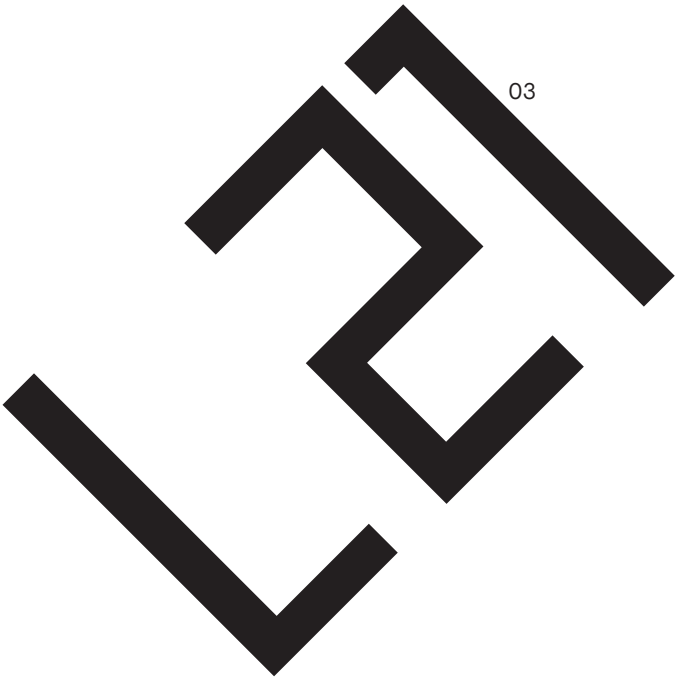
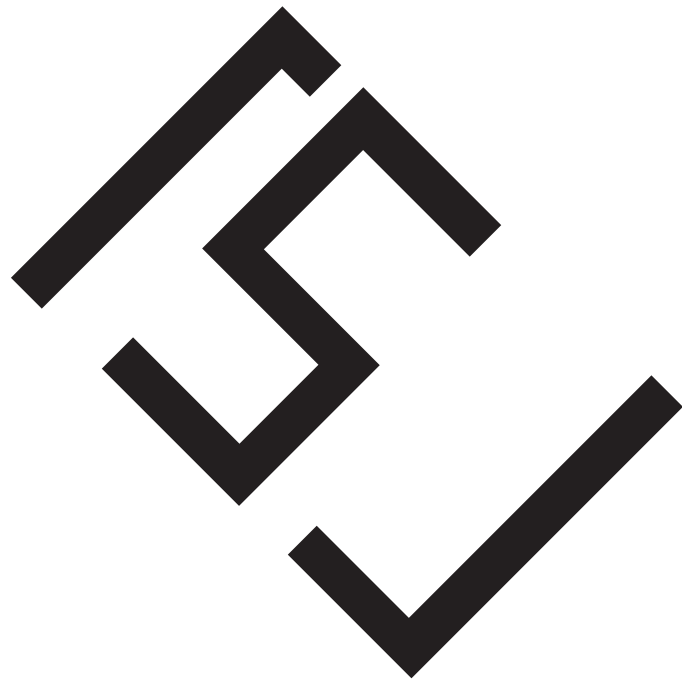


20 / 03 / 2021 —> 28 / 05 / 2021

03





- 1 RICHARD WOODS
The Investment Show
- 13 ENDRE TÓT
I am glad if I am happy
- 25 JOE CHEETHAM
Something for the weekend
- 37 THÉO VIARDIN
Toute présence se mêle avec
les pierres
- 49 DASHA SHISHKIN
FROU FROU

RICHARD WOODS

T H E
I N V E S T
M E N T
S H O W



THE INVESTMENT SHOW

Over the past twelve months, Richard Woods has become increasingly aware of graphs and diagrams that illustrate elements from our intimacy, such as health or finances, as well as very abstract concepts like happiness.

These visual data representations have infected his creative process and, as result, "The Investment Show" displays how his work has been developed using his own familiar woodblock printing technique that hybridises the information overload with which we are bombarded by the media. Drawing from his experience as a carpenter in the construction industry, Woods gives to his works a 'hands on' quality that is both appealing and simplistic by alluding to the very material that they are made of: wood. The use of vibrant colours and cartoonish lines contributes to the feeling of making and playing, while generating a kind of self-referential shape, like a fish finger manufactured in the shape of a dolphin.

The references contained in the works remain ambiguous, in a way that we do not identify the source they represent. For example, 'Pie Chart (MJ)' could allude to "The most popular pets in Palma de Mallorca" or "The average income of residents in Rome", but their origin is completely opaque and, therefore, the fiction of their numbers depends on one's imagination, as well as the interpretation of the cataloguing system used by the artist in the titles of the pieces.

Both Woods' architectural commissions and his wall-based works are characterised by their strong political and social significance. Such is the case of the commission "Small, medium and large", for which Woods has built three houses of different sizes considering the different preferences that people have for housing, while others have no place to occupy. The work is the result of an observational exercise during a walk from the artist's studio in East London to the West End area, where the site of the commission is located. As the artist was leaving behind the eclectic

neighbourhood of Bethnal Green, he encountered larger houses, culminating in the Buckingham Palace. "Small, medium and large" resonates with everyday life decisions (where should I live?, what kind of flat can I afford?) which ultimately have an impact on the lives of others and the environment we inhabit. Reducing these decisions to an absurdly simplistic level, "The Investment Show" reflects on the unbalanced nature of our existence, as the graphs are a scheme to illustrate that someone is at a disadvantage.

Taking further the engagement with the context that Wood's practice inhabits, the colours he employs belong to famous brand logos that are advertised on billboards near his studio. The colours are mixed in a paint shop using an industrial machine, therefore containing a synthetic feel that contrasts with the natural pattern of the boards. While the linguistic meaning of a pie charts unfolds in many ways in the work of Woods: not only as a colourful piece of information but also as a portion of a cake easily eaten, absorbed and diggested like we metabolized the headlines in the news.

