

STEPHEN WILLATS

**UNA SELECCIÓN
DE ENSAYOS
PARA UNA PRÁCTICA
ARTÍSTICA
MULTICANAL**

**SOME COLLECTED
WRITINGS FOR A
MULTI-CHANNEL
ART PRACTICE**

STEPHEN WILLATS

CONACULTA

INBA

MUSEO
SAMAYO

TEATRO
FOLK
FOLK
FOLK

BRITISH
COUNCIL

UK
PEX

GRUP
HABITA

GRUPHABITA

**SOME
COLLECTED
WRITINGS
FOR A
MULTI-CHANNEL
ART PRACTICE**

© 12UM
OYAMA

**UNA
SELECCIÓN
DE ENSAYOS
PARA UNA
PRÁCTICA
ARTÍSTICA
MULTICANAL**

MT01429

708.972

MRT

2015

ste

Ej. 3

Museo Tamayo Arte Contemporáneo
Ciudad de México
21.01.15-03.05.15

Curaduría

Curator

Julieta González

Coordinación Editorial

Editorial coordination

Arely Ramírez Moyao

Corrección

Proofreading

Arely Ramírez Moyao

Isabel Guerrero Hernández

Diseño

Design

Abigail Mejía Méndez

Traducción al español

Translations to Spanish

Pilar Carril

Imágenes Cortesía del artista

Images Courtesy of the artist

Publicado con motivo de la exposición

Stephen Willats: hombre del siglo XXI

This book is published on the occasion of

the exhibition Stephen Willats: Man From the 21st Century

CONTENTS

11	INTRODUCTION Julieta González
24	ART INTERVENTION, 2003
32	MULTIPLE CLOTHING, 2000
42	WEST LONDON SOCIAL RESOURCE PROJECT, 1973/4
50	THE CAMERA AS AN OBJECT OF DETERMINISM AND AS AN AGENT OF FREEDOM, 1988
62	BETWEEN OBJECTS AND PEOPLE, 1987
74	MULTI-CHANNEL VISION, 2000

INTRODUCCIÓN Julieta González	10
INTERVENCIÓN EN EL ARTE, 2003	25
ROPA MÚLTIPLE, 2000	33
PROYECTO DE RECURSOS SOCIALES DEL OESTE DE LONDRES, 1973/4	43
LA CÁMARA COMO OBJETO DE DETERMINISMO Y COMO AGENTE DE LA LIBERTAD, 1988	51
ENTRE OBJETOS Y PERSONAS, 1987	63
VISIÓN MULTICANAL, 2000	75

ÍNDICE

INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

Stephen Willats: Man From the 21st Century is the first survey of the artist's work in Mexico and Latin America. With the aim of introducing the work of Willats to a local and Spanish-speaking public, the Museo Tamayo has collaborated with the artist to publish this reader that contains texts by the artist on some of his most fundamental works as well as on his general approach to art and its social function. Entitled *Some Collected Writings for a Multi-Channel Art Practice*, Willats' selection of essays offers us a unique insight into the artist's working process, as well as an introduction to the artist's sustained exploration of multi-channel communication, from early works such as *Environmental Box* (1962) to his latest investigations on multi-dimensional encounters with reality.

Willats is a seminal figure in the context of the many ruptures that took place in the sixties and seventies, more specifically within the developments that resulted from the dematerialization of the art object such as systems aesthetics and the sociological turn. He can be considered an important precursor in the development, during the early 1970s, of "sociological art" identified by critics and theorists, including Pierre Restany and Vilém Flusser, in the late 1960s. This movement gathered force and became international with the foundation in 1974 of the "Collectif d'Art Sociologique" by Fred Forest, Hervé Fischer, and Jean-Paul Thénot, whose events, exhibitions, and publications incorporated the collaborations of artists from different parts of the world who were working with systems, technology and the sociological approach. Stephen Willats' contributions are essential in this particular context and in terms of the present-day revision of the legacies of these artists and collectives, not only as significant developments in conceptualism, but as foundational instances of contemporary socially engaged art practices.

SOME NOTES ON THE WORK OF STEPHEN WILLATS

Stephen Willats began to work as an artist at a time in which the alliance between art and technology was shaping new forms of artistic production; from those that stressed the role of the computer and programming language in the generation of aesthetic situations to others that aimed towards a dematerialization of the art object resulting in the formulation of systems that included the artwork, the public, and the gallery space. While fully inscribed within the abovementioned conceptual frameworks, Willats' work has deep roots in abstraction, which he progressively developed towards a sociological approach where art

Stephen Willats: hombre del siglo XXI es la primera exposición del artista en México y América Latina. Con el objetivo de introducir la obra de Willats a una audiencia local e hispanoparlante, el Museo Tamayo ha colaborado con el artista para publicar esta antología de textos que contiene ensayos del artista sobre algunas de sus obras más fundamentales así como su idea sobre su aproximación general al arte y su función social.

Con el título de *Una selección de ensayos para una práctica artística multicanal / Some Collected Writings for a Multi-Channel Art Practice*, la selección de Willats nos ofrece una mirada única al interior de su proceso de trabajo, y a la vez nos introduce a la exploración del artista sobre la comunicación multicanal que ha venido desarrollando desde obras muy tempranas como *Environmental Box* (Caja ambiental, 1962) hasta sus últimas investigaciones sobre los encuentros multidimensionales con la realidad.

Willats es una figura importante en el contexto de los desarrollos que resultaron de la desmaterialización de la obra de arte como la estética de sistemas y el giro sociológico en los años sesenta y setenta. Asimismo, puede ser considerado un importante precursor en el desarrollo de lo que algunos críticos habían identificado a finales de los sesenta como "arte sociológico"; incluyendo entre ellos a Pierre Restany y a Vilém Flusser. Dicha corriente se fortaleció e internacionalizó con la fundación en 1974 del "Collectif d'Art Sociologique" (Colectivo de arte sociológico) por Fred Forest, Hervé Fischer y Jean-Paul Thénot, cuyos eventos, exposiciones y publicaciones contaron con la colaboración de artistas de diversas partes del mundo que trabajaban con la estética de sistemas y la tecnología desde una perspectiva sociológica. Las contribuciones de Stephen Willats son esenciales en este contexto y con respecto a las revisiones críticas que se están llevando a cabo en la actualidad sobre los legados de estos artistas y colectivos, no sólo como significativos en el desarrollo de las prácticas conceptualistas sino también como instancias fundacionales de lo que hoy en día conocemos como arte socialmente comprometido.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA OBRA DE STEPHEN WILLATS

Willats comenzó a trabajar como artista en un momento en el que la alianza entre el arte y la tecnología estaba dando origen a nuevas formas de producción artística; desde aquellas que privilegiaban la función de la computadora y el lenguaje de programación en la generación de situaciones estéticas hasta aquellas que aspiraban a la desmate-

initial interest in the non-objective form became a diagrammatic one informed by communications theory and cybernetic feedback dynamics.

In this context Willats developed an interest in the perceptual relations between artist, artwork, and spectator, as well as random variable theory, information theory, semantic structures, generative operations, and theories regarding the use of color in advertising which were instrumental in the realization of the different series of works produced between in the early 1960s and are conceptual and visual tools that remain at the core of his practice until the present day.

Parallel to the development of his work as an artist during the early 1960s, Willats engaged in various other disciplines such as advertising, pedagogy, and cybernetics. He worked as a gallery assistant at the Drian Galleries, and at the New Vision Centre; he formed a think tank with a group of artists; wrote manifestos; in 1964, he studied printmaking at the Ealing College of Art where he also attended the radical and experimental Groundcourse run by artist and cybernetician Roy Ascott; and worked for a brief period at one of cybernetician Gordon Pask's laboratories.

These life experiences significantly informed Willats' interdisciplinary practice and an approach that aimed to bridge the gap between art and life. In the same way that the artists working with technology during that period saw their social role as an extension, in the context of a technological society, of the constructive project initiated by the early twentieth-century European avant-gardes, Willats saw his role as one close to the Productivist imperatives of integration into everyday life and industrial production. Following the Constructivist and Productivist paradigms of the artist as technician and inventor Willats briefly described himself as a *conceptual designer*, introducing elements of fashion, graphic and industrial design into works from his *Variable Sheets and Multiple Clothing* series and the *Corree self-organizing* furniture that would not normally fit within the categories of painting or sculpture, but rather among those of industrial and fashion design. Willats' range of activities extended to the editorial realm and in 1965 he first published *Control Magazine*, which he continues to edit today.

Willats has taken art's social function as the fundamental premise of his work, stressing its environmental and behavioral character, as well as its context-specificity. This implied a practice that went beyond the gallery space to engage with different communities from diverse socio-economic backgrounds in dynamics that included their participation as part of the implementation of the artist's ideas of

realización del objeto artístico dando como resultado la formulación de sistemas que incluían la obra de arte, el público y el espacio expositivo. El trabajo de Willats está profundamente arraigado en las búsquedas formales y fenomenológicas propias de la abstracción, las cuales progresivamente desarrolló hasta darles un enfoque sociológico donde el interés inicial por la forma no objetiva adquirió un carácter diagramático informado por las teorías de la comunicación y la dinámica de retroalimentación cibernética.

En este contexto Willats desarrolló un interés por las relaciones perceptuales entre el artista, la obra de arte y el espectador, así como por la teoría de variables aleatorias, la teoría de la información, las estructuras semánticas, las operaciones generadoras y las teorías sobre el uso del color en la publicidad, las cuales fueron instrumentales para la realización de diferentes series de obras producidas a comienzos de los años sesenta y hoy en día siguen informando las principales estrategias conceptuales y visuales de su obra.

De forma paralela al desarrollo de su trabajo como artista durante los primeros años de la década de 1960, Willats incursionó en otras disciplinas tales como la publicidad, la pedagogía y la cibernética. Trabajó como asistente en las Drian Galleries y en el New Vision Centre; formó un laboratorio de ideas con varios artistas, escribió manifestos, estudió grabado en el Ealing College of Art donde también asistió al curso radical y experimental (Groundcourse) dirigido por Roy Ascott, artista y cibernético; asimismo, trabajó por un breve periodo en uno de los laboratorios de cibernética de Gordon Pask.

Estas experiencias de vida informaron de manera significativa la práctica interdisciplinaria de Willats cuya finalidad era la de cerrar la brecha entre el arte y la vida. Del mismo modo en el que muchos de los artistas que trabajaban con la tecnología durante ese periodo veían su función social como una extensión, en el contexto de una sociedad tecnológica, del proyecto constructivo iniciado por las vanguardias de la primera mitad del siglo xx, Willats concebía su rol en proximidad al productivismo ruso de los años veinte y su deseo de integrar el arte a la vida cotidiana y a la producción industrial. Siguiendo los paradigmas constructivistas y productivistas del "artista como técnico" y luego "inventor", Willats se describió a sí mismo, durante los años sesenta como un "diseñador conceptual", introduciendo elementos del diseño de modas, industrial y gráfico en obras como las pertenecientes a las series *Variable Sheets* (Hojas variables) y *Multiple Clothing* (Ropa múltiple) y el mobiliario auto-organizable *Corree*; obras que normalmente no cabrían dentro de las categorías de pintura o escultura sino dentro de aquellas del diseño industrial o de modas. El espec-

collective authorship and the artwork as a product of society. This led to an interest in working within the context of the council estate and the tower block as urban and architectural typologies associated with the creation and consolidation of the Welfare State in post-war Britain, and the impact that these forms of urban development had on mass culture; something we can appreciate in Willats' investigation of youth subcultures in Britain during the 1980s.

In the late 1960s and early 70s Willats' work took an important turn towards education and sociology as part of his investigation on art's social function. Guided by his interest in collective forms of authorship and agency, a conception of the artwork as a product of society, and influenced by sociologist Basil Bernstein's pedagogic concerns and theories on elaborated and restricted codes,¹ Willats produced works that examined class consciousness, consumerism, social mobility in relation to urban environment, among other issues, exploring the correlation between social class and language codes. His earlier interests in design were channeled towards an examination of society's capability to "re-model" its own environment. These projects operate on the basis of feedback in the form of polls and surveys taken within a given social group in a given urban setting.

Man From the Twenty-First Century (1969) was produced in Nottingham where Willats was teaching at the time, and "aimed to create a meta-language between two socially and physically separate communities as part of a strategy to try and find common elements between them." At the same time it explored the "design preferences and aspirations" of these communities in what would seem to be an attempt to democratize the design of the built environment, placing this type of agency at the hands of ordinary people. In this project Willats put into practice his knowledge of advertising and the role played in creating patterns of consumerism and communication by devising a strategy that involved a Volkswagen camouflaged as a futuristic spacecraft and a "man from the future" in a silver suit who would knock on people's doors and hand them the questionnaires and charts. This work set, along with a previous project undertaken with

tro de actividades de Willats se extendió también al campo editorial y en 1965 publicó la revista *Control*, la cual sigue editando en la actualidad.

