

NICE TO MEET YOU

SOMETHING ADAPTABLE

Jesse Stecklow gathers data. Data are like fungal spores: they leave trails. Data released in the air, captured in sculptures that move and breathe. K.r.m. Mooney sat down with the artist to talk about his “surprising” works and his latest production that uses crowdsourcing models.

Jesse Stecklow was born in 1993 in Massachusetts and currently lives and works in Los Angeles. He is interested in building systems that mediate informational experiences through physical and spatial forms. His recent exhibitions include “Potential Derivatives,” Los Angeles (2014), “Trios,” Retrospective Gallery, Hudson, New York (2014), and “Passive Collect” at Chin’s Push, Los Angeles (2014). Forthcoming exhibitions include a curatorial project at Martos Gallery, Los Angeles, in summer 2015. Stecklow is also a cofounder of the design studio Content Is Relative.

Jesse Stecklow

K.R.M. MOONEY Could you speak about the work you’ve been making in the last two years and what generally motivates you as an artist? **JESSE STECKLOW**

A lot of my interest has been around pursuing modes of aggregating material or more specifically data collection, and how that might manifest and function through a sculpture. I’ve been thinking about art objects as human-assisted traps through which information can flow. I’m exploring mediating experiences to varying degrees through those objects. Things are often motivated in a reactionary way. Sometimes it’s just about an object that I feel needs to exist as a precedent for conversation. I get a lot of pleasure out of that. **KRMM**

It seems as though data takes on different forms or materials through your work. You’ve been specifically looking at, for example, organic compounds, rather than immaterial data, which is possibly less implied as a byproduct of technology. **JS**

Yes, I like to consider technology with a really broad view; like a knife as a technology for cutting. In that sense, I take a zoomed-out idea of data, as I’m not only interested in using new modes of collecting information but also concerned with how those systems might apply when referred back to the larger realm of materials and structures. That’s something I was thinking about a lot in the exhibition I curated at Chin’s Push. Data could manifest as the spores of a mushroom or glue-trapped insects or any kind of material that was leaving an informational trace, like a sort of drawing. It’s important for me to keep the term “data” open. It has been sequestered to a tech area that I feel is limiting. There’s something intimate and specific about concerning oneself with the movement of airborne material through a room. **KRMM**

In your last exhibition at M+B, you introduced sound into your works. How are you thinking about sound and its relationship to space and the work, as another element of relational or assembled materials and forms? **JS**

The sound work is another avenue through which to push different types of material information that I’m collecting. I like to think of it not so much as a sound work but as a kind of scalable sculpture or a sound-based mediation on a sculpture. It can fill an entire space and then recede back to its physical container. The most recent sound pieces have involved first making sculptures with the intent that they will produce noise in the future. The tuning forks and the sound devices, architectural models, and ball bearing games that house them, do this. These have a specific kinetic quality. Making these compositions involves working with a sound engineer, my friend Joseph Stewart, and making a lot of different recordings. These get loaded into a soundboard, building a kind of custom instrument from which to compose; using the existing objects and materials as a repertoire of

noise-based gestures. The sound has been a really exciting way of working intuitively within a conceptual structure. **KRMM**

Through sound as an embedded element, the sculpture seems to breach its form or contained boundaries, especially when you’re working with elements like steel or aluminum which appear as sculpturally fixed. **JS**

Totally, it can betray the flatness or closed nature of an object. In a show where sounds are cued to bounce from work to work, this material conversation is initiated, lending character to different objects, turning them on. Those activated pieces take on interchangeable roles and begin to perform in an illusionistic or theatrical way. One example is with the wall-hung air sampling boxes in which there is a speaker that plays the recording of a fan. The speakers are small bluetooth devices that have little capacity for resonance. They really vibrate and overcompensate to produce a larger sound. It creates an effect, in vibrating against the object that contains them, implying an active hidden room behind the sculpture. That piece feels like it is moving or breathing, giving it some character that refers back to the process of sampling the air around it. **KRMM**

When you view the work, the sound doesn’t arrive in the space until you’ve hit a certain proximity to the sculptures. I feel like there is this element of surprise or a way of thinking about the object as already ahead of itself in relation to time, space and the viewer’s body. **JS**

Yeah, I think so, it can be really playful in that way. I think the approach is a key part of those pieces. There’s a theatricality to that period of not yet knowing. I’m interested in creating works that feel as if they are located in a semifunctional space. Bits of activity can be added to and removed from them. Often there is the feeling that a work might surprise and perform some kind of action, but in the end it won’t. The sound pieces take responsibility for that surprise and work well next to an object that feels like it has this capacity to perform in a fictional way. **KRMM**

How do you arrive at the processes by which you find yourself encoding systems of information into a certain storage media or kinds of imagery? **JS**

A dominant interest for me is pulling material information to have this large chain of works that never feels complete or resolved. They are always in this unstable space. They start to build their network containing feedback loops between themselves. A lot of these interests come from systems that I am observing. One way of pulling information from a space recently has been through the construction of a text-based narrative. I’ve begun to apply crowdsourced models in the work. I will create a writing prompt by laying out ideas and objects I’ve been



Above and next spread - “Trios” installation views at Retrospective Gallery, New York, 2014. © the artist. Courtesy: M+B Gallery, Los Angeles