Cristina Ramos

THE INVESTMENT SHOW

Durante los últimos doce meses, Richard Woods ha ido tomando conciencia de los gráficos y diagramas que ilustran tanto aspectos de nuestra intimidad, como la salud o las finanzas, hasta conceptos muy abstractos como la felicidad.

Estas representaciones visuales de datos han infectado su proceso creativo y, en consecuencia, "The Investment Show" muestra cómo se ha desarrollado su trabajo utilizando una técnica propia de impresión en madera que hibrida la sobrecarga de información con la que nos bombardean los medios. Influenciado por su experiencia como carpintero en el sector de la construcción, Woods confiere a sus obras una cualidad "manual" que resulta atractiva y simplista al aludir al propio material del que están hechas las piezas: la madera. El uso de colores vibrantes y líneas caricaturescas contribuye a la sensación de hacer y jugar, a la vez que genera una especie de forma autorreferencial, como un palito de pescado fabricado con la forma de un delfín.

Las referencias que contienen las obras se mantienen ambiguas, de manera que desconocemos cuál es la fuente que representan. Por ejemplo, una obra podría aludir a "Las mascotas más populares de Palma de Mallorca" o "La renta media de los residentes en Roma", pero su origen es completamente opaco y, por tanto, la ficción de sus cifras depende de la imaginación de cada uno, así como la interpretación del sistema de catalogación empleando por el artista en los títulos de las piezas.

Tanto los encargos arquitectónicos como las obras de Woods, se caracterizan por contener un fuerte significado político y social. Tal es el caso de la comisión "Small, medium and large", para la que Woods ha construido tres casas de distinto tamaño considerando las diferentes preferencias que las personas tienen por su vivienda, al mismo tiempo que otras no tienen un lugar que ocupar. La obra es resultado de un ejercicio de

observación durante un paseo desde el estudio del artista en el este de Londres hasta la zona del West End, donde se encuentra el emplazamiento del encargo. A medida que el artista dejaba atrás el ecléctico barrio de Bethnal Green, se iba topando con casas de mayor tamaño, culminando con el Palacio de Buckingham. "Small, medium and large" resuena con decisiones de la vida cotidiana (¿dónde debo vivir?, ¿qué tipo de apartamento me puedo permitir?) las cuales, en última instancia, tienen un impacto en la vida de los demás y en el entorno que habitamos. Reduciendo estas decisiones a un nivel absurdamente simplista, "The Investment Show" reflexiona sobre lo desequilibrado de nuestra existencia, ya que los gráficos son un esquema para ilustrar que alguien está en desventaja.

Continuando la vinculación con el contexto en el que ejerce su práctica, los colores que Woods emplea en sus obras pertenecen a los logotipos de marcas famosas que se anuncian en las vallas publicitarias cercanas a su estudio. Los colores se mezclan en un taller de pintura con una máquina industrial, por lo que contienen una sensación sintética que contrasta con el patrón natural de los tableros. Mientras que el significado lingüístico de un gráfico de tarta se despliega de muchas maneras en la obra de Woods: no sólo como una información vistosa, sino también como una porción de un pastel fácil de comer, absorber y digerir al igual que metabolizamos los titulares de las noticias.

Cristina Ramos

RICHARD WOODS



*

Richard Woods (Chester, England, 1966) has trained as a sculptor at the Slade School of Fine Art in London in 1990, where he lives and works. Woods is known for his architectural installations and for re-surfacing structures that propose an absurd twist on the cult of DIY aesthetics. Recently, he has been commissioned to make a public sculpture in Lower Grosvenor Gardens, London (2020), received an architectural commission in South Korea for the 2018 Winter Olympics, designed an interior for Comme des Garçons' flagship shop in Osaka, and transformed the interior of Cary Grant's former Hollywood residence for its new owner, art dealer Jeffrey Deitch. In 2003, his reconstruction of a cloistered courtyard was the centrepiece of the Henry Moore Foundation's exhibition at the 50th Venice International Art Biennale.

His work has been exhibited at the Yorkshire Sculpture Park, Yorkshire (2019); Frieze Sculpture, London (2018, 2013); Chelsea Space, London (2017); Folkestone Triennial (2017); Eastside Projects, Birmingham (2016); Festival of Love, Southbank Centre, London (2015); Chapter Arts Centre, Cardiff (2015); Albion Barn, Oxford (2015); Bloomberg Space, London (2012) y Victoria and Albert Museum, London (2009). Wood's works can be found in collections such as Saatchi Collection, London; Arts Council England, London; Victoria and Albert Museum; London; British Museum, London and the Museum of Modern Art, New York.

Richard Woods (Chester, Inglaterra, 1966) se formó como escultor en la Slade School of Fine Art de Londres en 1990, donde vive y trabaja. Woods es conocido por sus instalaciones arquitectónicas y por revestir estructuras que proponen un giro absurdo en el culto a la estética del bricolaje. Recientemente, ha sido comisionado para realizar una escultura pública en Lower Grosvenor Gardens, Londres (2020); ha recibido un encargo de arquitectura en Corea del Sur para los Juegos Olímpicos de Invierno de 2018; diseñó un interior para la tienda insignia de Comme des Garçons en Osaka, y transformó el interior de la antigua residencia de Cary Grant en Hollywood para su nuevo propietario, el marchante de arte Jeffrey Deitch. En 2003, su reconstrucción de un patio de clausura fue la pieza central de la exposición de la Fundación Henry Moore en la 50ª Bienal Internacional de Arte de Venecia.

Su trabajo ha sido expuesto en el Yorkshire Sculpture Park, Yorkshire (2019); Frieze Sculpture, Londres (2018, 2013); Chelsea Space, Londres (2017); Folkestone Triennial (2017); Eastside Projects, Birmingham (2016); Festival of Love, Southbank Centre, Londres (2015); Chapter Arts Centre, Cardiff (2015); Albion Barn, Oxford (2015); Bloomberg Space, Londres (2012) y Victoria and Albert Museum, Londres (2009). Sus obras se encuentran en importantes colecciones como la Saatchi Collection, Londres; Arts Council England, Londres; Victoria and Albert Museum; Londres; British Museum, Londres y el Museum of Modern Art, Nueva York.