Willats ha tomado la función social del arte como premisa fundamental de su trabajo, enfatizando su carácter ambiental y conductual, así como su especificidad contextual. Esto implicó una práctica que iba más allá del espacio expositivo para involucrarse con diferentes comunidades pertenecientes a diversos estratos socioeconómicos en dinámicas que incluían su participación como parte de la implementación de las ideas del artista sobre la autoría colectiva de la obra de arte y la obra como producto de la sociedad. Esto a su vez condujo a Willats hacia una reflexión sobre los desarrollos de interés social y la torre habitacional como tipologías urbanas y arquitectónicas asociadas con la creación y consolidación del Estado de Bienestar en el Reino Unido durante la posguerra, y el impacto que estas formas de desarrollo urbano tuvieron sobre la cultura de masas; algo que podemos apreciar en la investigación realizada por Willats en los años ochenta sobre las subculturas urbanas.

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta la obra de Willats dio un importante giro hacia la educación y la sociología, como parte de sus investigaciones en torno a la función social del arte. Guiado por su interés en las formas colectivas de autoría y de agencia, la concepción de la obra de arte como producto de la sociedad e influenciado por los intereses pedagógicos del sociólogo Basil Bernstein y sus teorías sobre los códigos elaborados y restringidos,¹ Willats produjo obras que examinaban la conciencia de clases, el consumo y la movilidad social con relación al entorno urbano, explorando, entre otros temas, la correlación entre clase social y códigos de lenguaje. Sus experimentos tempranos en el campo del diseño fueron redirigidos hacia una investigación sobre la capacidad de la sociedad de "remodelar" su propio entorno construido. Estos proyectos operaban sobre la base de retroalimentación en forma de encuestas realizadas a ciertos grupos sociales en sus entornos urbanos.

¹ Generally speaking Bernstein's sociolinguistic theories divided language codes into two types: elaborated and restricted codes: "[...] In the case of an elaborated code the speaker will select from a relatively extensive range of alternatives [...] In the case of a restricted code the number of these alternatives is often severely limited." Basil Bernstein, *Class, Codes and Control: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), 98.

¹ En términos generales, las teorías sociolingüísticas de Bernstein dividen los códigos de lenguaje en dos tipos: elaborados y restringidos: "[...] En el caso de un código elaborado, el hablante selecciona de entre una variedad relativamente extensa de alternativas [...] En el caso de un código restringido, el número de estas alternativas suele ser sumamente limitado." Basil Bernstein, *Class, Codes and Control: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1971), 98.

the students at Ipswich Civic College in 1965, an important precedent for other proposals that implied an active participation of local audiences in the urban areas where they took place, in which one of the advertising elements was the inclusion of "Super Girls" who would conduct the surveys. The *West London Social Resource Project* aimed to raise awareness about the urban environment in four West London suburbs and how its inhabitants could reshape their surroundings, the earlier and unfinished *Resource Project for Tennis Clubs*, operated in a similar way but with the game of tennis, offering the participants the possibility to "re-model" the game.

In the 1970s, furthering his interest in sociology and in the application of the operational strategies delineated in works such as the "resource projects," Willats became interested in phenomena such as social mobility, class distinction, and their relation to issues of taste, subcultures, and different urban and architectural typologies. Many of his works from this decade addressed middle class values and problems. During this period the tower block became an important part of Stephen Willats' visual and conceptual repertory. It was featured on the cover of *Control* magazine and also in a series of works in which Willats researched life in the confined spaces of the tower block and the subjectivities that emerge from the alienating context of this architectural typology. Willats examines the individual as a product of its environment, and how stereotyped patterns of behavior are expected from the individual confined to social structures described by urban and architectural spaces such as the tower block, the council estate, and the shopping mall. In several of the works produced in the 1970s Willats introduces into the equation the notion of the wasteland; an atropic non-place that for him is "symbolic of an area in which pursuits which do not normally take place within the institutional, conformist society can take place," a space that he would subsequently explore in works such as *The Lurky Place* (1978).

In the 1980s, Willats' research into life in the tower block and council estates oriented him towards the youth subcultures that emerge from these particular urban contexts and proliferated in England at the time. In these works we can appreciate Willats' renovated interest in Bernstein's concept of the restricted code as one that though bound by a limited quantity of alternatives can also contain "a vast potential of meanings (...) a form of speech which symbolizes a communal

Man From the Twenty-First Century (Hombre del siglo XXI, 1969) fue producida en Nottingham, donde Willats era profesor en aquella época, y buscaba crear un metalenguaje entre dos comunidades física y socialmente separadas, como parte de una estrategia que buscaba encontrar elementos comunes entre las mismas. Simultáneamente, esta obra exploraba las "aspiraciones y preferencias de diseño" de estas comunidades, en lo que parecería un intento de democratizar el diseño del entorno construido, colocando este tipo de agencia en manos de los ciudadanos comunes. En este proyecto Willats puso en práctica sus conocimientos de publicidad y la función que ésta desempeñaba en la creación de patrones de consumo y comunicación mediante la implementación de una estrategia que incluía un Volkswagen camuflado como nave espacial futurista y un "hombre del futuro" vestido con un traje plateado que llegaba a tocar las puertas de las casas y entregaba a las personas los cuestionarios y gráficas. Este trabajo, junto con un proyecto previo realizado en conjunto con los estudiantes del Ipswich Civi College en 1965, estableció un precedente importante para otros proyectos que requerían la participación activa de las audiencias locales en las zonas urbanas donde tenían lugar, en los cuales uno de los elementos publicitarios era la inclusión de "Súper chicas" que realizaban las encuestas. El *West London Social Resource Project* (Proyecto de recursos sociales del oeste de Londres, 1972-1973) buscaba generar conciencia sobre el entorno construido en cuatro suburbios londinenses e invitar a sus habitantes a pensar cómo podrían modificar dicho entorno. El anterior e inconcluso *Resource Project for Tennis Clubs* (Proyecto de recursos para clubes de tenis, 1972) operaba de manera similar, pero con el juego de tenis; ofreciendo a los participantes la posibilidad de "remodelar" el juego.

En los años setenta, reforzando su interés por la sociología y la aplicación de las estrategias operacionales delineadas en obras como los "proyectos de recursos," Willats abordó fenómenos como la movilidad social, la distinción de clases y su relación con cuestiones de gustos, subculturas y diferentes tipologías urbanas y arquitectónicas. Durante este periodo, la torre habitacional se convierte en parte importante del repertorio visual y conceptual de Stephen Willats. Aparece en la portada de la revista *Control* y también en una serie de obras en las que Willats investiga la vida en los espacios limitados de la torre habitacional y las subjetividades que emergen del contexto alienante de esta tipología arquitectónica. En todas estas obras Willats describe al individuo como producto de su ambiente, y señala las expectati-

based culture" that "carries its own aesthetic,"² which he applied to the cultural manifestations of the lower and working classes in the UK. Willats was interested in how these groups formed clubs that "provided a context for the group to become a community and for the manifestation of something very extreme through creative forms of self-identity, clothing, make-up, hairstyles, etc. The private clubs help build a 'capsule' into which the different groups ... Mohicans, Futurists etc. can escape and forget about the rest of normal society."³

As part of his practice of intervention in the spaces that shape our social relations, Willats has addressed the workplace in several bodies of work. Henri Lefebvre's considerations on abstract space as one that, among other things, "depends on vast networks of banks, businesses, centers of production" would seem to inform Willats' understanding of these spaces and their relation to capital. Willats has examined the intersection between the abstract space of the workplace and the office desk as the site where immaterial labor is produced. For Willats the workplace is a "symbol of determinism, conformity and normality, but also 'the space in which a counter-consciousness is expressed'" since two fundamental systems of signs coexist in the office desk: normalizing institutional signs and the subjective signs that project the individual's personal identity over this space of normalization.

Willats has been concerned with decoding the sign systems that constitute the fabric of our daily lives, and shape our "understanding of our personal and social self." His work not only analyses reality from a communications point of view but opens up a critical dimension that is made manifest in the pivotal role that self-organization and social transformation play in his practice. For more than fifty years Willats has been presenting us with *the world as it is and the world as it could be*; in the process, he has offered us the tools to rethink and reshape the world we live in.

² Basil Bernstein, *Class, Codes and Control: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), 117.

³ Stephen Willats, "Are You Good Enough for the Cha Cha Cha?" in Stephen Willats, *Art Society, Feedback*, exhibition catalogue (Badischer Kunstverein, 2010), 428.

⁴ Stephen Willats, "Secret Language", in *Secret Language. The Code Breakers*, Stephen Willats, exhibition catalogue (Galerie Thomas Schulte, 2012), 12. Originally published in *Artefactum* 25, 1988.

vas sobre patrones estereotipados de comportamiento en las personas confinadas a las estructuras sociales descritas por espacios urbanos y arquitectónicos como la torre habitacional, las unidades de vivienda de interés social y el centro comercial. En varias de las obras producidas durante los años setenta, Willats introduce a la ecuación la noción de la tierra baldía, un no-lugar entrópico que para él "simboliza una zona donde las búsquedas que por lo regular no tienen lugar dentro de la sociedad institucional y conformista pueden llevarse a cabo"; un espacio que exploraría en obras como *The Lurky Place* (El lugar de los merodeadores, 1978).

En la década de 1980, la investigación de Willats sobre la vida en la torre habitacional y las unidades de vivienda de interés social lo orientó hacia las subculturas juveniles que aparecieron dentro de estos contextos urbanos y que proliferaron en Inglaterra en esa época. En las obras realizadas durante este periodo podemos apreciar el renovado interés de Willats por el concepto de Bernstein del código restringido, que aunque limitado por una cantidad reducida de alternativas, también puede contener "un vasto potencial de significados [...] una forma de hablar que simboliza una cultura comunal" que "conlleva su propia estética"² y se aplica a las manifestaciones culturales de las clases bajas y trabajadoras del Reino Unido. A Willats le interesaba la manera en que estos grupos formaban clubes que "proporcionaban un contexto para que el grupo se transformara en una comunidad y para la manifestación de algo muy extremo por medio de formas creativas de identidad personal, ropa, maquillaje, peinados, etc. Los clubes privados contribuían a crear una 'cápsula' dentro la cual los diferentes grupos [...] mohicanos, futuristas, etc., pueden escapar y olvidarse del resto de la sociedad normal".³

Como parte de su práctica de intervenir los espacios que dan forma a nuestras relaciones sociales, Willats ha abordado el lugar de trabajo en diversos cuerpos de obra. Las consideraciones de Henri Lefebvre sobre el espacio abstracto como uno que, entre otras cosas, "depende de una vasta red de bancos, negocios, centros de producción" parecerían informar la comprensión de Willats de estos espacios y su rela-

² Basil Bernstein, *Class, Codes and Control: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1971), 117.

³ Stephen Willats, "Are You Good Enough for the Cha Cha Cha?", en Stephen Willats, *Art Society, Feedback*, catálogo de la exposición (Badischer Kunstverein, 2010), 428.

ción con el capital. Willats ha trabajado sobre la intersección entre el espacio abstracto del lugar de trabajo y el escritorio de oficinas como el lugar donde se produce el trabajo inmaterial. Para Willats, el entorno laboral es un "símbolo de determinismo, conformidad y normalidad", pero también un "espacio en el que se puede expresar una contra-conciencia"⁴ ya que dos sistemas fundamentales de signos coexisten en el escritorio de oficina: los signos institucionales normalizadores y los signos subjetivos que proyectan la identidad personal del individuo sobre este espacio de normalización.

Willats se ha ocupado de decodificar los sistemas de signos que constituyan el tejido de nuestra vida cotidiana y que dan forma a una "comprensión de nuestro ser personal y social". Su obra no sólo analiza la realidad desde un punto de vista comunicacional sino que se abre hacia una dimensión crítica que se manifiesta en el rol primordial que tienen en su práctica la auto-organización y la transformación social. Durante más de cincuenta años, Willats nos ha estado presentando *el mundo tal y como es* y *el mundo como podría ser*; en el proceso nos ha ofrecido las herramientas para repensar y reconfigurar el mundo en el que vivimos.

⁴ Stephen Willats, *Secret Language*, en "Secret Language. The Code Breakers. Stephen Willats", catálogo de exposición (Berlín: Galerie Thomas Schulte, 2012), 12. Publicado originalmente en *Artefactum* 25, 1988.

**ART
INTERVENTION**

2003

**INTERVENCIÓN
EN EL ARTE**

2003

Periodically it is essential for artists to examine the relevance and meaning of their practice to the social landscape that lies before them as the future, and then to engage in a process of some humility where what is taken as 'certain' is re-thought afresh.

However, particular moments in social and cultural development seem to demand more than just a private, personal examination, and require an actual exchange of ideas and perceptions between artists to establish a new climate of thought that can act as a sign post for transformation in how to approach, not only the here and now, but also the future; a process where, in the end, there are no rules.

Control Magazine was initiated in 1965 in response to just such a moment of potentially radical thinking about the meaning and form of art practice, to the point where the title 'artist' seemed redundant and anachronistic, and the possibilities of interdisciplinary creativity were thought liberating. In this climate, *Control Magazine*, was envisaged as a vehicle for artists to externalize and exchange thoughts, concepts and descriptions about the social basis, the social function of their practice. Since Issue One in 1965, *Control Magazine* has been published occasionally as an expression of self-organisation, publishing only original texts by artists, at moments that were felt to be appropriate, when a new issue could add vital input to the realm of discussion between artists.