Installation view at The Armory Show, New York, 2015.
© the artist. Courtesy: M+B Gallery, Los Angeles



"Tríos" installation views at Retrospective Gallery, New York, 2014.
© the artist. Courtesy: M+B Gallery, Los Angeles

making, like different materials from sampling, vinegar or wheat or cumin maybe, along with documentation and recordings. Then I will feed this prompt to a crowdsourced freelancer service (fiverr, odesk). I'll find a writer that specializes in maybe a dystopian fan fiction or comedic style, and have them create a scene based on this prompt. From there it will get passed along to any number of writers or editors from different genres and contexts. You get back a narrative that has been pulled out of the work and cycled through all these sites. It's both a biased and funneled representation of an exhibition, as well as an averaged portrait of the type of content these fractured services produce. It's a way of pushing information through a human sieve. I have no hand in writing the text but I'm playing at directing it. **KRMM**

I like that term, a human sieve. It seems like an important assertion of language. **JS**

Yeah, it's taking an idea and putting it through a series of contraptions or networks and then observing what objects could fall out of that process. I like to think of a show as an unsettled group of objects between two events. It's what I was thinking a lot about with the air sampling works: sculptures that contain samplers would record the volatile compounds floating around in the air of a space for the duration of the exhibition. Then, that sampler would go off to a lab and provide me with a data set. I would analyze that as a list of potential material decisions. Those works are always pointing to their future iterations. **KRMM**

I think this strategy towards distillation as a

kind of abstraction can allow an object to lose its ground in its own environment. Previously you've mentioned the idea of polyvalence or the prioritization of multiplicity, over singular or individuated forms and references. How do you think through abstraction and does it have a certain relationship to potentiality? **JS**

I am most interested in an object that can leave its context as an artwork and cycle through many different functional and fantasy settings. Maybe it does this in its image form. To me, that's an object that has a lot of potential to perform a kind of polyvalence. It's the idea of wanting one's entertainment experience to contain many different genres. I have a real tendency to load one object with many connections and to fill something up to the brim. It's like, why edit when you can have everything? I think this idea of abstraction would be the rubbing off or the result of pushing content through any number of systems. Outsourced works feel as if they zoom out and are abstracted and then reclarify themselves. Something interesting happens when you try to focus back in. To me, that is where mediation takes place; in the retuning of a blurred idea. It's what happens in the game of telephone. The final statement could have a lot of clarity but it is a process of abstraction which has led it to change from its original source. I'm interested in making work that oscillates between areas of temporary abstraction towards clarity. Something adaptable.

by K.r.m. Mooney

ESPECTACULAR

The works of Pia Camil combine physical, architectural and performative qualities. When she subverts a Frank Stella, Camil transforms it into a stage for the viewer. With fabrics she creates exaggerated plastic gestures that wrap entire buildings and her body. Filipa Ramos encountered the artist to investigate the hues that reverberate in her works.

Pia Camil was born in 1980 in Mexico City, where she now lives and works. She is interested in failure and the decaying Mexican urban landscape, aspects of Modernist culture, and traces of art history. In her practice she has explored urban ruins, including paintings and photographs of halted projects along Mexico's highways (*Highway Follies*, 2011); abandoned billboards that have become theater-like curtains, and which theatricalize failed capitalist strategies (*Espectaculares*, 2013); and the problems and contradictions that arise when engaging with iconic artworks (*No A trio A* and *Cuadrado Negro*, both 2013). Camil received her BFA from the Rhode Island School of Design in 2003 and her MFA from the Slade School of Fine Art in 2008. In 2009 she formed El Resplandor, a performance-based music band. Camil's work has been shown in Mexico, Colombia, France, and the United States, and is included in the permanent collections of Jumex, Patricia Phelps de Cisneros, and the Wattis Museum, among others. Her solo exhibitions have included "The little dog laughed," Blum and Poe, Los Angeles (2014), "Entrecortinas: abre, jala, corre," OMR Gallery, Mexico City (2014), "EspectacularTelón," Sultana Gallery, Paris (2013), and "Cuadrado Negro," Basque Centre-Museum of Contemporary Art, Vitoria, Spain (2010). She is currently working on the project *Wearing-watching* for frieze Projects, New York (May 2015). In November 2015 she will have a solo show at Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio.

Pia Camil

● ORANGE – Rhode Island School of Design FILIPA RAMOS

How was it to study at the Rhode Island School of Design? From the outside I get the impression of this legendary institution that has turned out such incredible artists as Jenny Holzer, Kara Walker, Andrea Zittel and, more recently, Kenneth Goldsmith, Dan Colen or even Ryan Trecartin. But more importantly, RISD saw the formation of great bands like the Talking Heads, the Black Dice or Wolf Eyes. Do you think this had any weight in the strong crossing between music and arts in your work?

PIA CAMIL

I remember a girl at RISD who called herself Orange and wore only orange every single day. I also remember Dan Colen, who was a friend, and Ryan Trecartin who studied a year below me. So yes... all those things coincide in my memories of RISD. I also remember going to Fort Thunder, the space that gave birth to the collective Force Field. However, none of those people influenced me, at least not directly. If I think of RISD I think of a sense of community, a strong creative environment that I haven't seen anywhere

else, paralleled with a very professional, almost business-like approach to art making. This particular career-oriented approach to art is not necessarily positive, I think. After RISD I wasn't inclined to go to NY, even though most of my friends did, I was interested in going somewhere where I could work and afford a studio, so I came back to Mexico. The truth is that it took me almost the same time to unlearn what RISD had taught me in order to find out what I really wanted to do. If I can think of one thing RISD gave me, it is the ability to ask myself the right questions at the right time while I'm at work, and that is already a lot.