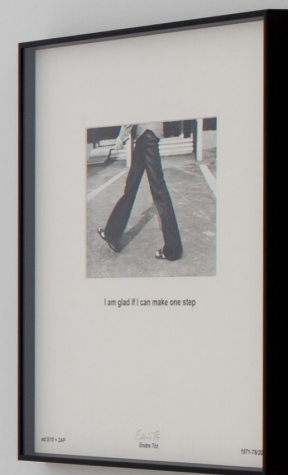
*

Investment sculpture (LM), 2021
Acrílico sobre madera/Acrylic on wood
184.5 x 184.5 cm



ENDRE TÓT

I L A M
G L A D
IF I A M
H A P P Y



TOWARDS A BORDERLINE ART: ENDRE TÓT

Endre Tót (Sümege, Hungary, 1937) has remained as a deeply mysterious and utterly transparent character during the preparations for this exhibition, which is also his first solo show in Spain.¹ Tót began to develop an artistic practice increasingly close to the conceptualism that would come to characterise the rest of his career in the early 1970s, when his native country was under a strict communist regime. The iron curtain made it impossible for free and experimental art to flourish within its confines, but it could not isolate him completely from the vibrant international art scene of those years. It was perhaps this context of restricted freedoms that drove him towards a growing self-referentiality in his works, both from a philosophical and humorous approach.

Paradigmatic examples of this are the letters filled with zeros that he typographed and sent by post and which would make him one of the pioneers of mail art. As well as later in time, the Zero Demo demonstrations organised in different cities in which the participants walked carrying banners with zeros on them. Even in a dictatorial regime in which censorship was a common practice, how to censor emptiness, which plays a fundamental role in Endre Tót's works? From where could we approach communication reduced to its minimum expression?

I am glad if I can type zeros, can be read at the end of one of these letters that brim with numerical repetition and meaningful emptiness... if one looks long enough, only a perfectly geometrical grid can be seen from which a zero drops out, breaking the pattern and stepping into the margin of the page. There is an

interesting parallel with a photograph from the same period, which portrays the artist gently pushing his body against the uniform façade of a building. As if he could be the personification of that undisciplined zero, doing what it did on the edge of the paper and disrupting with the presence of his body the geometrical patterns of a grey urban landscape.

Endre Tót blurs the boundaries between artistic practice and everyday life through such subtle actions that, if not for the photographic documentation of them, might well pass completely unnoticed like evanescent gestures, extra-artistic situations or events. In a series made up of an immense variety of this type of events that he gathers under the repeated title "I am glad...", Tót carries out simple actions which in many cases can be interpreted as absurd on account of their self-referential nature: he turns his back to us while staring at a brick wall, takes a step with his right foot ready to land on the ground, stamps his ever-smiling self-portrait on a bare bottom, takes a photograph of his own shadow cast on the grass, draws a straight line on the façade of a building... all of them are minimal, barely noticeable gestures.

Nonetheless, as mentioned above, they are also aesthetic experiences delimited by its photographic documentation, which provides them with both a physicality, as a communicative medium, and a duration in time that extends beyond the temporality of the action itself. Delimitation is also a key concept in understanding Tót's work, representative of an artistic practice that constantly deals with limits, whether they are geographical or disciplinary. In any case, and whatever their nature, they are pushed to make room for freedom and experimentation.

In this sense, the concept of borderline art, coined by George Brecht in the 1960s to delimit a set of practices that Lucy Lippard also called dematerialised and Lawrence Alloway non-compact, is revealing. Brecht was an artist with whom Endre Tót corresponded during this period, as he did with many other artists who formed part of the flexible, experimental and playful group that was Fluxus. His definition did not emphasise either the material or formal aspect in order to map this type of conceptual practices that appeared during the sixties and which had more to do with presence than with representation, but rather it focused on the experience of the limit itself. In Brecht's words, it would be "an art at the point of imperceptibility. Sounds barely heard, sights barely distinguished (...) it should be possible to miss it completely."²

Borderline art is therefore a type of practice that could become indistinguishable, though not totally indiscernible, from everyday life itself. The exhibition "I am glad if I am happy" brings together a series of minimal gestures and actions that have no hierarchical order. Making a geometric drawing with chalk, reading Lenin's political theories and wagging one's toe have the same experiential value here: the one given to them by an aesthetic perspective that has always tended towards creative experimentation and sense of humour and, harder still, has managed to remain unchanged over the decades.

In the most recent work in the exhibition, "I am glad if I don't see you" (2001), Endre Tót stands with his face covered surrounded by one of those crowds of people so characteristic of German Christmas markets.³ Between his hands he holds a poster in which the same sentence that gives title to the work can be read in capital letters. In the foreground a man turns his head slightly to read the sentence while the artist remains somehow oblivious to the perceptual situation that his presence triggers... This character dressed in black continues to be the protagonist of actions that push us again and again to the experience of the edge or, more precisely, of a borderline art that tirelessly edges with life.



Esmeralda Gómez Galera

¹
This exhibition has been made in collaboration with acb Gallery.

²
George Brecht quoted by Dezeuze, Ana. *In Search of the Insignificant. Street Work, Borderline Art and Dematerialisation. I. Parvu* (ed.), *Objects in Progress. After the Dematerialisation of Art*, Geneva, MetisPresses, 2012. Pages. 35-64. Page 39.

³
It is probably the Weihnachtsmarkt in Cologne, where the artist settled in 1980 and where he remains to this day.