The particular area of attention that has been centered on, and in various ways forwarded through published texts in *Control Magazine*, has been within the conceptual domain of 'dynamic, self-organising, informal networks,' that have an interface of exchange within and between networks. What this implies for art practice is that it has the potential of being based on a paradigm of interaction, where artist and audience are mutually important to each other; alongside and acknowledgement of the social basis of all art practice. Artist, audience, context, meaning, language and function all become equally valued dependent axioms in a model of organisation that intervenes in the society around us and exerts influence on the perception of its future. An intervention that acknowledges relativity in perceptions, fluidity and transience of experience.

The philosophical ideas from cybernetics, information theory, semiotics etc. that informed texts in early *Control* issues, also informed and even moulded the technological developments of the 70s, 80s and 90s. The ideas were embodied into the fabric of the world surrounding everyday life, though all too often such idealistic projections have been appropriated, circumvented by a dominating cultural belief based on property and objects. *Control Magazine* has periodically sought

Cada cierto tiempo es esencial que los artistas examinen la pertinencia y significado de su práctica en el panorama social que tienen ante ellos como el futuro y que entonces emprendan con humildad un proceso en el que lo que se toma como "cierto" debe reconsiderarse de nuevo.

Sin embargo, existen momentos concretos en el desarrollo social y cultural que parecen exigir algo más que un examen personal y privado, y requieren un verdadero intercambio de ideas y percepciones entre los artistas para establecer un nuevo clima de pensamiento que sirva de guía para una transformación de cómo se aborda no sólo el aquí y el ahora, sino también el futuro; un proceso para el que, a final de cuentas, no hay reglas.

La revista *Control* fue fundada en 1965 precisamente como respuesta a un momento de pensamiento potencialmente radical sobre el significado y la forma del ejercicio artístico hasta el grado en que el título de "artista" parecía redundante y anacrónico, y se pensaba que las posibilidades de creatividad interdisciplinaria eran liberadoras. En este entorno, la revista *Control* se concibió como un vehículo para que los artistas exteriorizaran e intercambiaran ideas, conceptos y descripciones sobre la base y función social de su práctica. Desde el primer número en 1965, la revista *Control* se ha publicado periódicamente como expresión de auto-organización que contiene sólo textos originales de los artistas, en los momentos que se han considerado apropiados, cuando una nueva edición podía aportar algo vital al debate entre artistas.

El área particular de atención en la que nos hemos centrado, y que de diversas maneras se ha abordado en los textos publicados en la revista *Control*, ha sido dentro del dominio conceptual de las redes informales "dinámicas y auto-organizadas", en las que tiene lugar un intercambio dentro de las propias redes y entre las mismas. Lo que esto implica para la práctica artística es que existe el potencial de basarse en un paradigma de interacción, donde el artista y la audiencia son mutuamente importantes el uno para el otro, al lado del reconocimiento de la base social de todo ejercicio artístico. Artista, audiencia, contexto, significado, lenguaje y función, todo se convierte en axiomas interdependientes, valorados por igual, en un modelo de organización que interviene en la sociedad que nos rodea y ejerce influencia en la percepción de su futuro. Una intervención que reconoce la relatividad de las percepciones, fluidez y transitoriedad de la experiencia.

Las ideas filosóficas de la cibernética, teoría de la información, semiótica, etc., que informaron los textos de los primeros números de *Control*, también informaron e incluso moldearon los adelantos

to open up exchanges between artists as a vehicle for progressive strategies of intervention that transform the object, property-based determinism of the dominate culture towards expressions of mutual community, setting up networks between artists that are informal and self organising.

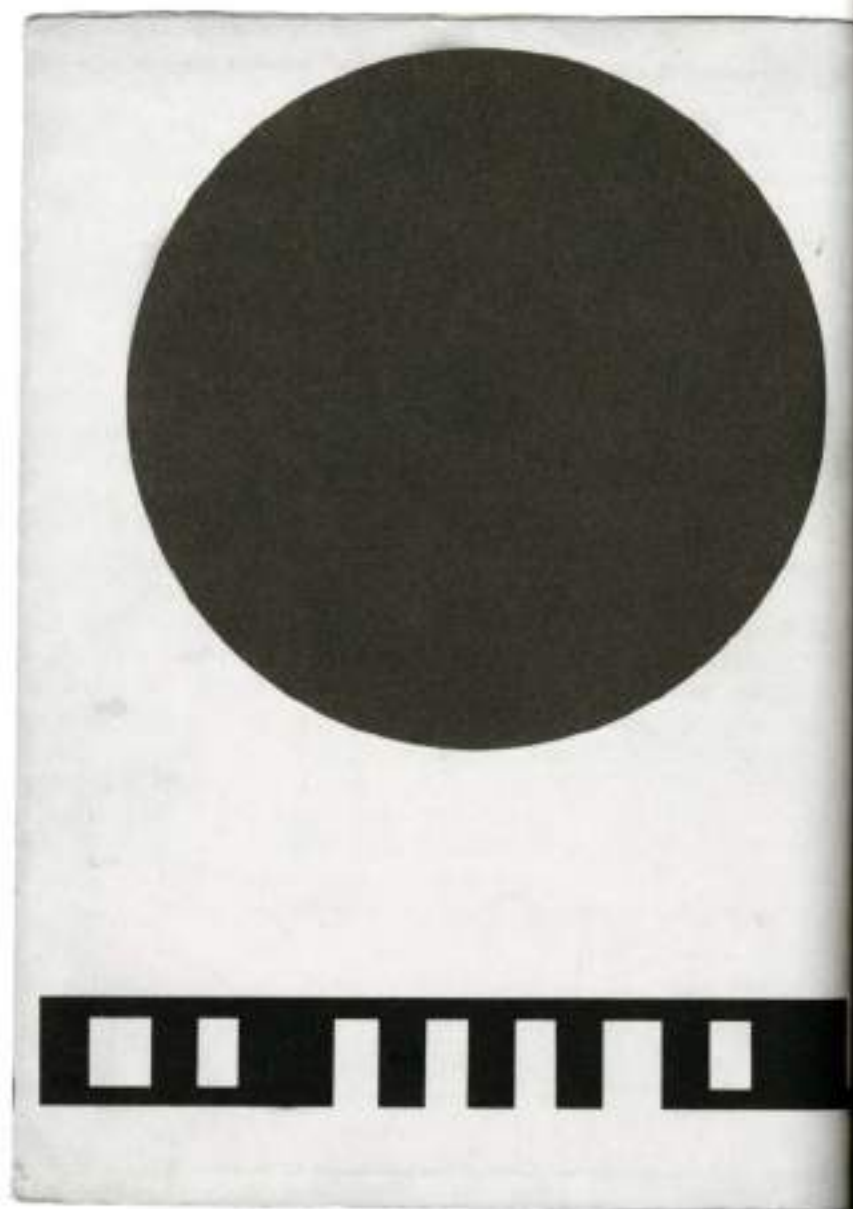
The recognition that all art is a product of social experience and dependent on society, that the audience and artist are one, that the work of art is not the product of any one person, are contemporary insights that liberate what is going to happen in art practice — away from the inherited determinism of authoritative, object-based hierarchies. There is a recognition that experience of reality is multi-channelled, a time dependent process, and that order and certainty of what is, the daily random encounter with the constructs of reality is, in fact, created by ourselves in relation to the network of others, actual and encoded, with which we are associated. Such a recognition also frees the artist to positively embrace such ideas as relativism, pluralism, complexity and fluidity in devising the form of their work. In this respect there is no reason for a work of art to owe anything to past practices in art, especially if they are inappropriate to the present circumstances; in fact it might well be difficult to identify what constitutes the work of art, and should we worry, should this matter?

From the text of Willats' opening address to participants of Art Intervention, a seminar held in London by *Control* in 2003.

tecnológicos de los años setenta, ochenta y noventa. Las ideas se plasmaron en la estructura del mundo circundante y la vida cotidiana, aunque con mucha frecuencia estas proyecciones idealistas han sido embargadas, soslayadas por una creencia cultural dominante basada en la propiedad y en los objetos. La revista *Control* ha tratado periódicamente de abrir intercambios entre los artistas como vehículo para impulsar el avance de las estrategias de intervención que transforman el determinismo basado en la propiedad y en los objetos de la cultura dominante hacia expresiones de comunidad mutua, estableciendo redes entre artistas que son informales y auto-organizadas.

El reconocimiento de que todo el arte es producto de la experiencia social y depende de la sociedad, que la audiencia y el artista son uno, que la obra de arte no es producto de ninguna persona en particular, son ideas contemporáneas que liberan lo que va a suceder en la práctica artística y la alejan del determinismo heredado de jerarquías autoritarias basadas en objetos. Se admite que la experiencia de la realidad es multicanal, un proceso dependiente del tiempo y que, de hecho, nosotros mismos creamos el orden y la certidumbre de lo que es un encuentro cotidiano fortuito con los constructos de la realidad, y los creamos con respecto a la red de otros, reales y codificados, con los que nos relacionamos. Este reconocimiento también libera al artista y le permite adoptar positivamente ideas como relativismo, pluralismo, complejidad y fluidez para decidir su forma de trabajar. En ese sentido no hay motivo para que una obra de arte le deba nada a las prácticas artísticas del pasado, en especial si son inapropiadas para las circunstancias actuales; de hecho, sería difícil identificar qué constituye la obra de arte, pero, ¿acaso debería preocuparnos, acaso importa?

Tomado del texto del discurso inaugural de Willats pronunciado ante los participantes de Art Intervention, un seminario impartido en Londres por *Control* en 2003.



Portada de la revista *Control*, núm. 1, 1965
Cover of *Control* Magazine, issue 1, 1965

**MULTIPLE
CLOTHING**

2000

**ROPA
MÚLTIPLE**

2000

ENVIRONMENTAL BOX

In my quest to discover a new framework for art practice that would embrace an open-ended culture of exchange, I explored the idea of 'multi-channel communication'. Various strategies were tried out involving people directly with the artwork in a multi-channel experience, an encounter that was radically different from anything normally expected in a gallery in London at that time.

For example, *Environmental Box* was a multi-channel environment of possibilities that could be individually activated in any combinations chosen by a participant. All the different senses, including touch and smell, were to be activated by *Environmental Box* which embraced the whole physicality of the person who entered the environment, setting and stood inside the box.

CORREE DESIGN

As an item of furniture that reflected the informal feeling of contemporary living, *Corree Design* was both practical and ideological. The idea was that one unit of furniture could express the self-organisation of the person who installed it in their living space, by the many practical functions it could fulfill. *Corree Design* could be adapted to the individual's changing needs and behaviour as they occurred.

VARIABLE SHEETS

By 1964, it became apparent to me that the *modus operandi* the artist had inherited from the 1950s was not adequately able to express what was happening in society. Areas of exclusivity and traditional authoritative elevation were being challenged, and there was a definite move towards inclusivity, interaction and exchange.

It seemed to me that the traditional role of the artist was inadequate to intervene positively in what was happening, so I decided to call myself a 'Conceptual Designer'. In 1965, I had the idea that as a 'Conceptual Designer' I could take very fundamental and practical areas of expression that were normally seen as the province of the designer to integrate my work and practice as an artist with what people would consider useful and familiar. Several directions were explored simultaneously. I started *Control Magazine*, a journal of artists' writing that specifically looked at the possible functions for art practice in the new social setting. Another direction taken was to explore the possibilities of self-organising furniture. The other exploration was with clothing, clothing that would express the concept of self-organisation for the wearers, and to the other people they would encounter. As a vehicle for expression, these clothes were always envisaged as working

ENVIRONMENTAL BOX

En mi afán por descubrir un nuevo marco para la práctica artística que fomentara una cultura abierta de intercambio, exploré la idea de "comunicación multicanal". Probé diversas estrategias que requirían la interacción directa del espectador con la obra de arte en una experiencia multicanal, un encuentro radicalmente distinto de todo lo que podía esperarse en una galería en Londres en aquella época.

Por ejemplo, *Environmental Box* era un entorno multicanal de posibilidades que podía activarse de manera individual en cualquier combinación seleccionada por el participante. Todos los sentidos, incluso el tacto y el olfato, se activaban en *Environmental Box*, que abarcaba todo el aspecto físico de la persona que entraba en la ambientación y se colocaba dentro de la caja.

CORREE DESIGN

Como un mueble que reflejaba el carácter informal de la vida contemporánea, *Corree Design* era a la vez práctico e ideológico. La idea era que una unidad de mobiliario podía expresar la organización de la persona que la instalaba en su espacio habitable por las numerosas funciones prácticas que desempeñaba. *Corree Design* se adaptaba a las necesidades y comportamiento del individuo a medida que éstas iban cambiando.

VARIABLE SHEETS

En 1964 fue evidente para mí que el *modus operandi* que el artista había heredado de la década 1950 no era capaz de expresar de manera adecuada lo que ocurría en la sociedad. Se estaban cuestionando las áreas de exclusividad y la prominencia de la autoridad tradicional, y había un movimiento definitivo hacia la inclusión, interacción e intercambio.