● BLACK – More or Less Frank Stella (2009)

FR *More or Less Frank Stella* (2009) is one of my favourite works ever! In the simplest of gestures—that of building a floor piece that can be used as a stage, and which strongly resembles Frank Stella's famous *More or Less* (1964) canvas—you combine a tongue-in-cheek comment both on minimalism and on its critique. Turned into a stage, *More or Less* corroborates Michael Fried's critique of the "theatrical" aspects of Minimalism, and its eminent risk of turning the work of art into an experience of a moment, while



More or less Frank Stella, 2009. Courtesy: the artist

Espectacular Violeta, 2012. Courtesy: the artist



Espectacular Telón Ecatepec II with ceramics (Fragmento 6 I and 6 II), 2014, "Entrecortinas: Abre, jala, corre" installation view at Galería OMR, Mexico City, 2014. Courtesy: the artist and Galería OMR, Mexico City



"The Little Dog Laughed" installation view at Blum & Poe, Los Angeles, 2014.
Courtesy: the artist and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo



at the same time showing the enormous potential for minimalist forms to become props for a potential event. What led you to make this work? **PC** I made that piece for the show “This is not an invitation it’s a presentation” (2009). It was a show I organized with some artist friends, to showcase work from my generation. The title of the show is a quote by Frank Stella from an interview of the *Painters Painting* documentary (1973) by Emile de Antonio. It’s a documentary I adore which shows a ridiculous amount of great interviews by amazing artists, all of whom belonged to the New York art scene from the 1940s through the 1970s. In his interview, Stella describes his black paintings in terms of their flatness, a gesture done in purpose to disassociate himself from all the Abstract Expressionists. The quote specifically refers to his interest in keeping the viewer from reading the painting, and in that way addressing the viewer not so much as an invitation but as a presentation. It was a subversive critical act in order to make it hard for the general audience and critics to comment. To me, that was an important point of departure for several reasons. I suppose I wanted to understand how I could use that and still find a way to disassociate myself from the New York School, and subvert Stella by making his painting a stage you could step on. While at the same time using his ideas of presentation in art as a way to highlight my interest for the theatricality of minimalism, therefore positioning the viewer on top of the stage. Making the viewer Stella’s object of presentation, if that makes sense.

● **PURPLE - Espectacular Cortina (2012)**

FR *Espectacular Cortina* (2012) also deals with theatricality, its devices and props, this time via the use of the curtain, which classically establishes the division between set and audience. So we go from standing upon (in the Stella case) to covering, but we’re still dealing with notions of Spectacle. Why such interest? **PC** My first Espectacular painting was purple and it was titled *Espectacular Violeta* (2001). It is the first of a larger body of work that evolved into the curtain pieces. The paintings began as one-to-one scale reproductions of abandoned billboards in Mexico City, and the more I did, the bigger they became. I didn’t want to make big stretchers, so I began showing them like tapestries or drapes. In Spanish, the word for billboard is “espectacular,” and the more I thought about it, the more obvious it became that the drapes worked as backdrops for the concept of Spectacle—the work’s association with theorist Guy Debord [1931–94] and his idea of modern society was inevitable. The first time I did an installation with curtains was at the Sultana gallery in Paris (2013). For that show I draped all the walls with curtains, as a way to position the viewer inside or outside the stage. The association to theatre there was very direct, and since then the curtains have presented several new possibilities for exploration. I am not so interested in theatre per se as much as I am in the nature of performance. In the particular case of the curtains, the performative qualities of the object itself are what interest me. That is why for the OMR show “Entrecortinas: Abre, Jala, Corre” (2014) the curtains and vases became the main characters of the script the show was based on. It’s as if by staging something the artificial qualities of the work are privileged over the art. It’s a way to devalue the art object; Guy de Cointet comes to mind, or William Leavitt, as artists who did that with their own practice.

● **PINK, ● GREY, ● BLUE-For Sale (2010), No A Trio A (2013), Tunica para Mujer/Entrecortinas (2014)**

FR Wrapping, bending, folding, dressing: a single cloth unites ground, architecture and body, tracing an irregular line across these various elements that extends their areas of contact and friction, as in the musical performance of *For Sale* (2010), in your negative tribute to Yvonne Rainer, *Trio A, No A Trio A* (2013), or in *Tunica para Mujer*, (2014), part of the “Entrecortinas” (2014) project. What interests you in establishing a physical and temporal contact between these different architectonic and human bodies? **PC** I think you have nicely described the natural morphing or evolution that happens from one work to another. Those three particular works are very much related. *For Sale* was an instinctive, almost absurd gesture of literally wearing the tail end of a 45-meter long cape with the slogan “Pia Camil For Sale” while performing love songs related to desire at an open