HACIA UN ARTE LIMÍTROFE: ENDRE TÓT

Endre Tót (Sümege, Hungría, 1937) ha permanecido durante la preparación de esta exposición, que es también su primera muestra individual en España, como un personaje a la vez profundamente misterioso y absolutamente transparente.¹ Tót comenzó a desarrollar una práctica cada vez más cercana al conceptualismo que caracterizaría el resto de su trayectoria a principios de la década de los setenta, cuando existía un férreo régimen comunista en su país natal. El telón de acero hacía imposible la emergencia de un arte libre y experimental dentro de sus límites, pero no consiguió aislarlo por completo de la vibrante escena artística internacional de aquellos años. Tal vez fue este contexto de libertades coartadas el que le empujó a una creciente autorreferencialidad, a la vez filosófica y humorística, en sus obras.

Ejemplo paradigmático de ello son las cartas plagadas de ceros que tipografió y envió por correo y que le convertirían en uno de los pioneros del mail art o, posteriores en el tiempo, las manifestaciones Zero Demo organizadas en distintas ciudades en las que los participantes caminaron llevando pancartas con ceros. Y es que, incluso en un régimen de carácter dictatorial en el cual la censura era una práctica común, ¿cómo censurar la vacuidad, que ocupa un lugar fundamental en las obras de Endre Tót? ¿desde dónde abordar la comunicación reducida a su mínima expresión?

I am glad if I can type zeros, puede leerse al final de una de estas cartas que rebosan de repetición numérica y vacío signifiante... si la mirada se sostiene durante el tiempo suficiente, solo es posible ver una malla perfectamente geométrica de la cual se descuelga un cero, rompiendo el patrón e invadiendo el margen del papel. Es curioso el paralelismo con una fotografía del mismo periodo, que muestra al artista empujando ligeramente con su cuerpo la uniforme fachada de un edificio, como si pudiera ser él la personificación de aquel cero indisciplinado, hacer lo que este hacía en el margen del papel y romper con la presencia de su cuerpo los patrones geométricos de un paisaje urbano gris Endre Tót erosiona los límites entre práctica artística y vida cotidiana mediante este tipo de acciones sutiles que, de no ser por la documentación fotográfica que se hace de las mismas, bien podrían pasar totalmente desapercibidas como gestos evanescentes, situaciones o acontecimientos extra-artísticos. En una serie compuesta por una inmensa variedad de estos acontecimientos que reúne bajo la repetición del título "I am glad...", Tót lleva a cabo acciones sencillas, que en muchos casos pueden ser interpretadas como absurdas por su autorreferencialidad: nos da la espalda mientras contempla una pared de ladrillos, da un paso con el pie derecho a punto de aterrizar en el suelo, estampa su siempre sonriente autorretrato sobre unas nalgas desnudas, fotografía su propia sombra proyectada sobre la hierba, dibuja una línea recta en la fachada de un edificio... todos ellos son gestos mínimos, apenas perceptibles.

Sin embargo, como decíamos más arriba, son también experiencias estéticas delimitadas por la documentación fotográfica, que les confiere una materialidad, en

tanto soporte comunicativo, y una duración en el tiempo que se prolonga más allá de la temporalidad de la propia acción. La de-limitación es también un concepto clave para comprender el trabajo de Tót, representante de una práctica artística que se las ve constantemente con los límites, ya sean estos fronterizos o disciplinares. En cualquier caso y sea cual sea su naturaleza, son empujados para hacer hueco a la libertad y la experimentación.

En este sentido, es revelador el concepto de *borderline art*, que podríamos traducir como arte limítrofe o fronterizo, acuñado por George Brecht ² en los años sesenta para acotar un conjunto de prácticas que Lucy Lippard denominó también *desmaterializadas* y Lawrence Alloway no compactas. La definición de Brecht, artista con quien Endre Tót mantuvo contacto por correspondencia en esta época, como lo hizo con muchos otros artistas que integraron ese grupo flexible, experimental y lúdico que fue Fluxus, no hacía hincapié ni en el aspecto material ni formal para mapear este tipo de prácticas de orientación conceptual que aparecieron durante los sesenta y que tenían más que ver con la presencia que con la representación, sino que repara en la propia experiencia del límite. En palabras de Brecht, se trataría de "un arte al punto de la imperceptibilidad. Sonidos apenas audibles, imágenes apenas distinguibles (...) debería ser posible omitirlo por completo."

El arte limítrofe es por tanto un tipo de práctica que podría llegar a ser indistinguible, aunque no por ello totalmente indiscernible, de la propia vida cotidiana. El recorrido que propone la exposición "I am glad if I am happy" reúne así un conjunto de gestos y acciones mínimas que no están en ningún modo jerarquizadas entre sí. Hacer un dibujo geométrico con tiza, leer las teorías políticas de Lenin y mover el dedo pulgar del pie tienen aquí el mismo valor experiencial: el que les otorga una mirada estética que ha tendido siempre a la experimentación creativa y al sentido del humor y, aún más difícil, que ha sabido mantenerse intacta a lo largo de las décadas.

En el trabajo más reciente de la muestra, "I am glad if I don't see you" (2001), Endre Tót permanece de pie y con el rostro cubierto entre una de esas aglomeraciones de gente tan características de los mercados navideños alemanes.³ Entre sus manos sujeta un cartel en el cual se puede leer la misma frase que da título a la obra en letras mayúsculas. En el primer plano de la imagen, un hombre gira ligeramente la cabeza para leer el mensaje mientras el artista permanece de alguna manera ajeno a la situación perceptual que provoca su presencia... Esta figura vestida de negro continúa siendo la protagonista de acciones que nos empujan una y otra vez a la experiencia del límite o, más bien, de un arte limítrofe que colinda incansablemente con la vida.

Esmeralda Gómez Galera.

¹
Esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración con acb Gallery.

²
George Brecht citado en Deuze, Ana. In Search of the Insignificant. Street Work, Borderline Art and Dematerialisation. I. Parvu (ed.), Objects in Progress. After the Dematerialisation of Art, Geneva, MetisPresses, 2012. Págs. 35-64. Pág. 39.

³
Probablemente se trate del Weihnachtsmarkt de Colonia, donde el artista se afincó en 1980 y permanece hasta la actualidad.

