

EXIT



A través de la ventana / Through the Window

**Merry Alpern / Michael Snow / John Divola / Thomas Florschuetz / Uta Barth
Sabine Hornig / Shoja Azari / Lucinda Devlin / Naoya Hatakeyama / Luisa Lambri
Tom Wood / Veronika Kellendorfer / Joel Meyerowitz / Gregory Crewdson**

TEXTOS / ESSAYS: **Martha Langford**



John Divola

Sumario / Contents

16 Editorial

A través de la ventana.

Through the Window. Rosa Olivares.

46

Casas abandonadas.
Abandoned Houses.

JONH DIVOLA

90

En el umbral.
On the Threshold.

SABINE HORNIG

56

Multiple Entry.
Multiple Entry.

THOMAS FLORSCHUETZ

118

Ventanas.
Windows.

SHOJA AZARI

80

Aprendiendo a mirar.
Learning How to Look.

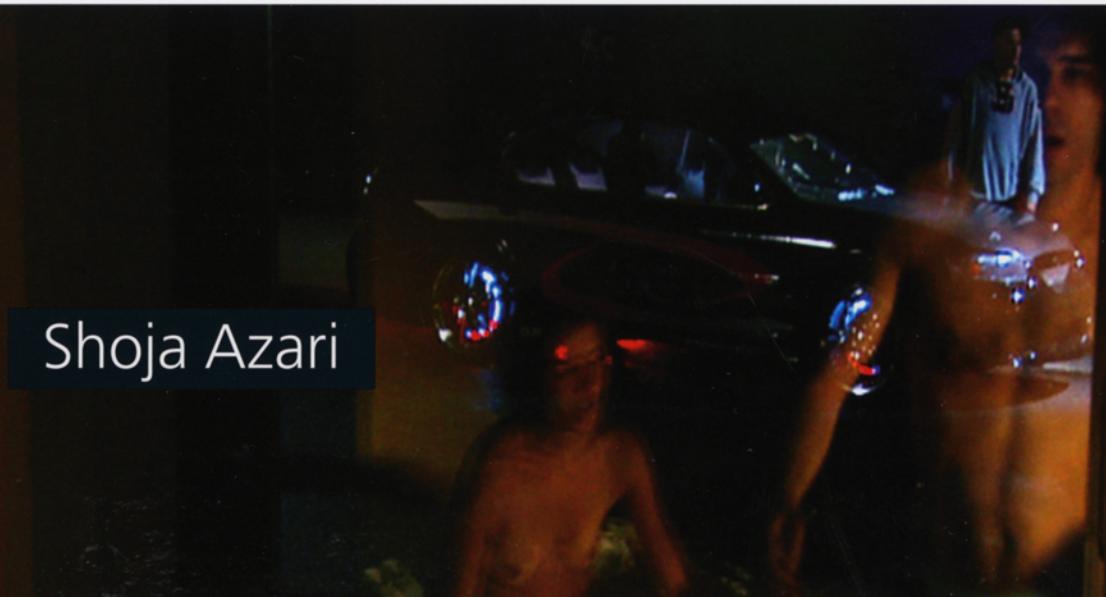
UTA BARTH

130

The Omega Suites.
The Omega Suites.

LUCINDA DEVLIN

156 Índice de artistas
Index of Artists



Shoja Azari

Casas abandonadas

Las ventanas son un tema que ha aparecido de manera repetida en mi obra durante un largo periodo de tiempo y han jugado un papel muy importante. Empecé a trabajar en casas abandonadas en 1973. En ese momento me interesaba desarrollar una práctica que integrara aspectos de la fotografía, la pintura, la escultura y la *performance*. Una práctica orientada al documento fotográfico en el que no había arte "original" más allá de lo que era el propio documento fotográfico. Al principio, mis pinturas se limitaban a ilusiones espaciales basadas en la naturaleza de la descripción fotográfica. Sin embargo, como en las casas hay ventanas, éstas pasaron a convertirse en un aspecto obvio del proceso.

Comencé la serie de fotografías *LAXNAZ* (*Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone*) en 1975. Se trataba de un barrio entero de casas abandonadas junto al aeropuerto. La obra se centraba, principalmente, en incidentes de entradas forzadas. Como muchas veces éstas se hacían por las ventanas, mirar desde dentro hacia afuera y desde fuera hacia adentro era algo natural. En 1977 encontré una casa en Zuma Beach. Llevaba varios años trabajando con ventanas y hallar una casa desde cuyas ventanas se viera el mar suponía una oportunidad estupenda.