studio I organized in a building in downtown Mexico City. When I was planning my costume for the performance *No A Trio A* at La Casa Encendida in Madrid, I worked collaboratively with Spanish artist Guillermo de la Mora and we used that same idea as a sculptural gesture, but exaggerated it even further by giving the illusion of an extended line that wrapped itself around the building, through corridors and rooms, onto the main patio where the fabric dropped and I tied myself to it during the performance of Rainer’s choreography. It turned out to be quite a challenge, which was really the point considering I was carrying the corresponding weight of 50 meters of fabric while doing the performance. I had to struggle with the fabric and often slipped, fell or was constrained by it. The main idea behind that work was to make visible the difficulties and sometimes pointless endeavours of engaging with iconic art works. “The Entrecortinas” show was based on a script I wrote with Gabriela Jauregui, a great author and friend of mine. The script offered a way to set a stage for the Espectacular curtain series as well as the ceramic works I was doing. Through the fictionalization of a domestic setting I could discuss the work in such a way as to make it possible to contextualize the curtains as symbolic objects of failed consumer strategies, and also their reflection as household items, issues of femininity and women’s role in contemporary consumer cultures. The curtains could be moved by the audience, therefore exemplifying two opposite qualities of the same object—veiling and revealing. With the fragments of leftover fabric from those curtains I decided to make a house robe for the character described in the script, which is obviously a woman that inhabits the space, though you can never see her. The robe is larger than human size, which is a way to keep it somewhere between an art object and a functional object, such as the curtains and vases. Somewhere between fiction and reality.

● **GOLD - Outfits for El Resplandor (2009)**

El Resplandor was a peculiar band. Named after the Spanish title of Stephen King’s novel *The Shining*, it combined dark metal with post rock and psychedelic trance-like echoes. Yet music seemed like only a part of it, the rest coming from your outfits and from the ways in which you conceived and adapted the specific environments for your performances, which contained the members of the band but also the audience. What were your references and what were your aims?

Resplandor was a kind of late adolescent phase, without the insecurities. That is probably why it stays in my memory as a golden and prolific period. It was fun, it was careless, but it was also productive as hell. I was also lucky enough to do it with two of my dearest friends, Esteban Aldrete and his sister Anajose. At the time none of us had any aspiration to become band members, except for Esteban who is a musician. Anajose and myself had never played the drums or even sung in public. We started by doing a residency at OMR gallery, where I secretly think I wanted to recreate my experience of going to Fort Thunder. We sang, improvised, did cut-and-paste collages, and recorded our own tapes. The outfits were an extension of that. Every gig we organized was inspired by something specific, a mythological figure, a pre-Hispanic god, a mountain, a serpent, or a horse. The idea was to generate shared experiences in the same way certain rituals and séances can do. We designed these experiences to be enhanced by free gallons of mezcal hanging from a stage-structure, which we and the audience could drink. The outfits and the stories seemed to guide us through the trance-like experience. It was like going through a transformation and the outfits helped to do that. The problem with that sort of initiative is that very quickly people want to label you as an art band or a music band and want to invite you to festivals, or whatever. To be truthful, that is what turned us off. But I do try to procure some of that energy in my own work. Not only the performative interest but also outfits and storytelling as a way to make work. For Frieze NY this year I am doing a project which I think of as a mix of Hélio Oiticica’s Parangolés and the *Resplandor* outfits, simply because of the way the garments are constructed. The project is called “Wearing/watching,” and I will be giving away almost 1000 ponchos for visitors to take home.

by Filipa Ramos



From top to bottom - *For Sale*, 2010; *Tunica para mujer*, 2014; *No A Trio A* (still), 2013; *Resplandor Ouroboros* at Museo Experimental El Eco, México City, 2010. All images - Courtesy: the artist

ritratto risultato dal tipo di contenuto che questi servizi distinti producono. È un modo di spingere l’informazione attraverso un setaccio umano. Non ho messo mano al testo, ma ho giocato la parte di colui che lo dirige.

KRMM Mi piace l’espressione “setaccio umano”. Sembra un’importante dichiarazione linguistica.

JS Sì, consiste nel prendere un’idea e inserirla in una serie di meccanismi o network e poi osservare che tipo di oggetti si producono in quel processo. Mi piace pensare una mostra come un gruppo di oggetti irrisolti fra due eventi. E ciò su cui ho riflettuto molto per i lavori con i campionamenti d’aria: le sculture che contengono campionatori che registrano i composti volatili fluttuanti nell’aria di uno spazio per la durata della mostra. Poi, quel campionatore se ne andrà in un laboratorio e mi fornirà un insieme di dati che io analizzerò come una lista di potenziali decisioni materiali. Quei lavori suggeriscono sempre le loro iterazioni future.

KRMM Mi pare che questa strategia di distillazione sia un tipo di astrazione che destabilizza un oggetto nel suo stesso ambiente. Precedentemente hai ricordato l’idea della polivalenza o dell’importanza basilare della molteplicità, aldilà di forme e riferimenti unici o identificabili. Che cosa pensi dell’astrazione e credi che abbia una certa relazione con la potenzialità?