Me pareció que el papel tradicional del artista era inadecuado para intervenir positivamente en lo que estaba sucediendo, y por eso decidí llamarme "diseñador conceptual". En 1965 se me ocurrió la idea que como "diseñador conceptual" podía tomar las áreas más fundamentales y prácticas de expresión que por lo general eran del dominio del diseñador, para integrar mi trabajo y ejercicio como artista con lo que la gente consideraba útil y familiar. Exploré varias direcciones al mismo tiempo. Fundé la revista *Control*, una publicación de textos de artistas que examinaban específicamente las posibles funciones de la práctica artística en el nuevo entorno social. Otra dirección que seguí fue explorar las posibilidades de los muebles auto-organizados. Otra vertiente de investigación fue la ropa, ropa que expresara el concepto de auto-organización para los usuarios y para las demás personas

of art; they were a strategy in communication and if reproduced, they would have taken on the status of multiples.

The dress, *Variable Sheets*, was one of a number of speculative clothing works that I made in 1965 which expressed self-organisation in various ways. With *Variable Sheets*, the intention was for the wearer to construct their own personal garment from a kit of possibilities, this kit comprising coloured PVC panels and Perspex shapes. I used PVC as I thought this was a modern, culturally sophisticated material that reflected the optimism of the mid 1960s. *Variable Sheets* was to be worn with a helmet made from vacuum formed PVC which extended the concept of self-organisation by enabling the wearers to alter a transparent plastic visor that would turn their vision of the surrounding world red, green, blue, etc. Originally, at the front of the helmet above the visor, there was a lamp that projected a beam of light into the path of the wearer, to illuminate the reality passed through, and to project that person's presence onto that reality. I thought that the whole outfit when worn would change the wearer's relationship to people they came across, and in turn, those people's relationship to the wearer.

DOPPELGÄNGER DESIGNS

At the beginning of the 1980s I focused my work on the contexts and languages that were being created as a 'counter-consciousness' to the dominant culture by the groups of young people who had rejected its values and beliefs. This was a very exciting time in London, many sub-cultures were openly expressing their own sensibilities and feelings of community. I saw that the self-organised contexts that were created as a catalyst for these sub-cultures were important statements of social expression, and, as a counter consciousness, were sign-posts to the future. Working with individuals from these many different groups, I became aware of the role that the individualistic language of clothing had in expressing the highly personal sensibilities and beliefs of the wearers to others in the group they gravitated towards. Also the tangential, sometimes violent relationship people have with the language belonging to the dominant culture of normality was their means of creating a displayed rejection of it, so that a psychological social space could be formed in which they would be left alone.

The complexity of rejecting the dominant culture but also co-existing with it, even being dependent on it, meant for a lot of individuals the idea of the 'doppelgänger', which was a personal, everyday reality going in between different states of the self. The idea was that these could exhibit quite contrary messages, and that these could be a

con las que se toparan. Como agentes de expresión, estas prendas de ropa siempre se concebían como obras de arte; eran una estrategia de comunicación y, si se hubieran reproducido, habrían asumido el carácter de múltiples.

El vestido *Variable Sheets* fue una de varias obras especulativas con ropa que produje en 1965 y que expresaban la auto-organización de diversas maneras. Con *Variable Sheets*, la intención era que el usuario creara su propia prenda personal a partir de un conjunto de posibilidades; este conjunto comprendía paneles de PVC de colores y formas de Perspex. Utilicé PVC porque pensaba que era un material moderno, culturalmente sofisticado, que reflejaba el optimismo de mediados de la década de 1960. *Variable Sheets* debía usarse con un casco hecho de PVC moldeado al vacío que ampliaba el concepto de auto-organización, dado que permitía a los usuarios modificar un visor de plástico transparente que cambiaba su visión del mundo circundante a rojo, verde, azul, etc. En un principio, en la parte frontal del casco había una lámpara que proyectaba un haz de luz hacia el camino del usuario para iluminar la realidad por la que atravesaba y proyectar la presencia de dicha persona sobre esa realidad. Pensé que el atuendo completo, al ponérselo, cambiaría la relación del usuario con las personas que encontraba a su paso y, a la vez, la relación de esas otras personas con el usuario.

DISEÑOS DOPPELGÄNGER

A principios de los años ochenta, concentré mi trabajo en los contextos y lenguajes que ciertos grupos de jóvenes, que habían rechazado los valores y creencias de la cultura dominante, estaban creando como una especie de "contra-conciencia". Fue una época muy interesante en Londres, pues muchas subculturas expresaban abiertamente sus sensibilidades y sentimientos de comunidad. Me di cuenta de que los contextos auto-organizados que se creaban como catalizadores de estas subculturas eran manifestaciones importantes de expresión social y, como contra-conciencia, eran los puntos de referencia del futuro. Al trabajar con personas de estos grupos numerosos y diversos, cobré conciencia del papel que desempeñaba el lenguaje individualista de la ropa en la expresión de estas sensibilidades y creencias sumamente personales de los usuarios ante los demás en el grupo hacia el cual gravitaban. Además, la relación tangencial, y a veces violenta, que las personas tenían con el lenguaje de la cultura dominante de la normalidad era el medio del que se valían para crear la evidencia de su rechazo y así formar un espacio social psicológico en el cual pudieran estar en paz.

culated consciously as a cultural statement, became the catalyst for my Doppelgänger designs.

A variety of textures, cloth and patterns formed the basis for designs that could be put together in as many different combinations as the wearer wanted. So, for example, one side of a person could express the idea of a businessman, and the other a sportsman, or a poet, whatever various combinations could be articulated as a display to other people. I also envisaged these designs as key elements in performance works where individual participants interacted with each other to change each other's identities by taking off elements and attaching new ones etc. People would build in individual messages on their own, or in exchange with another person, or with the involvement of the whole group.

Extracts from Stephen Willats, *Multiple Clothing*,
pub. Verlag der Buchhandlung Walther König,
Köln, 2000.

La complejidad de rechazar la cultura dominante, pero también coexistir con ella, e incluso depender de ella, significaba para muchas personas esa idea del *doppelgänger* que era la realidad cotidiana y personal de ir y venir entre diferentes estados del yo. La idea que el yo podía transmitir mensajes completamente opuestos y que estos podían manifestarse de manera consciente como una expresión cultural se convirtió en el catalizador de mis diseños *doppelgänger*.

Una variedad de texturas, telas y patrones formaban la base de estos conjuntos que podían formar tantas combinaciones distintas como quisiera el usuario. En consecuencia, por ejemplo, un aspecto de la persona podía expresar la idea de un hombre de negocios y otro, la de un deportista o poeta o cualesquiera otras combinaciones que se formaran para mostrarlas a los demás. También concebí estos diseños como elementos fundamentales en obras de performance, donde cada participante interactuaba con los demás para modificar mutuamente sus identidades quitando elementos y añadiendo otros nuevos, etc. Así, los participantes integraban mensajes individuales por su cuenta, en el intercambio con otra persona o con la participación de todo el grupo.

Fragmentos de Stephen Willats, *Multiple Clothing*,
pub. Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2000.



Environmental Box, 1962-2014



Variable Sheets, 1965-2014



Corree, self-organising furniture, 1965-2014

**WEST LONDON
SOCIAL
RESOURCE
PROJECT**

1973/4

**WEST LONDON
SOCIAL
RESOURCE
PROJECT**

1973/4

Aims and Organisation:

The Project had two fundamental objectives:

- 1) To show those who took part in it the role of behaviour conventions in determining the attitudes of people and their perceptions of their immediate environment. The environments used in the Project were those of the participants' residential neighbourhoods.
- 2) To make clear to other artists the inappropriateness of currently used traditional methods of getting people to understand what they are trying to communicate in their works, particularly people who have little or no interest in or knowledge of visual

The Project sought to illustrate the kinds of problems of communication artists might encounter and the methods they might employ to get their coded messages understood by their audience. The term "audience" in the context of the Project was not appropriate, as it implies a passive relationship between a viewer and an art work. People in the Project interacted with both its organisers and with each other and, therefore, the term participant will be used when referring to them. The various methodologies used by behavioural social scientists were considered when our plans were prepared as an organisational chart shows (See in page 49).

The *West London Social Resource Project* set up a framework of structure that enabled participants from selected social groups to re-model their environment in a way they felt that they determined themselves, which also related to the individual and group needs, being the goal of the Project.

Participants came from four typical social groups in West London, the outcome of the Project being entirely determined by them. The selection of participant areas was done by finding four geographical locations whose inhabitants typified the four social groupings intended to the project. The four participant groups were geographically separate from each other, and saw themselves as such, the models they had of each other being tied down to their own social environment and rule structure. The groups were of working class, lower middle class, middle class and upper middle class people.

In order for the fabrication of the project to be meaningful to the participant groups, we adopted their language, making use of the existing codes of behaviour.

Objetivos y organización:

El proyecto tenía dos objetivos fundamentales:

- 1) Demostrar a quienes participaban en él cuál es el papel que desempeñan las convenciones de comportamiento en la determinación de las actitudes de las personas y sus percepciones de su entorno inmediato. En el proyecto se utilizaron los entornos de los barrios donde vivían los participantes.
- 2) Aclarar a los demás artistas lo inadecuados que resultaban los métodos tradicionales utilizados para hacer entender a la gente lo que trataban de comunicar en sus obras, en especial, aquellos que tienen poco o ningún interés o conocimiento del arte visual.

El proyecto intentó ilustrar los tipos de problemas de comunicación con los que podían toparse los artistas y los métodos que podían seguir para lograr que sus mensajes codificados fueran comprendidos por su audiencia. El término "audiencia", dentro del contexto del proyecto, no es apropiado, ya que presupone la relación pasiva entre el espectador y la obra de arte. Las personas que tomaron parte en el proyecto interactuaban tanto con los organizadores como entre ellos y, por lo tanto, se utilizará el término "participante" para referirse a ellas. Cuando preparamos nuestros planes, tomamos en consideración las distintas metodologías aplicadas por los científicos sociales del comportamiento, como muestra el organigrama (Véase en página 49).

El *West London Social Resource Project* estableció un marco o estructura que permitió a los participantes de grupos sociales seleccionados remodelar el entorno de la manera que ellos creían que ellos determinaba, lo que también se relacionaba con las necesidades individuales y grupales; éste era el objetivo del proyecto.

Los participantes provenían de cuatro grupos sociales típicos del oeste de Londres; ellos determinaron por completo el resultado del proyecto. Para realizar la selección de las áreas participantes se buscaron cuatro zonas geográficas cuyos habitantes tipificaban los cuatro grupos integrales del proyecto. Estos cuatro grupos de participantes estaban geográficamente separados, y así se consideraban ellos mismos, por lo que los modelos que tenían unos de otros estaban relacionados con la estructura normativa de su propio entorno social. Los grupos estaban conformados por personas de clase trabajadora, clase media baja, clase media y clase media alta.

Para que la ficción del proyecto resultara significativa para los grupos de participantes, adoptamos su lenguaje e hicimos uso de sus códigos de comportamiento.

The Project was introduced to participant on their doorsteps. West London Super Girls and if people agreed to participate they were given a leaflet explaining the project and a window poster.

In its initial stages the project was concerned with setting up conditions for participants to articulate their existing perceptions of the social environment and construct models of it as it existed. The *West London Manual* was designed to make this possible and was aimed at participants gaining information/insight about themselves. The Manual contained Information Sheets of questions and Visual Cards and Sheets which were drawn from the project areas in order to make them more meaningful to the participants and thus to motivate response. There were also Day Sheets which participants had to complete each day and these and the Information Sheets were collected. These sheets were displayed on Public Register Boards, one in each project area, so participants and others could compare their responses.

Later the *Re-Modelling Book* was distributed, this involved developing new models in order to relate their fantasy projections to the actual state of the participants' social environment. The last section, which was perhaps the most important, involved the production of social models which they considered related to their own and other project areas, actual needs, etc. Taking the various models they had developed for the project areas, the participants finalised them into one model that related to the four social groups in the project. These were also displayed on the Public Register Boards along with a ballot box to allow participants to decide on what they considered the best displayed models to be. From the count of the ballot returns the final models were determined. These were published together with comments and sent to all participants so they could retain them and this reinforced the collective nature of the developed models.

Based on Stephen Willats, *West London Social Resource Project*, Studio International, January 1973 and *Leonardo*, Vol. 7, 1974.

El proyecto era presentado a los participantes en la puerta de su casa por la West London Super Girls y si las personas aceptaban participar se les entregaba un folleto en el que se explicaba el plan y un cartel para colocar en la ventana.