ENDRE TÓT

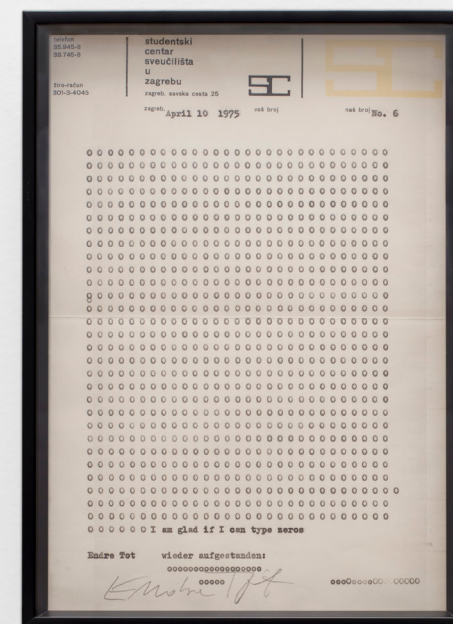
Endre Tót (Sümege, Hungary, 1937) is a Hungarian artist who lives and works in Cologne (Germany). In 1958, Endre Tót began to study at the Academy of Art, where he rapidly came into conflict with the prevalent doctrine of Socialist Realism and was subsequently expelled. Following this, he studied at the Budapest College of Applied Arts. In the 60s, Tot gained a reputation as a painter of art informal. In 1970 he stopped painting and declared "a state of zero", which was to develop great significance for his future art. Tót participated in the Fluxus movement and is known for his mail art projects, employing xerox copies and rubber stamps with clearly conceptual text statements. His work has recently been shown in solo and group exhibitions at major institutions such as the British Museum, London (2019); Ludwig Museum, Budapest (2019); Robert Capa Contemporary Photography Center, Budapest (2017); Staatliches Museum Schwerin, Germany (2017) and MACBA, Barcelona (2011); among others.

Endre Tót (Sümege, Hungría, 1937), es un artista húngaro que vive y trabaja en Colonia (Alemania). En 1958, Endre Tót comenzó a estudiar en la Academia de Arte, donde rápidamente entró en conflicto con la doctrina predominante del realismo socialista y fue posteriormente expulsado. A continuación, estudió en la Escuela Superior de Artes Aplicadas de Budapest donde adquirió reputación como pintor de arte informal. En 1970 dejó de pintar y se declaró en "estado cero", lo que iba a tener una gran importancia para su arte futuro. Tót participó en el movimiento Fluxus y es conocido por sus proyectos de arte postal, el uso de copias xerox y la utilización de sellos de caucho con declaraciones de texto claramente conceptuales. Su trabajo ha sido expuesto recientemente de forma individual y colectiva en instituciones de gran relevancia como el British Museum, Londres (2019); Ludwig Museum, Budapest (2019); Robert Capa Contemporary Photography Center, Budapest (2017); el Staatliches Museum Schwerin, Alemania (2017) and MACBA, Barcelona (2011); entre otros.



22

Untitled, 1971-1976
Impresión en plata sobre gelatina/Gelatin silver print
9 x 11.9 cm



I am glad if I can type zerOs (Zero Typing/Studentski Centar Zagreb), 1975
Offset, mecanografía, carboncillo, lápiz sobre papel /Offset, typewriting,
carbon, pencil on paper
29.3 x 20.5 cm

23

JOE CHEETHAM

S O M E
THING FOR
T H E
WEEKEND



SOMETHING FOR THE WEEKEND

For his first solo exhibition at L21, Glasgow-based artist Joe Cheetham presents an ambitious frieze of new works in the largest gallery room. Providing us with 'something for the weekend', Cheetham's exhibition encapsulates the promise and positivity of coming together to go out, offering an unabashed reflection on communal joy as a vital antidote for uncertain times.

As the week becomes the weekend and crowds pour into venues that open late and close early, time is suspended and complex emotion simplified. The intoxicating closeness and incessant beat consume, as heads let go and bodies move in time. Sincere in celebrating the tastelessness of a big night out, Cheetham's paintings are executed with a manic exuberance, abrim with partying detritus, loud clothes, wild eyes and billowing blunts. Relentlessly positive the works depict revellers whose limbs interlock and hands hold. Cheetham's figures are supportive, unified and full with the rising rush and heady expectation of the dance floor.

As if overflowing, both figures and canvas surface drip – sweat and paint – physical exertion contained only by the extremities of their support. Working literally back to front, Cheetham forces spray paint through the reverse of his surface, relinquishing the control of his pencil studies, through loose passages of colour and line. Painting in such a way, Cheetham's first moves remain prominent, with subsequent gesture offering no recourse for alteration or erasure. The permanence of this one-shot technique necessitating not only technical conviction, but an acceptance of the unpredictable soak of paint through material weave. Recalling the uninhibited spaces that inspire his work, Cheetham's process teeters on the edge of control – imbuing his surface with a material energy that complements the liberating chaos of his figuration.

At the gallery's extremity, the marauding figures are spun around and spat up the adjacent wall towards the gallery's opposing end as if trapped in a loop

of perpetual excess. For what appears so simple in the dance can never be in the day – despair lurks on the other side of euphoria, as Sunday meets Monday, with Friday never further away. This harbinger of 'real-life' remains ever present in Cheetham's paintings as blissed-out gurns fight exhausted grimaces as the hedonism of the night meets the inevitable morning after.

Indeed, as we continue to be physically separated by the current pandemic, the collective catharsis of the dance floor is perhaps needed now more than ever. No longer merely just 'something for the weekend', the return of the dance provides a symbol of hope, marking a future when we can all be together again – for it will be towards the healing spaces of the night that many of us will gravitate – to rediscover, reconnect and release.

Joe Cheetham/L21

SOMETHING FOR THE WEEKEND

Para su primera exposición individual en L21, el artista Joe Cheetham, afincado en Glasgow, presenta un ambicioso friso de obras nuevas en la sala más grande de la galería. La exposición de Cheetham, que nos ofrece "algo para el fin de semana", sintetiza la promesa y la positividad de reunirse para salir, y ofrece una reflexión descarada sobre la alegría comunitaria como antídoto vital para tiempos inciertos.