JS M’interessa molto un oggetto che possa lasciare il suo contesto come lavoro artistico e passare attraverso molte diverse funzioni e ambientazioni irreali. Può darsi che lo faccia sotto forma d’immagine. A mio giudizio quello è un oggetto che ha molte potenzialità di esprimere una certa polivalenza. Si tratta dell’idea di volere un’esperienza d’intrattenimento che contenga molti generi diversi. Ho la vera e propria tendenza a caricare un oggetto di molte connessioni e di riempire le cose fino all’orlo. È lo stesso concetto di voler apportare modifiche quando invece puoi avere tutto. Credo che quest’idea di astrazione sia il trasferimento, o il risultato dell’immissione di un contenuto attraverso un numero imprecisato di sistemi. I lavori esternalizzati appaiono come visti da lontano e astratti, per poi chiarirsi nuovamente. Succede qualcosa d’interessante quando cerchi di focalizzarti di nuovo su di essi. È in quel momento che per me ha luogo una riflessione; nel riarmonizzare di un’idea confusa. Ed è quello che succede nel gioco del telefono senza fili. La frase finale può possedere molta chiarezza ma è un processo di astrazione che l’ha portata a cambiare dalla sua fonte originaria. M’interessa produrre un lavoro che oscilli fra aree di temporanea astrazione verso la chiarezza. Qualcosa di adattabile.

Di Filipa Ramos

Le opere di Pia Camil uniscono fisicità, architettura e qualità performative. Quando sovverte un Frank Stella, Camil lo trasforma in un palco per lo spettatore. Con i tessuti crea gesti plastici esagerati che avvolgono interi edifici e il suo corpo. Filipa Ramos ha incontrato l'artista per investigare le cromie che riverberano dai suoi lavori.

ARANCIONE Rhode Island School of Design

FILIPA RAMOS Come è stato studiare alla Rhode Island School of Design? Da fuori mi sono fatta l’idea di un’istituzione mitica che ha visto nascere artisti incredibili come Jenny Holzer, Kara Walker, Andrea Zittel e, più di recente, Kenneth Goldsmith, Dan Colen o anche Ryan Trecartin. Ma ancora più importante è stato il fenomeno delle grandi band, come Talking Heads, Black Dice o Wolf Eyes, che hanno visto la luce alla RISD. Pensi che questo elemento abbia in qualche

suono si è dimostrato un modo veramente appassionante di lavorare in maniera intuitiva all’interno di una struttura concettuale.

KRMM Attraverso il suono, in quanto elemento integrato all’opera, la scultura sembra eccedere la sua forma o i suoi limiti fisici, specialmente quando lavori con elementi come l’acciaio o l’alluminio che sembrano fissati in maniera scultorea.

JS Assolutamente, il suono può tradire la piattezza o la natura chiusa di un oggetto. In una mostra dove i suoni sono programmati per rimbalzare da un lavoro all’altro, viene messa in atto una conversazione materiale, dando carattere ai diversi oggetti; accordandoli. Questi pezzi attivati assumono ruoli intercambiabili e iniziano ad agire in modi illusionistici o teatrali. Un esempio sono le scatole di campionamento dell’aria appese al muro, in cui c’è uno speaker che riproduce la registrazione di un ventilatore. Gli speaker, che sono piccoli dispositivi Bluetooth, hanno una limitata capacità di risonanza. Essi vibrano e compensano all’eccesso per produrre un suono più ampio. Si crea un effetto, nella vibrazione contro l’oggetto che li contiene, che chiama in causa una camera acustica nascosta dietro la scultura. Quel lavoro appare muoversi o respirare; il che gli fornisce la capacità di rimandare al processo di campionatura dell’aria che lo circonda.

KRMM Osservando il lavoro, il suono non incontra lo spazio finché non si sia raggiunta una certa vicinanza alle sculture. Sembra esistere un elemento di sorpresa o un modo di pensare all’oggetto come a qualcosa in grado di anticipare tempo, spazio e corpo dello spettatore.

JS Sì, credo che, in quel senso, possa essere veramente qualcosa di giocoso. Penso che l’avvicinamento sia un momento chiave di quei lavori. C’è una sorta di teatralità in quel periodo di latenza conoscitiva. M’interessa creare lavori che appaiono collocati in uno spazio semi funzionale. In quel caso si possono aggiungere o rimuovere porzioni di attività dei lavori. Spesso c’è la sensazione che un lavoro possa sorprendere e mettere in atto una qualche azione, ma alla fine non lo fa. I lavori sonori si assumono la responsabilità di quella sorpresa e funzionano bene vicino a un oggetto che appare possedere una capacità di azione in modo inventato.

KRMM Come arrivi ai processi attraverso cui codifici sistemi informativi in un particolare mezzo d’archiviazione o tipo d’immaginario?

JS Uno dei miei principali interessi consiste nell’ottenere informazioni materiali per dare vita a una lunga catena di lavori che non danno mai la sensazione di essere completi o risolti. Essi occupano sempre uno spazio instabile, e iniziano a costruire un loro network attraverso circuiti di feedback. Gran parte di questi interessi provengono dai sistemi che osservo. Un modo che ho adottato di recente per estrarre informazioni da uno spazio è stato attraverso la costruzione di una narrazione testuale. Ho iniziato ad applicare modelli di *crowdsourcing* al lavoro. Darò forma a un suggerimento iniziale, esponendo idee e oggetti che ho elaborato, come diversi materiali provenienti da campionature, aceto o farina o, forse, cumino – per esempio – oltre alla documentazione e alle registrazioni. Poi passerò questo suggerimento iniziale a un servizio esterno di *crowdsourcing* (come fiverr oppure odesk). Troverò uno scrittore specializzato, poniamo, in uno stile da narrativa fantascientifica distopica o umoristica, e gli farò creare una scena basata su questo suggerimento. Da lì in poi, il testo passerà a un certo numero di autori o redattori di differenti generi e contesti. Si otterrà una narrazione frutto di questo lavoro di passaggio attraverso tutti questi siti. Si tratta contemporaneamente di una rappresentazione parziale e transitoria di una mostra, così come di un

Di K.r.m. Mooney

Jesse Stecklow raccoglie dati. Dati che sono come le spore di un fungo: lasciano tracce. Dati che si librano nell'aria, che vengono catturati in sculture che si muovono e respirano. K.r.m. Mooney ha incontrato l'artista per parlare dei suoi lavori “sorprendenti” e della sua ultima produzione che utilizza modelli di crowdsourcing.

