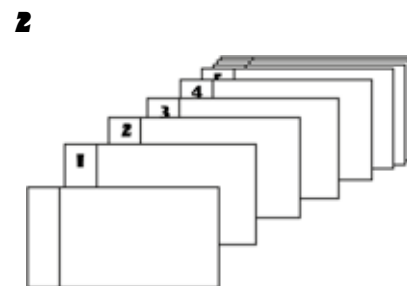
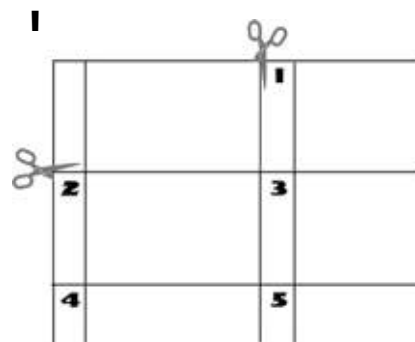
La pieza *Phantom Avantgarde* (2010) de Mark A. Waller, regresa a la misma escena, donde las siluetas recortadas se trasladan desde el celuloide a la fotocopia y luego de vuelta. Ahora, con este filoscopio, la discoteca purgatorio puede continuar, infinitamente, ¡en tus manos!

Simon and the Radioactive Flesh

This flipbook is of the final nightclub scene from the late surrealist film *Simon of the Desert*, *Simón del desierto* (1965) by Luis Buñuel.

The Wayward Canon event *Simon and the Radioactive Flesh* (2007) set out to complete the fragmentary nature of the film through re-positioning the audience as dancers in the nightclub. What is this dance? It's the Radioactive Flesh, the ultimate dance, the last dance!

Waller's *Phantom Avantgarde* (2010) returns to the scene, where cut-out ciné-silhouettes move from celluloid to photocopy and back. Now through a flip-book, the purgatorial nightclub can continue, endlessly, in your hands!



SIMÓN Y LA CARNE RADIOACTIVA



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



**THE WAYWARD CANON
2020**

Selección exposiciones individuales, eventos y televisión / Selected Solo Exhibitions, Solo Events & Television

2018

Leave Nothing Behind But Your Footprints And Take Nothing But Your Time, Rodeo, London

2018

Wayward Canon: 40 days at the Rhumba, Sad Disco Fantasia, Kunsthalle Oslo

2014

Live From the Crucible, Random Acts, Channel Four Television & ICA

2014

Wayward Canon: Yoga Horror, Tate Britain

2012

SO–LA, Cell Projects, London

2009

Kafe Pittoresk– L'Experience du Monde Visionnaire, Serpentine Gallery, London (With Giles Round)

2008

Resistance Domination Secret, France–Fiction, Paris, France

2007

Wayward Canon: La Societé des Amis de Judex II, Tate Modern, London

2007

Wayward Canon: Simon & The Radioactive Flesh– Dalston, LUX at Arcola Theatre, London

2004

Superpower – Dakar Chapter, Counter Gallery, London

2003

Wayward Canon: The Sun Set. 1,000,000mph project space, London

2002

Wayward Canon: My Kleine Fassbinderbar, 5 Years collective, London

1999

The Glow Boys Night, Lux Centre, London (event)

1995

Knives & Rockets, plummet, London

Selección Exposiciones Colectivas – Proyecciones / Selected Group Exhibitions – Screenings

2019

Curators' Series #12, David Roberts Art Foundation London.

2016

“Mille Feuilles” performance/video, The Shift, South London Gallery

2016

The Shift– Eight Years of Flat Time House, Flat Time House, London

2015

Phantoms of the Avantgarde, LUX & Cranford Collection

2014

Mirrorcity, Hayward Gallery, London

2013

Douglasism Festival, National Press Gallery / Ilmin Museum, Seoul, South Korea

2012

Desire Lines, Caja Madrid, Barcelona

2012

Mindaugas Triennial – Baltic Triennial, CAC Vilnius, Lithuania

2012

Superpower–Africa in Science Fiction, Arnolfini, Bristol

2011

Like the Fireflies, Nicoletta Rusconi, Milan

2011

The Surreal House, Barbican, London (performance)

2010

Time Machine and Anywhere Door, IT Park Gallery, Taipei, Taiwan

2009

This place you see has no size at all..., Kadist Foundation, Paris

2009

For the Straight Way is Lost, 2nd Athens Biennale, Greece

2008

The Children of the Revolution, Rodeo, Istanbul, Turkey.