Cuando la semana se convierte en fin de semana y la gente acude a los locales que abren tarde y cierran temprano, el tiempo se suspende y las emociones complejas se simplifican. La cercanía embriagadora y el ritmo incesante consumen, mientras que se sueltan las melenas y los cuerpos se mueven al compás del tiempo. Honestos en la celebración del sinsentido de una gran noche de fiesta, los cuadros de Cheetham son ejecutados con una exuberancia maniaca, repleta de detritus de fiesta, ropas chillonas, ojos desorbitados y cigarrillos ondulados. Las obras, implacablemente positivas, representan a amantes de la fiesta cuyos miembros se entrelazan y se agarran las manos. Las figuras de Cheetham son solidarias, unificadas y llenas de la creciente prisa y la vertiginosa expectativa que la pista de baile provoca.

Tanto las figuras como la superficie del lienzo gotean como si se desbordaran - sudor y pintura -, esfuerzo físico contenido sólo por las extremidades de su soporte. Trabajando literalmente desde atrás hacia adelante, Cheetham fuerza la pintura en spray a través del reverso de la superficie, renunciando al control de los dibujos preparatorios a lápiz, mediante pasajes sueltos de color y línea. Al pintar de este modo, los primeros movimientos de Cheetham siguen siendo prominentes, y el gesto posterior no ofrece ningún recurso de alteración o borrado. La permanencia de esta técnica requiere no sólo una convicción técnica, sino una aceptación de la imprevisible impregnación de la pintura a través de la trama material. Evocando los espacios desinhibidos que inspiran su obra, el proceso de Cheetham se tambalea al borde del control, imprimiendo a la superficie del lienzo una energía material que complementa el caos liberador de su figuración.^o

En el extremo de la sala, las figuras merodeadoras giran y son empujadas a lo largo de la pared adyacente hacia el extremo opuesto de la galería, como si estuvieran atrapadas en un bucle de exceso perpetuo. Porque lo que parece tan sencillo en el baile nunca puede ocurrir durante el día: la desesperación acecha al otro lado de la euforia, ya que el domingo se encuentra con el lunes, y el viernes queda muy lejos. Este presagio de la "vida real" está siempre presente en los cuadros de Cheetham, en los que los gurús de la felicidad luchan contra las muecas de agotamiento cuando el hedonismo de la noche se encuentra con la inevitable mañana siguiente.

Ciertamente, mientras seguimos separados físicamente por la actual pandemia, la catarsis colectiva de la pista de baile es quizá más necesaria ahora que nunca. El regreso del baile ya no es sólo "algo para el fin de semana", sino que constituye un símbolo de esperanza, que marca un futuro en el que todos podremos volver a estar juntos, ya que muchos de nosotros gravitaremos hacia los espacios curativos de la noche, para redescubrir, reconectar y liberar.

Joe Cheetham/L21

JOE CHEETHAM



*

Joe Cheetham (Epsom, UK, 1992) lives and works in Glasgow. Cheetham's practice explores the constant evolution of club culture (such as the transition from day to night, sunset to sunrise, ecstasy to serenity), incorporating gestural marks and a vivid colour palette. Recent solo exhibitions include: Can you feel it?, TACO!, London (2019) and Such a good feeling, Jakob Kroon Galeri, Worthing (2019). His work has been shown collectively at Untiled (But Loved), Bosse & Baum (2020); Full English, Platform Southwark, London (2019); Sinkhole Project, London (2018); Wherever you Land, Slugtown, Newcastle (2018); Welcome to Suede, Suede Gallery, Edinburgh (2016); No Bad Wednesdays, Voidoid Archive, Glasgow (in collaboration with Embassy Gallery, Edinburgh, 2016) and Interim, Talbot Rice Gallery, Edinburgh (2016).

Joe Cheetham (Epsom, Reino Unido, 1992) vive y trabaja en Glasgow. A través de su práctica pictórica, Cheetham explora la evolución constante a la que está sujeta la cultura de club (como el paso del día a la noche, de la puesta a la salida del sol o del éxtasis a la serenidad), incorporando marcas gestuales y una vívida paleta de colores. Exposiciones individuales recientes incluyen: Can you feel it?, TACO!, Londres (2019) y Such a good feeling, Jakob Kroon Galeri, Worthing (2019). Su obra ha sido expuesta colectivamente en Untiled (But Loved), Bosse & Baum (2020); Full English, Platform Southwark, Londres (2019); Sinkhole Project, Londres (2018); Wherever you Land, Slugtown, Newcastle (2018); Welcome to Suede, Suede Gallery, Edinburgo (2016); No Bad Wednesdays, Voidoid Archive, Glasgow (en colaboración con Embassy Gallery, Edinburgo, 2016) e Interim, Talbot Rice Gallery, Edinburgo (2016).

*

Something for the weekend #1, 2021
Pintura en aerosol sobre lienzo/Spray paint on canvas
180 x 260 cm



THÉO VIARDIN

T O U T E
P R É S E N C E
S E M Ê L E A V E C
L E S P I E R R E S



A CONVERSATION WITH THÉO VIARDIN ON THE OCCASION OF HIS EXHIBITION

Cristina Ramos: "Every presence blends with the stones". The title of the exhibition entangles the idea that the figures belong to the soil but at the same time, it could also refer to the fact that they are made out of the same matter as stones are: calcite, dolomite, feldspar. Could a human figure become a mountain?

Théo Viardin: Maybe it might, if it stays still long enough...
Stones are interesting regarding painting because they have very particular colours, brilliance and transparency. Also, stones are quiet, still, mute - I find them beautiful because it feels like they hold a secret. There is also something touching in their permanence. When talking about rocks, science-fiction writer Ursula K. Le Guin said that stones are little entities, which have a weight, a presence, and which are going to outlast us for nobody knows how long.