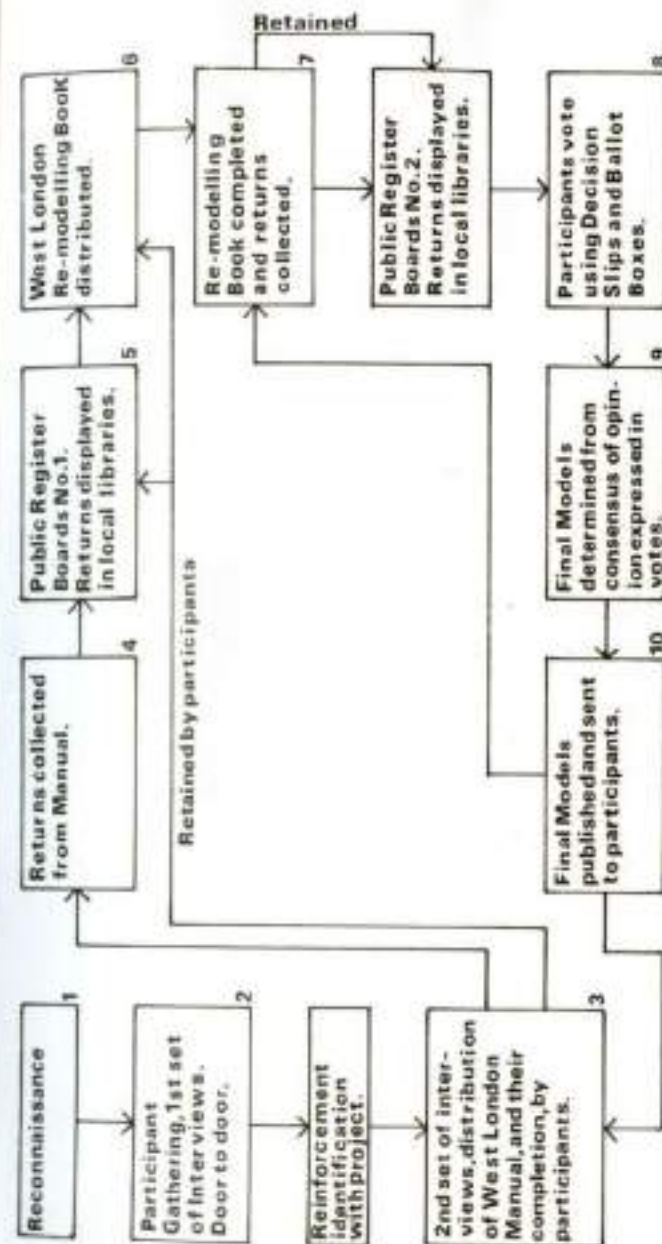
En sus etapas iniciales, el proyecto se ocupó de establecer las condiciones para que los participantes expresaran sus percepciones de su entorno social y construyeran modelos de este tal como existía. Se diseñó el *West London Manual* para posibilitar todo esto, el cual tenía el propósito de que los participantes obtuvieran información y conocimiento sobre sí mismos. El manual contenía Fichas Informativas y Hojas de Referencias Visuales que se obtuvieron de las áreas del proyecto para hacerlas más significativas para los participantes y así estimular la respuesta. También había Hojas de Día que los participantes tenían que llenar todos los días, las cuales se recolectaban junto con las fichas informativas. Estas hojas se colocaban en Tableros de Registro Público, uno en cada área del proyecto, para que los participantes y otras personas pudieran comparar las respuestas.

Después se distribuyó *Re-Modelling* (Libro de Remodelación), que requería que los participantes crearan nuevos modelos que relacionaran sus proyecciones imaginarias con el estado real de su entorno social. La última sección, que quizá era la más importante, requería la producción de modelos sociales que los participantes consideraban que estaban relacionados con su propia área y con las demás áreas del proyecto, sus necesidades reales, etc. Entonces los participantes tomaron los distintos modelos que habían creado para las áreas del proyecto y produjeron un solo modelo final concerniente a los cuatro grupos sociales del proyecto. Estos modelos también se exhibieron en los Tableros de Registro Público, donde se colocó una urna con boletas para que los participantes votaran por los modelos que en su opinión eran los mejores. Los modelos finales se determinaron con base en el recuento de las boletas. Se publicaron junto con comentarios y se enviaron a todos los participantes para que los conservaran; esto reforzó el carácter colectivo de los modelos desarrollados.

Tomado de Stephen Willats, *West London Social Resource Project*, Studio International, enero de 1973 y *Leonardo*, vol. 7, 1974.



West London Super Girls outside The Centre for Behavioural Art, Gallery House, Exhibition Road, South Kensington, Londres



WEST LONDON SOCIAL RESOURCE PROJECT

West London Social Resource Project Organisation Chart, 1972-1973 / Diagrama de flujo del proyecto como estructura lineal de tiempo

**THE CAMERA
AS AN
OBJECT OF
DETERMINISM
AND AS AN
AGENT OF
FREEDOM**

1988

**LA
CÁMARA COMO
OBJETO DE
DETERMINISMO
Y COMO
AGENTE DE LA
LIBERTAD**

1988

THE CAMERA AS AN OBJECT OF DETERMINISM

There's no denying the important role as an object that the camera assumes in modern consumer culture—valued not so much as a means of self-expression or a practical tool for framing records of reality but as a possession and adornment denoting to others the owner's social power, attainments and aspirations. The physicality and style of the camera, its architecture, has become increasingly monumental, radiating a confidence in the object that has been carefully cultivated, propagated and conferring on it an authoritative presence for possessor and witness alike. Thus even the camera's physical form has been influenced by norms for its use that reflect a dominant culture founded on an authoritative determinism, the fabric of which is transnational and exclusive. While the scientific mechanics of photography may well be more or less unalterable, it is the way in which those mechanics are used to frame and encode reality that is so biased toward the possession-based ideology of the dominant culture that is close to owning the means of the camera's production.

Within the dominant culture's conventions there is an accepted way to use the camera, in which the possessor imposes authority through the camera lens onto reality by being solely responsible for deciding what will be included in the frame, and thus ultimately encoding the elements of reality onto the photographic negative, acquiring them as forms of possession.

This activity is undertaken without the subject of the photographer's attention being able to feed back directly any decisions into the framing process, which corresponds closely to the transmitter-receiver network of information and command that underpins the interpersonal fabric of present culture. The encoding process of photography made in this manner is inherently reductive: in this transmitter-receiver mode, the photographer and the photographic print cannot acknowledge the full dynamic complexity surrounding the subject, rather reduce it all to the level of static objects.

The cultural elevation of the camera to icon and its projection of a transnational mode of making photography is further reinforced by the creation of an authoritative mythology of professionalism. The linkage between an image of professionalism and authority is created by the similarity of the camera's finish, now usually metallic black, to other professional and middle-class desirable equipment, such as hi-fi systems, executive cars, kitchen installations, etc. As the sexual projection of the professional photographer's lifestyle through advertising and other media forms, with the camera portrayed as an essential adornment, puts it in the same bundle of care-

LA CÁMARA COMO OBJETO DE DETERMINISMO

No se puede negar la importante función como objeto que la cámara asume en la cultura consumista moderna, en la cual es valorada no sólo como medio de autoexpresión o instrumento práctico para enmarcar registros de la realidad, sino como posesión y adorno que demuestra a otros el poder social, logros y aspiraciones del propietario. El aspecto físico y estilo de la cámara, su arquitectura, se han vuelto cada vez más monumentales e irradian la confianza en un objeto cuyo uso se ha propagado cuidadosamente en la cultura y al cual se le ha conferido una presencia autoritaria tanto para el poseedor como para el testigo. En consecuencia, incluso la forma física de la cámara ha sido influida por ciertas normas de uso que reflejan una cultura dominante fundada en un determinismo perentorio cuya estructura es exclusiva y transmisible.

Si bien, la base científica de la mecánica de la fotografía es más o menos inalterable, la forma en que dicha mecánica se utiliza para enmarcar y codificar la realidad está tan sesgada hacia la ideología de la posesión de la cultura dominante la cual es la que más posibilidades tiene de poseer los medios de producción de la cámara.

Dentro de las convenciones de la cultura dominante existe una forma aceptada de usar la cámara, en la que el poseedor impone autoridad a la realidad por medio de la lente, ya que es el único responsable de decidir qué quedará incluido en el cuadro y, en última instancia, de codificar esos elementos de realidad en el negativo fotográfico, adquiriéndolos como formas de posesión.

Esta actividad se lleva a cabo sin que el objeto de atención del fotógrafo pueda incorporar ninguna decisión al proceso de encuadre, lo que corresponde a la red de transmisores-receptores de información y mando que apunala la estructura interpersonal de la cultura actual. El proceso de codificación de la fotografía realizada de este modo es inherentemente reductiva: en este modo de transmisor-receptor, el fotógrafo y la impresión fotográfica no pueden reconocer toda la complejidad dinámica que rodea al sujeto, sino que reducen todo al nivel de objetos estáticos.

La elevación cultural de la cámara a la condición de icono y su proyección de un modo transmisor de hacer fotografía se refuerza aún más con la creación de una mitología autoritaria del profesionalismo. Esta relación entre la imagen de profesionalismo y autoridad se fortalece por la semejanza del acabado de la cámara, que por lo general es negro mate, con otros aparatos profesionales codiciados por la clase media, como los sistemas de alta fidelidad, automóviles ejecutivos, instalaciones de cocina, etc. Además, la proyección sexual del estilo

orchestrated mythologies that underlie the essential stimulation of consumer wish fulfilment. Now, as an inhibitor to free creativity and self-organization of meaning, professionalism has a major effect: it presents the camera owner with already formed ideal types that are there to be emulated, which can only be achieved through the acquisition of difficult to obtain special knowledge and equipment. These projected ideal types invade everyone's consciousness; there is simply no escape from what become stereotypes, giving a desirable (right) and undesirable (wrong) way to frame reality, leading to simplistic notions as good and bad photographs. Such rigidity exerts a pressure on the photographer that neutralizes any acknowledgement, let alone acceptance, of the relative meaning the photograph might have in the context/situation in which it was made.

Thus there has grown up a strong distinction between what is professional and what is amateur—centring on judgements such as where the subject should be placed in the frame, what to include or what to exclude, in colour or black and white, in focus or out of focus—that perhaps can really only overcome in the tolerated innocence of holiday and holiday snaps. Unlike the professional photograph, the holiday snap is firmly rooted in the knowledge of the context in which it was taken, and is usually not only made socially, but is subsequently, as one in a package of prints, or as a framed picture, etc., used socially as a vehicle for interaction. Here quality as a criterion determined by professionalism is subsumed by what the content means to those related to the situation in which the photograph was taken. Though even here, the simple apparatus and unassuming look of the traditional holiday camera has given way to increasingly more complex, sophisticated, and user-proof cameras (again usually now matt black) that enable anyone to feel they can emulate the idealized framings of the professional. Within the most spontaneous social occasions it is still a social norm to be seen displaying the right equipment, as well as being seen to follow a correct and stereotyped way of organizing the subject—just think of how people are herded together to fill the frame in a wedding photograph. The effect of these imposed norms results in the camera owner, the photographer, being made to feel self-conscious as to its legitimate use, and inevitably that must result in an inhibition of creative free expression.

Thus in our daily experience of culture as it is projected to us through the institutional fabric of society we cannot help being bombarded with a multiplicity of idealized images of objects, amongst which the camera is built up into a super object, an icon, for us to desire, possess and display. At the same time we are also immersed in a mediated

de vida del fotógrafo profesional, gracias a la publicidad y otras formas mediáticas, en las que la cámara se presenta como un adorno esencial, la coloca en el mismo grupo de mitologías cuidadosamente orquestadas en las que se basa la simulación esencial de la realización de los deseos consumistas. Ahora bien, como inhibidor de la creatividad libre y la auto-organización del significado, el profesionalismo produce un efecto muy importante, ya que presenta al dueño de la cámara tipos ideales ya formados que están ahí para ser imitados, lo que sólo puede lograrse con la adquisición de conocimientos y equipos especiales, difíciles de obtener. Estos tipos ideales proyectados invaden la conciencia de todos; simplemente no hay modo de escapar de lo que se vuelve un estereotipo, lo que da por resultado una forma deseable (correcta) o indeseable (incorrecta) de enmarcar la realidad y conduce a ideas tan simplistas como fotografías buenas y malas. Tal rigidez ejerce una presión sobre el fotógrafo que neutraliza todo reconocimiento, por no hablar de aceptación, del significado relativo que la fotografía podría tener dentro del contexto o situación en que se tomó.

Por tanto, ha surgido una marcada distinción entre lo que es profesional y lo que es amateur, que se centra en criterios como dónde debería estar colocado el sujeto en el cuadro, qué incluir y qué no, en color o en blanco y negro, en foco o fuera de foco, que quizá sólo se supera en la inocencia tolerada de las instantáneas caseras y las fotografías de las vacaciones. A diferencia del fotógrafo profesional, la instantánea de las vacaciones está firmemente arraigada en el conocimiento del contexto en el que fue tomada y, por lo general, no sólo se hace dentro de un contexto social, sino que posteriormente, como una en un paquete de impresiones, o como un retrato enmarcado, etc., se le da uso social como vehículo para la interacción. En este caso, la calidad como criterio determinado por el profesionalismo queda incluida dentro de lo que el contenido significa para quienes se relacionan con la situación en la que se tomó la fotografía. Aunque incluso aquí, el aparato sencillo y el aspecto sin pretensiones de la cámara casera tradicional han cedido el paso a las cámaras cada vez más complejas y sofisticadas, pero a prueba de usuarios (de nuevo, por lo general negro mate) que permiten a cualquiera creer que puede imitar los encuadres idealizados del profesional. Por lo tanto, dentro de las ocasiones sociales más espontáneas, una norma social aún vigente es ser visto con el equipo adecuado y siguiendo una forma correcta y estereotípica de organizar el sujeto; sólo hay que pensar en cómo se amontona la gente para llenar el encuadre de una fotografía de boda. El efecto de estas normas impuestas produce que el dueño

environment of images that confront us with perfect framings of idealized reality. So that, within our seeming random experience of the mosaic of perceptual reality, there are in fact precisely laid out attractors for us to focus our attention upon, and then to emulate which of course leads to our conformity.