2007

You have Not Been Honest, Museo D'Arte Contemporanea Donnaregina, Naples

2006

Philip, collaborative SF novel, Project, Dublin, curated by Mai Abu EIDahab

2006

selected for Manifesta 6, Nicosia, Cyprus

2005

ATOMICA Lombard–Fried Fine Arts, New York

2004

Reversion of the Beast Folk, 3 To The Power of 3, Institute Français, London. Curated by Ian White

2003

Changing Times Tate Britain, curated by Lucy Reynolds

2003

Wild Strawberries and Familiar Haunts Newman Popiashvili, New York

2002

Aristotele's Feiber, HEDAH, Maastricht, The Netherlands, (three–person collaboration)

2001

Traversées, Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, France

2001

New England Lux Gallery, London

1998

ATOMIC Imperial College, London: Touring Exhibition with The Arts Catalyst

1997

ISLAS CAAM, Gran Canaria

1996

Seethroughbrain Transmission Gallery, Glasgow

1996

Euthanasia, plummet, London

1996

prognosis, plummet, London

Colecciones Públicas / Public Collections

2017

Phantom Avantgarde, video with projection cabinet, Arts Council Collection

Premios y Residencias / Awards & Residencies

2019

Techne PhD scholarship, Kingston University

2017

Hospitalfield Summer Resident, Arbroath, Scotland

2012

Elephant Trust award Residency: Baltic Triennial, CAC Vilnius, Lithuania

2010

Residency: Wysing Arts Centre, Cambridge, UK.

2006

Residency: Triangle Arts Network and Watershed Art Space, Xi'an, China. British Council and Arts Council England

Comisariado / Curating

2014

Curator, Whitstable Biennale film program: Welcome to the Association Area

2007–9

Creative Director, Yama public video screen, Istanbul

1995–6

Core member of Plummet artists collective, London

Artículos / Journal Articles

Waller, M.A. (2013) “Top Ten” Artforum, September issue ISSN: 1086–7058

Waller, M.A. (2011) “Life in Film” Frieze,139, May issue ISSN: 0962–0672

Libros – Artículos / Books – Articles

Lau, J. (2017) “Phantom der Avantgarde” In Veivo, Montier,Nicol, Ayers,Hjartarson, Bru. (2017) Beyond Given Knowledge:Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the Avant–Gardes. Walter de Gruyter GmbH & Co KG

Carpenter, E. (2016) Nuclear Culture Sourcebook, London: Black Dog Publishing.

Waller, M.A. (2014) “Synthetic Nature” in Rut Blee Luxemburg, ed. Science & Fiction, London: Black Dog Publishing.

Waller, M.A. (2012) SO–LA, Cell Projects, London.

Waller, M.A. (2012) “Channel 40” in Inheritance Projects, eds. Community without Propinquity, Inheritance Projects/MK Gallery/AND Publications.

Waller, M.A. (2011) “Leave Sideways” in Mai Abu EIDahab, ed. From Berkeley to Berkeley, Sternberg Press.

Waller, M.A. (2010) “The Wayward Canon Interviews Dario Argento” in Francesco Manacorda, ed.

Palinsesto: Thinking Through Cinema, Turino: Artissima

Waller, M.A. & Round, G. (2009) “Taverna Especial” in Hans Ulrich Obrist, ed. Manifesto Marathon, Köln: Walther König.

Waller, M.A. (2008) The Flipside of Darkness.

Reynolds, L. (2014) ‘Wayward Canons and Sacred Spaces’, Millenium Film Journal [No 59]

Catálogos / Exhibition Catalogues

Waller, M.A. (2014) “Welcome To The Association Area” essay, Whitstable Biennale

Muñoz–Alonso, L. & Rodríguez Muñoz, B. (2012) Desire Lines, Barcelona: Caja Madrid

CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente

Antonio Morales Méndez

Consejera de Cultura

Guacimara Medina Pérez

Director Insular de Cultura

Francisco José Bravo de Laguna Romero

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Presidenta

Guacimara Medina Pérez

Director

Orlando Britto Jinorio

Gerente

Leticia Martín García

Departamento Artístico

Mari Carmen Rodríguez Quintana
Beatriz Sánchez Montesdeoca
Cristina Déniz Sosa
Marta Plasencia García–Checa
Luis Cuenca Sanabria
Mari Pino Amador Armas