K.R.M. MOONEY Potresti parlarmi del lavoro che hai prodotto negli ultimi due anni e di ciò che, in generale, ti motiva come artista?

JESSE STECKLOW Gran parte del mio interesse si è concentrato sul perseguire modi di aggregare i materiali o più specificamente di raccogliere dati, e come ciò si potrebbe manifestare o funzionare attraverso una scultura. Ho pensato a oggetti artistici come a trappole ad assistenza umana attraverso cui l’informazione possa fluire. Sto esplorando esperienze di mediazione di vario grado attraverso quegli oggetti. Le cose sono spesso determinate in maniera reattiva. Talvolta si tratta solo di un oggetto che sento debba necessariamente esistere come modello di una conversazione ed è qualcosa che mi dà grande soddisfazione.

KRMM Sembra che i dati nel tuo lavoro assumano differenti forme o materiali. Per esempio, in particolare stai guardando a composti organici, piuttosto che a dati immateriali, che sono probabilmente meno considerati sottoprodotti della tecnologia.

JS Sì, mi piace considerare la tecnologia attraverso una visione ampia; al pari di considerare un coltello una tecnologia per tagliare. In quel senso ho adottato una concezione ampia dei dati, dal momento che non sono solamente interessato a usare nuovi modi di raccogliere informazioni ma anche al modo in cui quei sistemi potrebbero esprimersi quando ricondotti al più ampio campo dei materiali e delle strutture.

È qualcosa a cui ho pensato molto per la mostra che ho curato da Chin’s Push. I dati potrebbero manifestarsi come le spore di un fungo, come insetti intrappolati nella colla o come qualsiasi tipo di materiale in grado di lasciare una traccia informativa, una sorta di disegno. Ritengo importante mantenere aperto il termine “dati”, che invece è stato sequestrato da un’area della tecnologia che ritengo limitativa. C’è qualcosa di intimo e di specifico nell’interessarsi al movimento del materiale aereo attraverso una stanza.

KRMM Nella tua ultima mostra da M+B, hai introdotto il suono nelle tue opere – cosa ne pensi del suono e del suo rapporto con lo spazio e con il lavoro, e in qualità di ulteriore elemento che mette in relazione o assembla materiali e forme?

JS Il lavoro col suono è un’altra strada attraverso cui veicolare i diversi tipi di informazione materiale che ho raccolto. Mi piace pensarlo non tanto come lavoro sonoro quanto come un certo tipo di scultura modulare o come mediazione sonora di una scultura. Il suono può riempire un intero spazio e poi recedere nel suo contenitore fisico.

I più recenti lavori sonori hanno comportato per prima cosa la produzione di sculture con l’intento di far loro produrre rumore in futuro. Ciò è possibile grazie ai diapason, ai dispositivi sonori, ai modelli architettonici e ai giochi con i cuscinetti a sfera ospitati all’interno. Tutti questi hanno una specifica qualità cinetica. La creazione di queste composizioni ha richiesto che io lavorassi con un ingegnere del suono mio amico, Joseph Stewart, e alla produzione di molte registrazioni diverse. Queste vengono caricate in una cassa di risonanza, dando vita a un tipo di strumento personalizzato attraverso cui comporre; usando gli oggetti materiali esistenti come repertorio di gesti che producono rumore. Il

modo influito sull’interazione tra musica e arti che caratterizza il tuo lavoro?

PIA CAMIL Ricordo una ragazza che veniva alla RISD: si faceva chiamare Orange e vestiva sempre e solo di arancione. Ricordo anche Dan Colen, era un mio amico, e Ryan Trecartin che frequentava l’anno prima del mio. Quindi sì... tutte queste cose coincidono nei miei ricordi della RISD. Ricordo anche che andavo a Fort Thunder, lo spazio dove è nato il collettivo Force Field. Ma nessuna di quelle persone mi ha influenzata, quanto meno non direttamente. Quando penso alla RISD, mi viene in mente un senso di comunità, un ambiente creativo forte che non ho mai più visto altrove, accompagnato da un atteggiamento molto professionale, quasi aziendale nei confronti della pratica artistica. Personalmente credo che un approccio così finalizzato alla carriera non sia necessariamente positivo. Dopo la RISD non avevo voglia di andare a NY, come hanno fatto molti miei amici, mi interessava piuttosto andare dove potevo lavorare e permettermi di avere uno studio, quindi sono tornata in Messico. A dir la verità, ho impiegato quasi lo stesso tempo per disimparare ciò che mi aveva insegnato la RISD e scoprire cosa mi interessava fare davvero. Se devo indicare una cosa che ho imparato alla RISD, è la capacità di farmi le domande giuste al momento giusto quando lavoro, ed è già molto.