THE CAMERA AS AN AGENT OF FREEDOM

For the camera to take on a new role as an agency for intervening in the culture-forming process, so that an ideology based on people and social interaction can be forwarded, the potential inherent in the relativity of our perception needs to be fully exploited. While I do not have the means to change the physicality of the camera, I can certainly redefine how I perceive and relate to it, and consequently how I want to use it now, as a creative medium, in the social exchange between people. In this guise the camera is no longer held in reverence as an authoritative icon, but is shorn of its fetishist trappings to become the intermediary in a flow of information that gives people access to the creative potential that exists in any heuristic made between them. Hence there is no set position of 'framer' and 'framed', but a social interpersonal situation, in which there is a mutual influence on what is to be expressed. The reductive, simple, transmissional model of operating the camera is replaced with an altogether more elaborate and dynamic situation for the photographer that recognizes the psychological complexity of other people. This recognition takes the photographer into the realm of the heretic, given the accepted conventions of camera use, where other people directly connected to the photographic subject are invited to decide on the content and form of the frame.

The idea of using the camera as a component part in the agency of social exchange has become an integral feature to my work in practice. Here the camera is seen as a channel through which people can externalize and order their implicit and privately held perceptions and articulate them by their public representation in my artwork. The camera is used in conjunction with other interactive situations, such as the making of tape-recorded interviews, firmly to locate my work in the actual reality of people's lives. All this is part of a wider strategy where the audience is made the rationale both in the composition of a work and in its presentation and reception. My work presents the audience with the conceptual possibility of their own self-organization and the potential of their own creativity, which as an actuality is realized not only in the process of making a work but also in the message given to the audience to internalize and act on this realization.

de la cámara, el fotógrafo, se sienta cohibido en cuanto a su uso legítimo y, de manera inevitable, esto da por resultado una inhibición de la expresión creativa libre.

Así, en nuestra experiencia diaria de la cultura que nos proyecta la estructura institucional de la sociedad, no podemos evitar que nos bombardeen con una multiplicidad de imágenes idealizadas de objetos, entre los cuales la cámara se convierte en un súper objeto, un icono, que deseamos, poseemos y exhibimos. Al mismo tiempo, estamos inmersos en un entorno mediatizado de imágenes que nos enfrentan a encuadres perfectos de una realidad idealizada. Por consiguiente, dentro de nuestra experiencia aparentemente fortuita del mosaico de la realidad perceptual, existen factores de atracción colocados con gran precisión para que concentremos nuestra atención en ellos y luego los emulemos, lo que, desde luego, conduce a nuestra conformidad.

LA CÁMARA COMO AGENTE DE LA LIBERTAD

Para que la cámara asuma una nueva función como agente para intervenir en el proceso de formación de la cultura, de modo que fomente una ideología basada en la gente y la interacción social, es necesario explotar al máximo el potencial inherente a la relatividad de nuestra percepción. Aunque no tengo los medios para cambiar el aspecto físico de la cámara, sin duda puedo redefinir cómo la percibo y me relaciono con ella y, en consecuencia, cómo quiero usarla ahora, como medio creativo, en el intercambio social entre personas. En este carácter, la cámara deja de verse con reverencia, como si fuera un icono autoritario, y despojada de su oropel fetichista se transforma en un intermediario de un flujo de información que da acceso a la gente al potencial creativo que existe en la heurística creada entre ellos. Por tanto, no hay una posición predeterminada de "encuadrador" y "encuadrado", sino una situación social interpersonal, en la que hay una mutua influencia sobre lo que habrá de expresarse. El modo de transmisión, reductivo y simple, de usar la cámara se sustituye con una situación mucho más elaborada y dinámica para el fotógrafo que reconoce la complejidad psicológica de los demás. Este reconocimiento conduce al fotógrafo al ámbito de lo herético, dadas las convenciones aceptadas de uso de la cámara, donde se invita a las otras personas conectadas directamente con el sujeto fotográfico a decidir sobre el contenido y la forma del encuadre.

La idea de usar la cámara como componente de la agencia del intercambio social se ha vuelto parte integral de mi práctica de trabajo. Aquí la cámara se entiende como un canal por medio del cual la gente puede exteriorizar y ordenar las percepciones implícitas que man-

audience's cognitive experience of these concepts in my work is articulated by them entering a Symbolic World that, while founded in actuality that is recognized as familiar, is distanced enough through its photographic encoding to enable them freely to make inferences and remodellings within their own lives.

Thus in the forming of a Symbolic World my use of the camera takes on a new meaning: I am opening it to other people, so that working with me they can unlock and articulate the self-organization within their own cognitive domain. The decision about what should be included in the photograph and how the subject should be positioned in the frame I feel is finally up to the people I am working with who specify to me how they and anything within their environment should be represented. The divestment of my traditionally given authoritative position in the origination of a photographic image does not lessen its strength but rather, I have found, ensures its pertinence and meaning; for who are better able in the end to present themselves in the reality they inhabit than the subjects.

The very acknowledgement of the relativity of meaning, in the way in which the camera is presented to the subject and used, results in a printed image where the authoritative criterion of a right and a wrong way to represent is quite inappropriate, for now the image is rooted in the contextual variety of people's lives. Handled in this way the camera can be wielded in the service of undermining the rigid perceptual structures propping up the determinism endemic in our contemporary culture of objects.

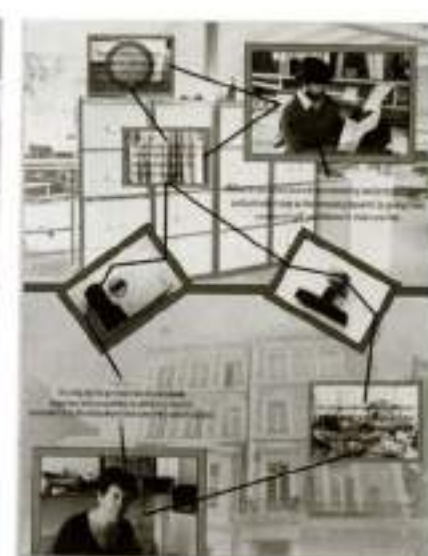
"The Camera as an Object of Determinism and as an Agent of Freedom" (1988); a version of this text was published in *Perspektief*, No. 38 (Rotterdam, 1990).

tiene en privado y expresarlas mediante su representación pública en mi trabajo artístico. La cámara se usa en conjunto con otras situaciones interactivas, como la realización de entrevistas grabadas, para situar firmemente mi trabajo en la verdadera realidad de la vida de las personas. Todo esto forma parte de una estrategia más amplia en la que la audiencia es la razón de ser tanto de la composición de una obra como de su presentación y recepción. Mi trabajo presenta a la audiencia la posibilidad conceptual de su propia auto-organización y el potencial de su propia creatividad que como realidad se materializa no sólo en el proceso de crear una obra, sino también en el medio que se da a la audiencia para interiorizar y actuar de acuerdo con esta toma de conciencia. La experiencia cognitiva de estos conceptos por parte de la audiencia en mi trabajo se expresa cuando entran en un mundo simbólico que, aunque fundado en una realidad que se reconoce como familiar, está suficientemente alejado, gracias a su codificación fotográfica, para permitirles la libertad de hacer inferencias y remodelaciones dentro de sus propias vidas.

Por consiguiente, en la formación de este Mundo Simbólico, el uso que le doy a la cámara cobra un nuevo significado: lo abro a otras personas para que, al trabajar conmigo, puedan descubrir y expresar la auto-organización dentro de su propio dominio cognitivo. Me parece que la decisión sobre lo que debe incluirse en la fotografía y cómo debe colocarse el sujeto en el encuadre corresponde finalmente a las personas con las que estoy trabajando, las cuales especifican cómo debo representarlas a ellas y a todo lo que hay dentro de su entorno. El hecho de despojarme de mi posición tradicionalmente autoritaria en la iniciación de una imagen fotográfica no disminuye su fuerza, sino que, según he descubierto, garantiza su pertinencia y significado para quienes al final pueden presentarse en la realidad que habitan mejor que los sujetos.

El reconocimiento de la relatividad del significado en la forma en que la cámara se presenta al sujeto y se usa produce una imagen impresa en la que el criterio autoritario de una manera correcta o incorrecta de representar las cosas es totalmente inapropiado, pues ahora la imagen está arraigada en la variedad contextual de la vida de las personas. La cámara, manejada así, puede usarse para debilitar las estructuras perceptuales rígidas que apuntalan el determinismo endémico en nuestra cultura contemporánea de objetos.

"The Camera as an Object of Determinism and as an Agent of Freedom" (1988); una versión de este texto se publicó en *Perspektief*, núm. 38 (Rotterdam, 1990).



*Sitting Between Two Desks - That's Where the Pressures
come in Trying to Persuade Them to be More Free*
Sentado entre dos escritorios - Donde se les presiona
para tratar de ser un poco más libres
Impresión fotográfica, colorantes fotográficos, letreset,
tinta, guache sobre tarjeta
4 paneles 130 x 101 cm c/u

Photographic print, photographic dyes, Letraset, ink,
gouache on card
4 panels. Each panel 130 x 101 cm

**BETWEEN
OBJECTS
AND PEOPLE**

1987

**ENTRE OBJETOS
Y PERSONAS**

1987

Every day, when I wake up, when I get out of bed, it is the world that confronts me—the contemporary reality in which I will live out my day—that has an immediate meaning, an immediate relevance. I know that the fabric of this daily reality is filled with signs and symbols that radiate their messages to me without my intervening or having any influence over them, constructing the consciousness I have of myself and the world in which I live. Thus, embedded within the very physical fabric of my environment is a whole spectrum of signs, symbols that exist as objects, and which individually and collectively state to me the ideological outlook of the culture from which they have derived.

My daily world is crammed full of objects that exist on different physical scales, with completely varied materials, shapes and functions. For example, any street that I walk down is full of objects: buildings, cars, street signs, shop window displays of various kinds, to such an extent that even the people are perceptually reduced to the level of objects. In fact, as I walk down that street the entire physical nature of the environment is revealed as an overt statement of the ideological parameters, the underlying constants on which the dominant institutional culture is founded.

Fundamental to the institutional culture is a consciousness of social power that is ultimately deterministic and which is communicated to people through the possession of objects. Thus, whether it is through the buildings I encounter during my day, or the domestic objects I use at home, it is by our own possession of, and desire for, possession of objects, that the culture can demonstrate to us statements of the social power it has vested in those objects. The inter-relationship between objects and people is expressed culturally in visual languages that have achieved levels of great sophistication, and which implicitly, and sometimes explicitly, are used by the individual to transmit their identity and social power to others. I see that the prominence and power of objects in our culture, the importance they have come to assume in our daily life, gives me an available, accessible language that I can employ strategically in my artwork to engage a wider public audience. Hence I am constantly seeking out and isolating the symbolic objects that are pertinent to contemporary life, that can be readily recognised by an audience and understood as representing basic ideological and polemical statements about our culture.

For example, I have constantly used the language of modern buildings as symbolic expressions that display, in a manner that cannot be avoided, an ideology of determinism to both occupants and servers alike. In fact, buildings must be some of the strongest vehicles for society's institutions to radiate a deterministic, object-based

Todos los días, cuando despierto, cuando me levanto de la cama, el mundo que tengo frente a mí —la realidad contemporánea en la que viviré ese día— es lo que tiene significado y pertinencia inmediatos. Me doy cuenta de que la estructura de esta realidad cotidiana está repleta de señales y símbolos que irradian sus mensajes sin mi intervención, sin que tenga ninguna influencia sobre ellos, construyendo la conciencia que tengo de mí mismo y del mundo en el que vivo. Así, incrustado en la estructura física de mi entorno, hay todo un espectro de signos, símbolos que existen como objetos y que, de manera individual y colectiva, me manifiestan la perspectiva ideológica de la cultura de la que se originan.

Mi mundo diario está atiborrado de objetos que existen en diferentes escalas físicas, con materiales, formas y funciones completamente variados. Por ejemplo, cualquier calle por la que camino está llena de objetos: edificios, automóviles, letreros, escaparates de diversos tipos, hasta el grado que incluso las personas quedan reducidas perceptualmente al nivel de objetos. De hecho, cuando camino por la calle, toda la naturaleza física del entorno se me revela como una manifestación abierta de los parámetros ideológicos, las constantes subyacentes en las que está fundada la cultura institucional dominante.