Laboratorio de Investigación

Cristina R. Court
Francisco Javier Pueyo Abril

Publicaciones

Eduvigis Hernández Cabrera
Alexis Lorenzo Santana
Beatriz Pérez Báez

Diseño y Montaje

Miguel Pons

Comunicación

Belinda Mireles
Carolina Rodríguez Bethencourt

Departamento de Educación y Acción Cultural

Inmaculada Pérez Maza
Concepción Jiménez Ramos

Biblioteca y Centro de Documentación (BCD)

Francisco Santana Macías
María Belén Rodríguez Medina
David Guerrero Gopar

Administración

Rafael Vernetta–Cominges González
Cecilia Luján Hernández

Secretaría

Alexandra Betancor Carballo
Alicia Ojeda Falcón

Tienda del CAAM y

Librería del Cabildo de Gran Canaria

Cristian Jorge Millares
Javier García Sánchez
Eduardo González Pérez
Miguel Ángel Ramos Morales
Gerardo Bosch Suárez

Mantenimiento y Servicios

Rafael González García
Víctor González Delgado
Tomás Santana Guerra
Manuel Suárez Casañas
Jacinto Pérez Suárez
José Manuel Armas Alemán
Sebastián Amador Gil
Patricia Rodríguez Henríquez
Juan Farías García

EXPOSICIÓN

Comisaria / Curator

Gemma Medina Estupiñán

Coordinación / Coordination

Beatriz Sánchez Montesdeoca

Diseño y Dirección de montaje /

Design and installation direction

Miguel Pons

Montaje / Installation

Equipo de montaje del CAAM
Obras y Carpintería Alonso García SL

Registro / Registry

Luis Cuenca Sanabria

Restauración / Restoration

Marta Plasencia García–Checa

Seguro / Insurance

Mapfre

Subtítulos videos / Video subtitles

Adelaida Maria Antunez Egurvide

PUBLICACIÓN

Proyecto editorial / Editorial Project

Gemma Medina Estupiñán
Mark Aerial Waller

Coordinación / Coordination

Beatriz Sánchez Montesdeoca
Publicaciones CAAM

Diseño y maquetación / Design and layout

María José Arce

Producción editorial / Production

Centro Atlántico de Arte Moderno–CAAM

Textos / Texts

Orlando Britto Jinorio
Gemma Medina Estupiñán
Mike Sperlinger
Jennifer Teets, Lorenzo Cirrincione y Marie Bonnet

Traducciones / Translations

Gemma Medina, Lambe & Nieto Traducciones

Fotografías / Photographs

Nacho González (fotografías de obras en sala.
CAAM–San Antonio Abad / photographs of the
works installations at the CAAM–San Antonio Abad
showrooms)
Vassiliki Holeva
Rut Blees Luxemburg
Moea Creugnet
Volkan Kiziltunç
Rafal Manowski
Peter Lewis

Fotomecánica, impresión y encuadernación /

Color separation, printing and binding

Estudios Gráficos Europeos S. A.

© Centro Atlántico de Arte Moderno

© de los textos, sus autores /
of the texts, their authors

© de las fotografías, sus autores /
of the photographs, their authors

ISBN: 978–84–17434–13–7

DL: GC 215–2021

Agradecimientos / Acknowledgements

El Centro Atlántico de Arte Moderno–CAAM,
la comisaria y el artista desean expresar su
agradecimiento a la galería Rodeo (Londres/Piraeus) y
LUX (Londres), así como a los técnicos y colaboradores
que han hecho posible este proyecto, de manera muy
especial a:

The Centro Atlántico de Arte Moderno–CAAM, the
curator and the artist wish to thank Rodeo (London/
Piraeus) and LUX (London) as well
as the coordination and installation teams and the
collaborators who have made this project possible,
more especially to the following,
Katy Green and Sylvia Kouvali (Londres/London)
Vassiliki Holeva (Londres/London))
Octavio Santana Arnaiz (Eindhoven)
Nora Navarro (Las Palmas de Gran Canaria)