En algunos aspectos, la elección entre el uso del blanco y negro o el color en las distintas series fue algo práctico. En 1975 no sabía revelar en color y las herramientas necesarias no estaban a mi alcance. Por supuesto que, al hacer las fotografías, me interesaba el vocabulario de cada material. El blanco y negro parece dar más importancia a la naturaleza física y escultural del tema que se está tratando. En 1976 daba clases en la Universidad Loyola Marymount, donde tenían un nuevo laboratorio de color que podía utilizar, así que empecé a experimentar con materiales en color. Como estaba pintando en casas obviamente fui añadiendo colores a mi paleta –antes sólo usaba el negro, el blanco y el plata. El color te permite trabajar no sólo con el propio color, sino también con más opciones de lo efímero, por ejemplo la calidez de la luz o la humedad del aire.

En la serie *Zuma* aparece un aplanamiento del espacio tridimensional tras la ventana. Esto ocurre por el uso del *flash* electrónico en el interior, para dar un brillo al interior parecido al del exterior. En la mayoría de estas imágenes, mezclo la luz artificial con la natural. Así puedo manipular las relaciones entre tonalidades interiores y exteriores. Además, me permite mezclar y contrastar el carácter de fuentes de luz concretas (la luz fuerte y axial del *flash* en contraste con la luz suave, angulada, tintada y atmosférica

que ilumina el mar). En algunos casos he pintado en zonas de la habitación en las que da directamente la luz del sol.

La ventana actúa como marco –una ventana dentro de la propia ventana de la imagen. También sirve como demarcación de un plano y vector dentro del mismo plano de la superficie fotográfica. En *Zuma*, se utiliza también como una demarcación entre lo cultural y lo natural apreciable en un contexto post-apocalíptico, haciendo referencia a la entropía de las construcciones humanas en relación con el carácter cíclico de la naturaleza.

Cuando se trata la fotografía como índice (huella física) o como algo iconográfico (representación simbólica), lo que quiero resaltar es la naturaleza de índice de la fotografía. Estas imágenes son las huellas de una actividad física en el mundo. No son tanto documentos como restos de una actividad, de mi actividad o la de otros, en el mundo. Dicho esto, no creo que la idea del índice y de lo iconográfico tengan por qué excluirse mutuamente. Lo que hago simplemente es pasar más tiempo considerando la primera que la segunda.

Siempre me ha interesado la capacidad de la fotografía para apropiarse de subjetividades. Las casas abandonadas tienen múltiples subjetividades. Están las decisiones y las acciones de la persona que diseñó el espacio, las personas que construyeron ese espacio y trabajaron en él y también las que vivieron en él. Si yo he pintado en la casa, hay marcas y pruebas de mi vinculación física con ese espacio. Además, la casa abandonada es un campo abierto para una acción sin límites, un estudio para todo aquel que desee participar.

En ambas series observo las pruebas de la acción. En la obra *LAXNAZ* es la acción de otros (entradas forzadas). En la serie *Zuma*, las pruebas de mis propias acciones se mezclan con las acciones de otros. Cuando actúo sobre un espacio, lo que más me satisface es que sea difícil saber dónde terminan mis acciones y dónde empiezan las de los otros.

La propia fotografía es una prueba física. Es, literalmente, una huella física de la luz que desprende un sujeto. Así, siempre me han atraído las imágenes que describen fenómenos físicos en el mundo. *LAXNAZ*, la serie de entradas forzadas, trata con el plano de una pared, puerta o ventana –creando un eco del propio plano de la imagen. Lo que vi, sencillamente, fue potencial para elevar ese acto (la entrada forzada) fuera de la especificidad de su existencia para considerarlo de fuera adentro y de dentro afuera.

John Divola

Si me dejaran, un ensayo sobre mi obra podría ser distinto del que aquí se presenta y sería poco probable encontrar el mismo énfasis en cuanto a las ventanas. Las afirmaciones que hago en el siguiente texto sirven para responder a una serie de preguntas planteadas por *EXIT*.

TRADUCIDO POR CLAUDIA PUERTA



John Divola. *Zuma series, #5, 1977.* Courtesy of the artist.