Existe una conciencia de poder social, fundamental para la cultura institucional, que en última instancia es determinista y se comunica a la gente por medio de la posesión de objetos. Por lo tanto, sea por medio de los edificios que encuentro durante el día o de los objetos domésticos que utilizo en casa, es a través de nuestra posesión y deseo de posesión de los objetos que la cultura puede mostrarnos las manifestaciones del poder social con que ha dotado a estos objetos. La interrelación entre objetos y personas se expresa culturalmente en los lenguajes visuales que han alcanzado niveles de gran sofisticación y que el individuo utiliza, de manera implícita y a veces explícita, para transmitir su identidad y poder social a los demás. Entiendo que la prominencia y el poder de los objetos en nuestra cultura, la importancia que estos han llegado a tener en nuestra vida diaria, me da un lenguaje disponible, accesible, que puedo emplear estratégicamente en mi trabajo artístico para atraer a un público más amplio. Por consiguiente, constantemente busco y aislo los objetos simbólicos que son pertinentes para la vida contemporánea, aquellos que la audiencia puede reconocer de inmediato y que entiende que representan manifestaciones básicas, ideológicas y polémicas, de nuestra cultura.

Por ejemplo, asiduamente he utilizado el lenguaje de los edificios modernos como expresiones simbólicas que demuestran, de manera inevitable, la ideología del determinismo tanto para los ocupantes

consciousness, and to impress it onto the psychology of the individual. Similarly, when looking at the domestic displays made by people, they see they achieve a currency by operating within a known, commonly accepted framework, so that the exhibition of certain objects symbolises to others their owner's social position.

So, on the one hand, a quite ordinary suburban house if it plays the right architectural symbols on the outside and particular objects on the inside, can make the owner feel important and will pass on this message to others; on the other hand a huge block of flats can make residents and others aware of their own apparent insignificance. This authoritative power is encapsulated in buildings that completely deny the individuality of occupants. The concrete slab and tower blocks that have so proliferated throughout our cities have become the institutional icons and have established themselves as normative structures in our physical world to such an extent that, actually living in a tower block is not a pre-condition to understanding what they stand for as a symbol in contemporary life. Similarly, with other symbols that I have isolated, such as the office desk, the computer, the car, the glue or the chains and crosses worn by punks, you do not need first-hand experience or ownership to understand the cultural ramifications of these symbols for yourself.

In fact, I see that each particular symbolic object that I isolate has the potential to contain two states of consciousness, that of the dominant culture where the object becomes an emulative icon, acting as a reductive, repressive, deterministic force; and then the same object I see as an agency, operating as a vehicle for social interaction, as an organisation and the community. Thus the object can be transformed: its determinism as given by the dominant culture can be re-formed into a counter consciousness of self-organisation. This act of transformation I consider to be a fundamental creative act, and to represent a relationship between the conscious and the unconscious. It forms a symbolic journey from one state to the other. The same object can exist in different ideological territories, and the act of transporting it from one place to another can change its pre-given meaning, so that it can take on quite contrary associations and new meanings. To take an extreme instance, in a work I made in 1980, Pat Purdy in the Glue Sniffers' Camp I represented a can of Evostick glue which was transformed from its positivistic, determined function of constructing things as given by society, into an agency for anarchistic freedom and the self-organisation of community. This transformation was achieved by the transportation of the object (the can of Evostick) from a New Reality housing estate to an adjacent wasteland by young

como para los observadores. De hecho, los edificios son uno de los vehículos más eficaces para que las instituciones de la sociedad irradian una conciencia determinista, basada en los objetos, y la graben en la psicología del individuo. Del mismo modo, cuando miro los arreglos de objetos domésticos hechos por la gente, veo que tienen aceptación generalizada porque funcionan dentro de un marco conocido, comúnmente aceptado, por lo que la exhibición de ciertos objetos simboliza para otros la posición social del dueño.

Por un lado, si una casa bastante común de los suburbios muestra los símbolos arquitectónicos correctos en la fachada y los objetos particulares en el interior, puede hacer sentir importante al dueño y transmitir este mensaje a los demás; por el otro, una cuadra enorme de edificios de departamentos puede hacer que los habitantes y otros cobren conciencia de su propia insignificancia aparente. El poder autoritario queda encapsulado en los edificios que niegan por completo la individualidad de sus ocupantes. La losa de concreto y las torres multifamiliares que han proliferado tanto en nuestras ciudades son ahora los nuevos iconos institucionales y se han establecido como características normativas de nuestro mundo físico a tal grado que vivir en una torre multifamiliar no es requisito *sine qua non* para entender lo que estos edificios representan como símbolo de la vida contemporánea. Asimismo, con otros símbolos que he aislado, como un escritorio de oficina, la computadora, la lata de pegamento o las cadenas y cruces que usan los punks, no se necesita tener experiencia directa o ser propietario de estos objetos para comprender las repercusiones culturales que tienen estos símbolos.

De hecho, me doy cuenta de que cada objeto simbólico específico que aislo tiene el potencial para contener dos estados de conciencia: el de la cultura dominante, donde el objeto se convierte en un icono imitativo que actúa como una fuerza reductiva, represiva y determinista; y luego veo el mismo objeto como un agente que actúa como vehículo para la interacción social, la auto-organización y la comunidad. Por lo tanto, el objeto puede transformarse: su determinismo, tal como se entiende en la cultura dominante, puede reconvertirse en una contra-conciencia de la auto-organización. Considero que este acto de transformación es un acto creativo fundamental y que representa la relación entre lo consciente y lo inconsciente. Forma un viaje simbólico de un estado a otro. El mismo objeto puede existir en diferentes territorios ideológicos y el acto de trasladarlo de un lugar a otro cambia su significado predeterminado, de modo que puede asumir asociaciones diametralmente opuestas y significados nuevos. Para poner un ejemplo extremo, en una obra que realicé en 1980, Pat

dents, where the rituals of sniffing glue became the rationale behind building camps and other group-binding activities. In a similar way but in a very different context, I have used the everyday objects found in people's place of work. For example in my works *Contemporary Living* and *Desk Transformations* the office pot plants, the framed photographs on the desk and other similar objects are brought by staff into a traditionally highly controlled and pre-determined environment as a means to project the self into the world outside in order to relieve the stress of the world inside.

The other important area of cultural transformations of objects that I have incorporated as symbols in my works such as *The Doppelgänger* and *Endless Cycle*, have been made by the Night People—the punks. What I find important is that the punks, in response to a society in which they felt alienated and marginalised, have taken particular objects—the discarded, the taboo, the outlawed—and then transformed what they have found to give them new meanings, so that they act as agents in the creation of a counter consciousness.

Some of the most direct expressions of counter consciousness that have concerned me, are those left as visual signs, messages about identity and community made on the surfaces of buildings, often recorded as rough spontaneous marks and gestures straight onto the concrete, symbolically destroying, or at least subverting, its deterministic message. What is denounced as vandalism by the authorities is often considered as creative acts of counter consciousness, made to form and cement community. For these acts are rarely carried out by the lone individual, but rather are agents, catalysts for group behaviour. These creative marks are the sign posts, the points of reference, the displays made by groups of residents for one another. As such these marks express the fundamental need for society, the need to stake out a territory, to state an identity inside the anonymous concrete, subverting its authoritative message.

These are all creative statements about contemporary life, the creativity intervening in the fabric of the world around us with a directness that I feel cannot simply be ignored. These acts of transformation engage their maker in a re-conceptualisation, a re-modelling of the world of determinism, into a counter consciousness of their own self-organisation, and the act is the same act that I want the viewers of my work to undertake for themselves.

As indicated, my use of isolated stereotyped symbols taken from the world around us enables me to construct a symbolic world in my artwork that parallels the audience's own perceptions. This symbol

purdy and the Glue Sniffers' Camp (Pat Purdy y el campamento de los huele-pegas), representé una lata de pegamento Evostick, cuya función determinada en la construcción de cosas fue transformada en un agente de la libertad anárquica y la auto-organización de la comunidad. Esta transformación se logró mediante el traslado del objeto (la lata de Evostick) de una unidad habitacional de New Reality a un terreno baldío adyacente invadido por jóvenes, donde los rituales de inhalación del pegamento eran la razón de ser detrás de los campamentos y otras actividades que unían al grupo. Del mismo modo, pero en un contexto muy diferente, he utilizado los objetos cotidianos que se encuentran en los lugares de trabajo. Por ejemplo, en mis obras *Contemporary Living* y *Desk Transformations*, las plantas en maceta en las oficinas, los retratos enmarcados en los escritorios y otros objetos similares que lleva el personal a un entorno predeterminado, que tradicionalmente ha estado muy controlado, como medio para proyectar el yo hacia el mundo exterior y así aliviar el estrés del mundo interior.

La otra área importante de transformaciones culturales de objetos que he incorporado como símbolos en mis obras, como *The Doppelgänger* y *Endless Cycle*, fueron creados por la gente nocturna, los punks. Lo que me parece importante es que los punks, en respuesta a una sociedad en la que se sentían alienados y marginados, adoptaron objetos particulares —los desechados, los tabúes, los proscritos— y los transformaron en lo que han descubierto que les da nuevos significados; en consecuencia, son agentes en la creación de la contra-conciencia.

Algunas de las expresiones más directas de contra-conciencia de las que me he ocupado son aquellas que se quedan como señales visuales, mensajes sobre identidad y comunidad hechos en las superficies de los edificios, a menudo registradas como marcas y gestos espontáneos y toscos dejados directamente sobre el concreto que destruyen en términos simbólicos, o por lo menos subvierten, su mensaje determinista. Lo que las autoridades denuncian como vandalismo, yo lo considero actos creativos de contra-conciencia, hechos para formar y cimentar una comunidad, ya que estos actos rara vez los lleva a cabo un individuo solitario, sino que más bien son agentes, catalizadores del comportamiento grupal. Estas marcas creativas son los indicadores, los puntos de referencia, las demostraciones hechas por grupos de residentes para ellos mismos. Como tales, estas marcas expresan la necesidad fundamental de sociedad, la necesidad de marcar un territorio y manifestar una identidad dentro del concreto anónimo, subvirtiendo así su mensaje de autoridad.

world is familiar, but through my encoding it is separated from the audience's reality. Thus the audience is psychologically freer to make transferences back to their own actual experience.

So, there is a direct connection between my formation of a symbolic world as presented in the artwork, and the audience's actual experience of walking down a street, entering a building, sitting behind a desk, living at home, or whatever might be considered similar situations that are dependent upon those objects that denote normality. While I represent the tower block, the computer etc., to describe a reductive universality, the symbols I use are drawn from the expression of a counter consciousness (the spontaneous marks made on walls, and transformations made to objects) which celebrate and proclaim their own contextual meaning. It is in this dynamic relationship, between the universal and the contextual, that there resides the conceptual insights for the viewer of my work. But it is for the viewer to make their own inferences and connections with their own parallel experience of the richness of contemporary life.

From Between Objects and People - Perspectives on Contemporary Living, catalogue of exhibition at Leeds City Art Gallery, 1987.

Todas ellas son manifestaciones creativas sobre la vida contemporánea, su creatividad interviene en la estructura del mundo que nos rodea con una contundencia tan vital que creo que no podemos ignorarla. Estos actos de transformación llevan a su creador a hacer una reconceptualización, una remodelación del mundo del determinismo, para alcanzar la contra-conciencia de su propia auto-organización, y ese acto es el mismo que quiero, que quienes vean mi obra emprendan por sí mismos.

Como indiqué, mi uso de símbolos estereotípicos aislados tomados del mundo que nos rodea me permite construir un mundo simbólico en mi trabajo artístico que establece un paralelismo con las percepciones de la audiencia. Este mundo simbólico es familiar, pero en razón de mi codificación, está separado de la realidad de la audiencia. Por lo tanto, la audiencia tiene mayor libertad psicológica para hacer transferencias a su propia experiencia.

Entonces, existe una conexión directa entre mi formación de un mundo simbólico como se presenta en la obra artística y la experiencia propiamente dicha de la audiencia de caminar por una calle, entrar en un edificio, sentarse a un escritorio, vivir en casa o lo que podrían considerarse situaciones similares que dependen de los objetos que denotan normalidad. Aunque represento la torre multifamiliar, la computadora, etc., para describir una universalidad reductiva, los símbolos que utilizo provienen de la expresión de una contra-conciencia (las marcas espontáneas realizadas en las paredes y las transformaciones por las que pasan los objetos) que celebran y proclaman su propio significado contextual. Es en esta relación dinámica, entre lo universal y lo contextual, donde residen las percepciones conceptuales que se ofrecen al espectador de mi trabajo. Sin embargo, toca al espectador hacer sus propias inferencias y conexiones con su experiencia paralela de la riqueza de la vida contemporánea.

Tomado de Between Objects and People - Perspectives on Contemporary Living, catálogo de la exposición en Leeds City Art Gallery, 1987.



Every Day and Every Night, 1984

Impresiones fotográficas, colorantes fotográficos, pintura acrílica, rotulador y objetos encontrados por Garry
2 paneles. Cada panel 136 x 98 cm

Photographic prints, photographic dye, acrylic paint, felt tip pen and objects found by Garry
2 panels. Each panel 136 x 98 cm



Panel 1

"Se va a crear una lealtad si tienes un odio común, tan vinculante como el amor común."

Panel 2

"No tienes nada, no hay nada, tienes que pelear para conseguirlo, tienes que pelear para sobrevivir, tienes que pelear para vivir."