NERO

More or Less Frank Stella (2009)

FR *More or Less Frank Stella* (2009) è uno dei lavori che amo di più in assoluto! Un gesto semplicissimo – la costruzione di un pezzo da pavimento utilizzabile come palcoscenico che assomiglia molto alla famosa tela *More or Less* di Frank Stella (1964) – che articola un commento ironico sia sul minimalismo che sulla critica al minimalismo.Trasformato in un palcoscenico, *More or Less* giustifica la critica di Michael Fried riguardo agli aspetti “teatrali” del Minimalismo, e il grande rischio che comporta (la trasformazione dell’opera d’arte nell’esperienza di un momento), pur evidenziando al contempo l’enorme potenziale delle forme minimaliste in quanto accessori in grado di promuovere l’intensità di un evento. Cosa ti ha portato a realizzare quest’opera?

PC L’ho realizzata nell’ambito della mostra “This is not an invitation it’s a presentation” (2009), che avevo organizzato con alcuni artisti amici miei come vetrina per la mia generazione. Il titolo della mostra è una citazione di Frank Stella ripresa da un’intervista per il documentario *Painters Painting* (1973) girato da Emile de Antonio. In questo documentario, che adoro, sono raccolte molte grandi interviste ad artisti straordinari, tutti appartenenti alla scena artistica di New York dagli anni Quaranta fino agli anni Settanta. Nell’intervista Stella descrive i suoi dipinti neri spiegandone la piattezza, un gesto compiuto deliberatamente per dissociarsi da tutti gli espressionisti astratti. La citazione si riferisce in particolare al suo tentativo di impedire allo spettatore di leggere il dipinto, e così facendo di rivolgere allo spettatore non tanto un invito quanto una presentazione. Era un gesto critico sovversivo finalizzato a ostacolare la formulazione di un commento da parte del pubblico e dei critici. Per me, è stato un punto di partenza importante per diverse ragioni. Probabilmente volevo capire come potevo usarlo pur trovando il modo di dissociarmi dalla Scuola di New York e sovvertire Stella facendo del suo dipinto un palcoscenico sul quale salire, e allo stesso tempo utilizzare le sue idee della presentazione nell’arte come modo di evidenziare il mio interesse per la teatralità del minimalismo, e quindi posizionando lo spettatore sul palcoscenico. Rendere lo spettatore l’oggetto della presentazione di Stella, se tutto questo ha un senso.

VIOLA Espectacular Cortina (2012)

FR Anche *Espectacular Cortina* (2012) si occupa di teatralità, dei suoi strumenti e accessori, in questo caso mediante l’uso del sipario, che tradizionalmente costituisce la separazione tra palcoscenico e pubblico. Passiamo quindi dallo stare sopra (nel caso di Stella) al coprire, ma ci occupiamo sempre delle nozioni di Spettacolo. Perché questo interesse?

PC *Espectacular Violeta* (2001), il primo dipinto della serie *Espectacular*, è viola. Ha segnato la nascita di un gruppo di opere che poi sono diventati i lavori sulle tende. Sono nate come riproduzioni in scala uno a uno di cartelloni pubblicitari inutilizzati a Città del Messico che diventavano sempre più grandi man mano che procedevo. Non volendo realizzare telai di quelle dimensioni, ho cominciato a presentarli come arazzi o tendaggi. In spagnolo la parola *“espectacular”* significa cartellone, e più ci pensavo, più diventava ovvio che i tendaggi dovessero fare da sfondo al concetto di Spettacolo – rendendo inevitabile l’associazione con il teorico Guy Debord [1931–94] e con la sua idea di società moderna. La prima volta che ho realizzato un’installazione con le tende è stato alla galleria Sultana di Parigi (2013). In quell’occasione ho rivestito di tende le pareti della galleria per posizionare lo spettatore dentro o fuori il palcoscenico. In quel caso l’associazione con il teatro era molto diretta, e da allora le tende hanno aperto la strada a diverse e nuove possibilità di indagine. Non mi interessa tanto il teatro di per sé quanto la natura della performance. Nel caso particolare delle tende, mi interessano le qualità performative dell’oggetto in sé. È per questo motivo che nella mostra “Entrecortinas: Abre, Jala, Corre” (2014) alla galleria OMR, i personaggi principali intorno ai quali ruota la narrazione sono diventati le tende e i vasi. È come se, mettendo in scena qualcosa, si privilegiassero le qualità artificiali dell’opera rispetto all’arte. È un modo per svalutare l’oggetto artistico; mi vengono in mente artisti come Guy de Cointet o William Leavitt che con la loro pratica hanno fatto proprio questo.

ROSA, GRIGIO, BLU

For Sale (2010), No A Trio A (2013) Tunica para Mujer/Entrecortinas(2014)

FR Avvolgere, piegare, ripiegare, vestire: un solo tessuto unifica il terreno, l’architettura e il corpo, tracciando attraverso questi diversi elementi una linea irregolare che estende le loro aree di contatto e frizione, come nella performance musicale *For Sale* (2010), nel tuo omaggio negativo a Yvonne Rainer, *Trio A, No A Trio A* (2013), o in *Tunica para Mujer*, (2014), che fa parte del progetto “Entrecortinas” (2014). Cosa ti porta a stabilire un contatto fisico e temporale tra questi diversi corpi architettonici e umani?