I try to work on my figures by connecting them to natural elements, at least on an intellectual level. It helps me to paint in a particular feeling or tonality. Also, it allows me to abstain from realistic human representation to work on more expressive shapes.

CR: In Ursula K. Le Guin's "The Carrier Bag Theory of Fiction" (1986), she beautifully writes about containers, heroes and bags. A bottle is also a container, a thing that holds something else. A painting could also be a pouch. You can take it home, or store it or put it up somewhere, like in a gallery room. "Un petit peu de temps glisse entre mes doigts" (A little time slips through my fingers) depicts a robust figure that holds water in their palm though they need an external container in order to hold it. Is this a metaphor for time? Perhaps your canvases could be considered drops of water that contain images of new stories?

TV: Yes, it is a metaphor for time, but once it's painted on the canvas, paradoxically, it's crystallized, it can't move anymore. We're at the age of short-time, where everything evolves excessively fast and it tends to create a feeling of emergency. Painting slowly and minutiously is a way to capture

this time. I try to see each painting as a scene, a small capsule coming from a distant time or place where time goes way slower.

CR: Are you building up a vision of human destiny in some way? As in depicting the living creatures that will be alive in a far future? Images of a hunter-gatherer lifestyle come to mind, like the Eloi's in the "Time Machine" by H.G.Wells (1895), humanlike creatures that live in syntony with their environment once the Industrial Revolution has proved doomed. There is a sense of a cyclical movement in your paintings, also the way you have chosen to display them.

TV: Like many people in recent years, I was overwhelmed by concerns about the state of our world and our future as humankind. Even if this is not necessarily the story that I want to tell, this underlying issue necessarily nourished my work. Chances are our future resembles our distant past in many ways, and I like to try to portray this distant time in soft, serene images. Whatever might be next, we better make it desirable, don't we?

UNA CONVERSACIÓN CON THÉO VIARDIN EN OCASIÓN DE SU EXPOSICIÓN

Cristina Ramos: "Toda presencia se funde con las piedras". El título de la exposición enreda la idea de que las figuras pertenecen a la tierra y, al mismo tiempo, también podría referirse al hecho de que están hechas de la misma materia que las piedras: calcita, dolomita, feldespato. ¿Podría una figura humana convertirse en una montaña?

Théo Viardin: Puede que sí, si se queda quieta el tiempo suficiente... Las piedras son interesantes en lo que respecta a la pintura porque tienen colores muy particulares, brillo y transparencia. Además, las piedras son silenciosas, quietas, mudas; me parecen hermosas porque parece que guardan un secreto. También hay algo conmovedor en su permanencia. Al hablar de las rocas, la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin dijo que las piedras son pequeñas entidades, que tienen un peso, una presencia, y que van a durar más que nosotros nadie sabe cuánto tiempo.

Intento trabajar mis figuras relacionándolas con elementos naturales, al menos a nivel intelectual. Me ayuda a pintar con un sentimiento o una tonalidad determinada. Además, me permite abstenerme de la representación humana realista para trabajar formas más expresivas.

CR: En "The Carrier Bag Theory of Fiction" (1986) Ursula K. Le Guin escribe maravillosamente sobre contenedores, héroes y bolsas. Una botella también es un contenedor, una cosa que contiene otra cosa. Un cuadro también puede ser una funda. Puedes llevártela a casa, o guardarla o ponerla en algún sitio, como en la sala de una galería. "Un petit peu de temps glisse entre mes doigts" (Un poco de tiempo se escapa entre mis dedos) representa una figura robusta que sostiene agua en la palma de la mano, aunque obviamente necesite un recipiente externo para sostenerlo. ¿Es una metáfora del tiempo? ¿Quizás tus lienzos podrían considerarse gotas de agua que contienen imágenes de nuevas historias?

TV: Sí, es una metáfora del tiempo, pero una vez que el lienzo está pintado, paradójicamente la imagen está cristalizada, ya no puede moverse. Estamos en la era del corto plazo, donde todo evoluciona excesivamente rápido y

tiende a crear una sensación de emergencia. Pintar lenta y minuciosamente es una forma de captar este tiempo. Intento ver cada cuadro como una escena, una pequeña cápsula procedente de un tiempo o lugar lejano donde el tiempo va mucho más lento.

CR: ¿Estás construyendo de alguna forma una visión del destino humano? ¿Como una representación de los seres vivos que habrá en un futuro lejano? Me vienen a la mente imágenes de un estilo de vida de cazadores-recolectores, como los Eloi de la "Máquina del Tiempo" de H.G. Wells (1895), criaturas parecidas a los humanos que viven en sintonía con su entorno una vez que la Revolución Industrial ha fracasado. Hay una sensación de movimiento cíclico en tus cuadros, también en la forma en que has elegido exponerlos.

TV: Al igual que muchas personas en los últimos años, me sentí abrumado por la preocupación sobre el estado de nuestro mundo y nuestro futuro como humanidad. Aunque no sea necesariamente la historia que quiero contar, este tema subyacente alimentó necesariamente mi trabajo. Lo más probable es que nuestro futuro se parezca a nuestro lejano pasado en muchos aspectos, y me gusta intentar retratar este tiempo lejano con imágenes suaves y serenas. Sea lo que sea lo siguiente, más vale que lo hagamos deseable, ¿no?

THÉO VIARDIN

Théo Viardin (Paris, France, 1992) is a French artist based in Paris. He studied Graphic Design in Nantes and Toulouse and co-founded Embuscade, a visual creation studio in 2015.