Abandoned Houses

Windows are a subject that have appeared repeatedly in my work over an extended period of time and they have played a significant role. I started working in abandoned houses in 1973. At the time I was interested in developing a practice that integrated aspects of photography, painting, sculpture, and performance. A practice oriented to the photographic document where there was no "original" artwork beyond the photographic document itself. Initially, my painting was limited to spatial illusions based on the nature of photographic description. However, since there are windows in houses, these became an obvious aspect of the process.

In 1975 I began the *LAXNAZ* (*Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone*) photographs. This was an entire neighbourhood of abandoned houses adjacent to the airport. The series primarily focused on incidents of forced entry. Since the forced entries often involved windows, looking from the inside out and the outside in, this was a natural subject. By 1977, when I found a house at Zuma Beach, I had been working with windows for several years, and finding a house with the ocean outside of the window seemed a wonderful opportunity.

The choice between the use of black-and-white and colour in each series was practical in some regards. In 1975 I didn't know how to print colour and I did not have access to the facilities needed. When making the photographs I was, of course, interested in the vocabularies of each material. Black-and-white seems to emphasize the physical and sculptural nature of the subject. In 1976 I was teaching at Loyola Marymount University where they had a new colour lab that they allowed me to use and I began experimenting with colour materials. Since I was painting in the houses I obviously began to add colour paints to my pallet – previously I had used only black, white and silver. Colour allows one to deal with not only literal colour, but with the expanded options of the ephemeral, how warm the light is or the amount of moisture in the air.

In the *Zuma* photographs there is the appearance of a flattening of the three-dimensional space behind the window. This is a result of using electronic flash in the interior: bringing the brightness of the interior to the same level as the exterior. In most of the images in this series I am mixing artificial and natural light. In this way I can manipulate the tonal relations between the interior and exterior. In addition, I can mix and contrast the character of specific light sources (the hard, axial light of the flash in relation to the

low angled, tinted, and atmospheric light illuminating the ocean). In some instances I have painted over areas where light from the sun falls directly in the room.

The window is a framing device – a window within the window of the image itself. It also demarks a plane and vector within the plane of the photographic surface. In the *Zuma* work, it is a demarcation between the cultural and the natural that can be seen in a post-apocalyptic context, making reference to the entropy of man's constructions in relation to the cyclical character of the natural.

When addressing the issue of the photograph as index (physical imprint) or as iconograph (symbolic representation) it is the photograph's indexical nature that I wish to emphasize. These images are imprints of a physical activity in the world. They are not so much documents as they are remnants of an activity, my activity or the activities of others, in the world. That said, I don't see the indexical and the iconographic as mutually exclusive. I just spend more time considering the former than the latter.

I have always been interested in the ability of the photograph to appropriate subjectivities. Abandoned houses are imprinted with multiple subjectivities. There are the choices and actions of the person that designed the space, the people that built and worked in the space, and the people that lived in the space. If I have painted in the house there are my marks and evidence of my physical engagement with the space. In addition, the abandoned house is an open arena for unrestrained action, a studio for whoever wishes to participate.

In both series I am observing evidence of action. In the *LAXNAZ* work it is the actions of others (forced entries). In the *Zuma* series evidence of my own actions are mixed with the actions of others. When I act in a space I am most satisfied when it is difficult to differentiate where my actions end and the actions of others begin.

The photograph itself is physical evidence. It is literally a physical imprint of the light bouncing off a subject. As such, I have always been drawn to images that describe physical phenomena in the world. Further, in *LAXNAZ*, the forced entries deal with the plane of a wall, door, or window – echoing the plane of the image itself. I simply saw potential in lifting the residue of that act (breaking in) out of the specificity of its existence for consideration from the outside in and the inside out.

John Divola

If left to my own devices an essay concerning my work might be different from that which is presented here and one would be unlikely to find the same emphasis on windows. My statements here are in response to a specific set of questions put to me by *EXIT*.



John Divola. *Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone, Forced Entry, 1975-6.* Courtesy of the artist.



John Divola, Zuma series, #9, 1978.
Courtesy of the artist.



John Divola. *Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone, Forced Entry, Site 43, Interior View*, 1975. Courtesy of the artist.



John Divola. *Los Angeles International Airport Noise Abatement Zone, Forced Entry, Site 9, Exterior View*, 1975. Courtesy of the artist.



John Divola.
Zuma series, #8, 1977.
Courtesy of the artist.