PC Hai descritto bene il processo naturale o l’evoluzione che porta un’opera a trasformarsi nell’opera successiva. I tre lavori che hai nominato sono particolarmente collegati tra loro. *For Sale* era un gesto istintivo, quasi assurdo: durante un laboratorio aperto, organizzato in un edificio al centro di Città del Messico, eseguivo canzoni d’amore legate al desiderio indossando la coda di un mantello lungo 45 metri sul quale compariva lo slogan “Pia Camil For Sale”. Mentre progettavo il costume per la performance *No A Trio A*, presso La casa Encendida di Madrid, collaboravo con l’artista spagnolo Guillermo de la Mora: abbiamo usato la stessa idea come gesto plastico esagerandola ulteriormente per creare l’illusione di una lunghissima linea che avvolgeva l’edificio attraversando corridoi e stanze fino al patio principale dove il tessuto cadeva e io me lo avvolgevo intorno mentre eseguivo la coreografia di Rainer. È stata un’impresa piuttosto complessa, dato che dovevo trascinare il peso equivalente a 50 metri di tessuto, ma quello era lo scopo. Dovendo

districarmi nel tessuto, mi capitava spesso di scivolare, di cadere o restare intrappolata. L’idea principale del lavoro era rendere visibili le difficoltà e talvolta la fatica senza senso che comportano le opere d’arte iconiche. La mostra “Entrecortinas” si basava su un soggetto, scritto insieme a Gabriela Jauregui, una grande autrice e un’amica, che prevedeva la possibilità di costruire un palcoscenico per la serie di tendaggi *Espectacular* e per le opere ceramiche che realizzavo all’epoca. Attraverso la messinscena di un ambiente domestico ho elaborato l’opera in modo da contestualizzare le tende come oggetti simbolici di strategie consumistiche fallite ma anche restituirle come oggetti casalinghi, elementi della femminilità e del ruolo delle donne nelle culture consumistiche contemporanee. Il pubblico poteva spostare le tende, evidenziando così due qualità contrapposte dello stesso oggetto — il velare e il rivelare. Con i frammenti di tessuto rimasto ho deciso di realizzare una vestaglia per il personaggio descritto nel soggetto, ovviamente una donna che abita lo spazio anche se non la si vede mai. Avendo una taglia più grande del normale, la vestaglia si collocava, come le tende e i vasi, in uno spazio intermedio tra oggetto artistico e oggetto funzionale, tra finzione e realtà.

ORO

Abiti per El Resplandor (2009)

FR El Resplandor era una band molto speciale che prendeva il nome da *The Shining*, il titolo in spagnolo del romanzo di Stephen King (e poi dell’omonimo film), e proponeva un misto di dark metal, post rock e reminiscenze psychedelic-trance. La musica, in realtà, sembrava solo una parte della sua espressione: il resto lo facevano i tuoi abiti e i modi in cui progettavi e adattavi gli ambienti delle tue performance che coinvolgevano sia gli altri membri della band che il pubblico. Quali erano i tuoi riferimenti e i tuoi obiettivi?

PC *Resplandor* è stata una sorta di fase tardo-adolescenziale senza le proverbiali insicurezze. Probabilmente è per questo che la ricordo ancora come un periodo d’oro e prolifico. È stata un’esperienza divertente, sperimentata ma incredibilmente produttiva, che per di più ho avuto la fortuna di condividere con due dei miei amici più cari, Esteban Aldrete e sua sorella Anajose. All’epoca nessuno di noi aspirava particolarmente a entrare in una band, a parte Esteban, che è musicista. Anajose non aveva mai suonato la batteria e io non avevo mai cantato in pubblico. Siamo partiti facendo uno stage residenziale alla galleria OMR dove avrei voluto segretamente ricreare l’esperienza che avevo vissuto a Fort Thunder. Abbiamo cantato, improvvisato, realizzato collage taglia e incolla e registrato i nostri brani. Gli abiti erano un’estensione di tutto questo. Ogni esibizione era ispirata a un tema specifico: una figura mitologica, una divinità pre-ispánica, una montagna, un serpente, o un cavallo. L’idea era promuovere esperienze condivise come quelle di certi rituali o delle sedute spiritiche. Per far sì che fossero ancora più intense, mettevamo a disposizione nostra e del pubblico delle fiasche di mezcäl appese a una struttura/palco. Gli abiti e le storie sembravano guidarci attraverso un’esperienza quasi di trance. Era come vivere una trasformazione e gli abiti ci aiutavano in questo. Il problema di quel tipo di iniziativa è che ti ritrovi immediatamente l’etichetta di art band o band musicale, e poi ti invitano ai festival, o cose simili. A dire il vero, è stato proprio questo a farci perdere interesse. Ma nel mio lavoro cerco sempre di ricreare un’energia simile. Oltre all’interesse performativo, anche i costumi e il racconto come modalità di produzione del lavoro. Per la prossima edizione di Frieze NY sto preparando un progetto che considero un mix tra i “Parangolés” di Hélio Oiticica e gli abiti di *Resplandor*, semplicemente per il modo in cui sono costruiti i costumi. Nel progetto, che si chiama “Wearing/watching”, distribuirò ai visitatori quasi 1000 poncho che potranno portarsi a casa.