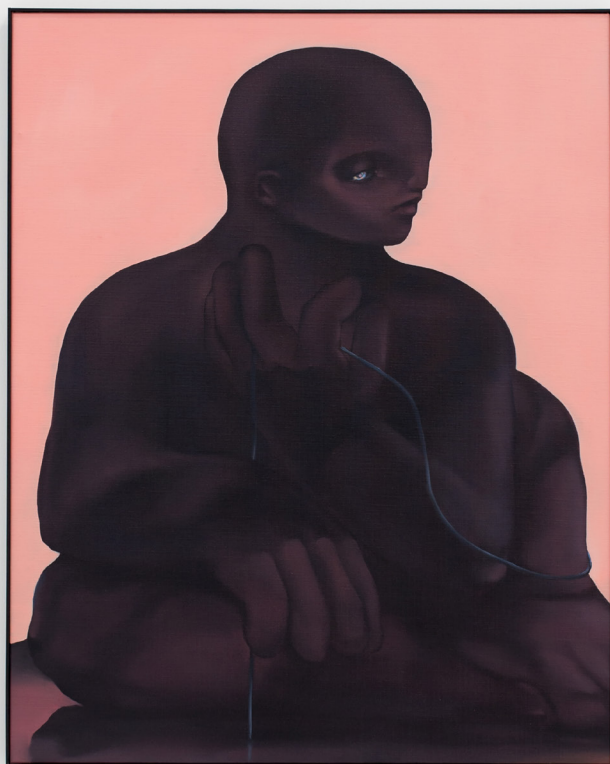
Having started his painting practice in recent years, Viardin works mainly with oil paint to develop a narrative-based approach in investigating human representation. Through the repetition of characters, colours, attitudes and objects, Viardin progressively represents a distant world which possess its own culture and canonical figures. Each painting is a scene unveiling a part of a distant story, or a piece of an incomplete puzzle.

Théo Viardin (París, Francia, 1992) es un artista francés afincado en París. Estudió Diseño Gráfico en Nantes y Toulouse y co-fundó Embuscade, un estudio de creación visual en 2015.

Habiendo iniciado su práctica pictórica en los últimos años, Viardin trabaja principalmente con pintura al óleo para desarrollar un enfoque narrativo basado en la investigación de la representación humana. A través de la repetición de personajes, colores, actitudes y objetos, Viardin representa progresivamente un mundo lejano que posee su propia cultura y sus figuras canónicas. Cada cuadro es una escena que desvela una parte de una historia lejana, o una pieza de un puzzle incompleto.



Là où le regard se distort, 2021
Óleo sobre lienzo/Oil on canvas
150 x 100 cm



DASHA SHISHKIN

F R O U
F R O U



DASHA SHISHKIN



*

Dasha Shishkin (Moscow, Russia, 1977) lives and works in Brooklyn, New York. Driven by line, her compositions are inhabited by a psychedelic multiplicity of scenes and characters, bordering on the comical and the grotesque – a glimpse into a strange, parallel world where pre-assumed rules don't apply. Her work has been shown in solo and group exhibitions at Neues Museum Nurnberg, Alemania (2021); Fine Art Gallery, Houston, Texas (2020); Anne Barrault Gallery, Paris, Francia (2020); Gio Marconi Gallery, Milan, IT (2018); Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder (2017) and The Metropolitan Opera, New York (2014). Her work is included in the collections of the Museum of Modern Art, Nueva York; Whitney Museum of American Art, Nueva York; The Art Institute of Chicago, Chicago, USA; Tang Teaching Museum, Saratoga Springs, USA; RISD Museum, Providence, USA; Dallas Museum of Art, Dallas; Columbus Museum of Art, Columbus; Pina- kothek der Moderne, Munich; and Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Dasha Shishkin (Moscú, Rusia, 1977) vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Marcadas por la línea, sus composiciones están habitadas por una multiplicidad psicodélica de escenas y personajes, que rozan lo cómico y lo grotesco, un vistazo a un extraño mundo paralelo en el que no se aplican las reglas pre-establecidas. Su trabajo se ha mostrado en exposiciones individuales y colectivas en Neues Museum Nurnberg, Alemania (2021); Fine Art Gallery, Houston, Texas (2020); Anne Barrault Gallery, París, Francia (2020); Gio Marconi Gallery, Milán, IT (2018); Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder (2017) y The Metropolitan Opera, New York (2014). Está representada en las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York; Whitney Museum of American Art, Nueva York; The Art Institute of Chicago, Chicago, USA; Tang Teaching Museum, Saratoga Springs, USA; RISD Museum, Providence, USA; Dallas Museum of Art, Dallas; Columbus Museum of Art, Columbus; Pinakothek der Moderne, Múnich; y Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

*

AMIR, 2021
Pintura acrílica, crayón conté sobre tela/
Acrylic, conté crayon on cloth
91.5 x 119.5 cm





56

HAIRITDIN, 2021
Pintura acrílica, crayón conté sobre tela/
Acrylic, conté crayon on cloth
51 x 51 cm



57

RAVIL, 2021
Pintura acrílica, crayón conté sobre tela/
Acrylic, conté crayon on cloth
70 x 43.2 cm

Dasha does not feel comfortable with this kind of written presentation about her work, so we have decided to include the lyrics of a song from Óscar Florit's music band "Peluche Ilorón":

[illegible]

one hundred wet cats

Dasha no se siente cómoda con este tipo de presentaciones escritas sobre su trabajo, así que hemos decidido incluir la letra de una canción del grupo de música de Óscar Florit "Peluche llorón":

[illegible]

cien gatos mojados

S'Escorxador

Hermanos García
Peñaranda, 1A
07010 Palma
Islas Baleares, España

Polígono Son Castelló

Gremi de Ferrers, 25
07009 Palma
Islas Baleares, España

Opening hours

Monday to Friday
from 9 am to 15 pm

L21 GALLERY

Represented artists

Dasha Shishkin
Ian Waelder
Erika Hock
Fabio Viscogliosi
Valerie Krause
Szabolcs Bozó
Richard Woods
Jordi Ribes
Stevie Dix
Alejandro Leonhardt
Joe Cheetham
Felix Treadwell
Nat Meade

Director

Óscar Florit

Gallery Manager

Esmeralda Gómez
em@l21gallery.com

Communication

Cristina Ramos
cristina@l21gallery.com

Sales

Paz Vidal
paz@l21gallery.com

Registrar

Lúa Oliver

Art Handling

Román Fabré
Enrique Suasi

Design

V-M
victor@victorarraez.com