**MULTI-CHANNEL
VISION**

2000

**VISIÓN
MULTICANAL**

2000

GOING INTO THE FABRIC

There is a growing recognition that has increased over the last decades that 'reality' and the culture in which it is represented and encompassed is seemingly infinitely complex. Consequently this recognition has become an important parameter to changes in human thinking and social consciousness. Profound effects on the fabric of society have resulted from basic shifts in perception shaping all the components of cultural expression: communication, decision-making, language and meaning.

Central to this development has been the intellectual discovery that 'reality', the way things are, is not as it were divinely ordered but chaotically fluid and that our experience and encounters with it are transient and multi-dimensional. So at any one instant all our senses are bombarded with information or potential interest, but what we make of it all is relative to our personal starting point for its reception both implicitly and explicitly. Consequently the same structure or event can be viewed from different philosophical positions and at different levels of resolution; we can decide at what level of perception to view the structure, different levels generating their own realms of information. For example, different realms of information are created if we view a table in terms of its behaviour, its physical fabric, its molecular structure, even though they are all concerned with the same entity.

The level at which a structure is examined is a decision that we make both consciously and unconsciously, so that a framework is layered onto our perception that filters how and what information is received. As we move into the infrastructure, and increase the level of resolution, so the fabric tends to become more complex. Complexity is equated with variety, there being more options to act upon, and thus complex structures hold the potential of being rich in variables. The recognition that the world is inherently complex is also to open up perception to variety, the embodiment of variety offering the potential of choice. This possibility of choice is certainly important in the formation of problem-solving strategies, but it also has an important symbolic prerequisite for viewing the world, as it represents a state of mind, an ideological and philosophical consciousness.

The pressures of conformity, validation and emulation in the group, the parameter to the fabric of society, means there is a link between the prevailing social and cultural consciousness, and our own individual consciousness, that biases what I see in the world, how it is received and internalized. Thus an authoritative, hierarchical consciousness and the transmissional interpersonal structures in society that flow

EN LA ESTRUCTURA

Existe un creciente reconocimiento, que ha aumentado en las últimas décadas, de que la "realidad" y la cultura en la cual se representa y queda comprendida es, en apariencia, infinitamente compleja. En consecuencia, este reconocimiento ha llegado a ser un parámetro importante de los cambios en el pensamiento humano y la conciencia social. Efectos profundos en la estructura de la sociedad son producto de giros básicos de la percepción que determinan todos los componentes de la expresión cultural: comunicación, toma de decisiones, lenguaje y significado.

El descubrimiento intelectual, central en estos acontecimientos, que la "realidad", la manera en que son las cosas, no es como si hubiera sido ordenada por intervención divina, sino que es caóticamente fluida y que nuestra experiencia y encuentros con ella son transitorios y multidimensionales. Por lo tanto, en cualquier instante determinado, todos nuestros sentidos se ven bombardeados con información o interés potencial, pero lo que entendemos de todo ello es relativo desde nuestro punto de partida personal para su recepción tanto de forma implícita como explícita. En consecuencia, la misma estructura o suceso puede considerarse desde diferentes posturas filosóficas y desde diferentes niveles de resolución; podemos decidir en qué nivel de percepción ver la estructura, ya que los distintos niveles generan sus propios dominios de información. Por ejemplo, se crean distintos dominios de información si vemos una mesa en términos de su función, su estructura física o molecular, aunque todo se refiera a la misma entidad.

El nivel, al que se examina la estructura, es una decisión que tomamos de manera consciente e inconsciente a la vez para colocar un marco de referencia sobre nuestra percepción para filtrar cómo y qué información se recibe. Cuando pasamos a la infraestructura y aumentamos el nivel de resolución, la estructura tiende a hacerse más compleja. La complejidad es análoga a la variedad, pues hay más opciones sobre las cuales actuar y, por consiguiente, las estructuras complejas tienen el potencial de ser ricas en variables. El reconocimiento de que el mundo es intrínsecamente complejo también es abrir la percepción a la variedad; y la representación de la variedad ofrece la posibilidad de la elección. Esta posibilidad de elegir, es sin duda muy importante en la formulación de estrategias para resolver problemas, pero también es un importante prerrequisito simbólico para ver el mundo, ya que representa un estado mental, una conciencia ideológica y filosófica.

Las presiones de conformidad, validación e imitación en el grupo, el parámetro de la estructura de la sociedad, implican que existe un

from it, gave us the simplicity of reductivism, an object-based culture of monuments that expressed immortality and universality. From such a prevailing reductivist consciousness have stemmed attitudes and perceptions that have directly shaped our physical and social world, to reflect that consciousness, as for example in the rise of the Planners, the professionals who built the modernist housing dreams of the 1950s and sixties, where the occupants were often considered as just numbers and categories. The separation between the professional conceivers of these building schemes and the occupants always required the latter to reduce the complexity of their lives to conform to the minimalistic determinism of the former. The decision-making elevation of the professional planner and the assumed passive reception of the norms and conventions for living by the occupants reflected the consciousness of an authoritative culture. In this particular example, the changes in social consciousness towards a more complex and responsive approach that have gathered pace over the last two decades have affected everyone concerned, having made an authoritative relationship 'unacceptable'. People have felt unable to accept the conformity inbuilt into the plan, and this certainly contributed to life in such buildings becoming stigmatized.

GIVING IDEOLOGY A PHYSICAL FORM

While it might seem obvious to say that the physical form of our environment shapes our psychology and perception, I would say that the environment in turn has been moulded by the social and ideological consciousness dominating in culture. This influence of shaping the way things are, or are made to appear as desirable, extends into the creation and production of 'objects' that facilitate life in the resulting society. The radio has been celebrated as an authoritative transmission of information, with an active single central source, with many passive receivers, but this one-way relationship has culturally become increasingly less acceptable, and audience phone-ins, chat shows, etc., have now begun to evolve. On the other hand video was conceived by its inventors as an interactive creative medium of exchange but in most people's lives has largely been reduced to the playing of pre-recorded tapes. Even the architecture and technology shaping the physical form of the photographic camera has been slow to evolve, still reflecting the search of the hunter in the transmission, framing of reality, the subject rarely asked to be involved in feeding back into the editing of the message. As a cultural object the camera is locked into a hierarchy of social meaning and strangely still radiates the message of possession, the monumental, of authoritative power.

vínculo entre la conciencia social y cultural dominante, y nuestra propia conciencia que sesga lo que vemos en el mundo y cómo lo recibimos e interiorizamos. Así, la conciencia autoritaria y jerárquica junto con las estructuras interpersonales transmisoras que fluyen de él nos dieron la simplicidad del reductivismo, una cultura basada en objetos monumentales que expresan inmortalidad y universalidad. De esta conciencia reductivista prevalente surgieron actitudes y percepciones que han conformado de manera directa nuestro mundo físico y social para reflejar dicha conciencia, como ocurrió por ejemplo con el advenimiento de los urbanistas, los profesionales que construyeron el sueño de las viviendas modernistas de los años cincuenta y sesenta, donde los habitantes a menudo sólo eran vistos como números y categorías. La separación entre los profesionales que concibieron estos planos de construcción y los ocupantes siempre requirió que los segundos redujeran la complejidad de sus vidas para ajustarse al determinismo minimalista de los primeros. La elevación del urbanista profesional al nivel de toma de decisiones y la supuesta recepción pasiva de las normas y convenciones habitacionales por parte de los ocupantes reflejó la conciencia de una cultura autoritaria. En este ejemplo concreto, los cambios en la conciencia social hacia un enfoque más complejo y con mayor capacidad de respuesta, que ha cobrado ímpetu en las últimas dos décadas, ha afectado a todos los interesados y ha vuelto "inaceptable" esta relación de autoridad. La gente no ha podido aceptar la conformidad inherente al plan y, por supuesto, esto contribuyó a estigmatizar la vida en estos edificios.

FORMA FÍSICA DE LA IDEOLOGÍA

Aunque parezca obvio decir que la forma física de nuestro entorno moldea nuestra psicología y percepción, diría que el entorno, a su vez, ha sido moldeado por la conciencia social e ideológica que domina en la cultura. Esta influencia de conformar las cosas como son, o de hacerlas parecer deseables, se extiende a la creación y producción de "objetos" que facilitan la vida en la sociedad resultante. La radio fue celebrada como la transmisión de información de autoridad con un sólo origen central activo y muchos receptores pasivos; sin embargo, esta relación unidireccional se ha vuelto culturalmente cada vez menos aceptable y han empezado a evolucionar programas en los que los radioescuchas llaman por teléfono para ofrecer comentarios sobre los temas tratados, programas de entrevistas, etc. Por otro lado, el video fue concebido por sus inventores como un medio interactivo de intercambio creativo, pero en la vida de muchas personas se ha reducido en gran medida a la reproducción de cintas

an adornment that publicly denotes the social status of the wearer. Consequently the move away from a reductive monumental object-based reality towards a more diverse, complex, fluid notion of the world, has begun to affect the very physicality of our surroundings and the objects used to facilitate our life, so that in some cases their form has come to reflect a more complex multifunctional possibility, such as in the clock radio.

COMPLEXITY IN THE FABRIC

Within the realm of interpersonal relationships, complexity is a prerequisite to a consciousness of mutualism, where the other person is perceived as a rich psychological realm. The more variables there are possible in the relationship the increased importance of the 'question' in an exchange, so that a two way interactive interpersonal network underpins the relationship replacing transmission. So while the philosophical idealism of self organisation stimulated the innovations that made real the idea of an interactive network, the ramifications of these ideas into everyday life have been paralleled by the development of technologies for exchange and communication. This has reached a point now where it is not possible to say that ideology and technology have separate lineages, for technology itself has given rise in turn to the creation of social attitudes that embody complexity and exchange and these have influenced, made permissible, new technology. The embracing of these changing social perceptions and attitudes is not manifest led any more but becomes implicitly registered in consciousness through everyday engagement with a world that acknowledges exchange and complexity, question and choice.

The other important variable is the recognition of relativism in meaning and understanding, that there are as many perceptual starting points to the same event as there are witnesses, unless agreement is found between them which involves exchange. The significance of relativism means that instead of 'universal' culture, a culture of ideal types, of universal truth to be emulated, a contextual parallel simultaneous, self-organizing vision has become the future. Interaction and exchange are active states, and within the realm of mutualism stress the active role of the individual in self-organizing, self-constructing perceptual models. In asking a question, one is acknowledging the incompleteness of one's own perceptual model, but at the same time there is the possibility of being able to direct, through the framing of a question, what information is to be imparted to you by the recipient. Thus in an interpersonal fabric of exchange one person acts on another, the role of transmitter and receiver is interchangeable. Instead of inter-

pregrabadas. Incluso la arquitectura y la tecnología que determinan la forma física de la cámara fotográfica han tardado en evolucionar y aún reflejan la búsqueda del cazador en el encuadre transmisor de la realidad y rara vez se pide al sujeto que participe con su opinión en la edición de los mensajes. Como objeto cultural, la cámara está inmovilizada en una jerarquía de significado social y, aunque parezca extraño, todavía irradia el mensaje de posesión, de lo monumental del poder autoritario; es un adorno que denota públicamente el nivel social del usuario. En consecuencia, el alejamiento de una realidad reductiva, monumental, basada en los objetos para acercarse a una idea más diversa, compleja y fluida del mundo ha comenzado a afectar el aspecto físico de nuestros alrededores y los objetos que empleamos para facilitarnos la vida, por lo que, en algunos casos, su forma ha llegado a reflejar una posibilidad multifuncional más compleja, como en el caso del radio reloj.

COMPLEJIDAD EN LA ESTRUCTURA

Dentro del ámbito de las relaciones interpersonales, la complejidad es un prerequisite de la conciencia del mutualismo, donde la otra persona se percibe como una entidad psicológica compleja. Cuando hay más variables posibles en la relación, aumenta la importancia de la "pregunta" en un intercambio, por lo que una red bidireccional, interpersonal e interactiva afirma la relación y sustituye la transmisión. Por lo tanto, aunque el idealismo filosófico de la auto-organización estimuló las innovaciones que convirtieron en realidad la idea de una red interactiva, las repercusiones de estas ideas en la vida cotidiana son comparables a las de los adelantos tecnológicos para el intercambio y la comunicación. Esto ha alcanzado un punto en el que ya no es posible decir que la ideología y la tecnología tienen linajes distintos, porque la tecnología en sí ha dado origen a su vez a la creación de actitudes sociales que encarnan la complejidad y el intercambio y estos han influido y vuelto permisible la nueva tecnología. La adopción de estas percepciones y actitudes sociales cambiantes ya no está guiada por un manifiesto, sino que queda implícitamente registrada en la conciencia gracias a la interacción diaria con un mundo que reconoce el intercambio y la complejidad, la duda y la elección.

La otra variable importante es el reconocimiento del relativismo en el significado y la comprensión de que existen tantos puntos de partida perceptuales respecto al mismo acontecimiento como hay testigos, a menos que se encuentre acuerdo entre ellos que implique algún intercambio. La importancia del relativismo implica que en vez de una cultura "universal", una cultura de tipos ideales, de verdad uni-

mation being held as an undirected exclusive state within a hierarchy, it can flow anywhere within a network that is in a state of exchange; the more mutual coupling there is between people in the network, the more readily information is available throughout its fabric. Also there is the potential of more choice, especially in an omni-directional network for channelling information, and here exchange means that where information goes can be an active state that changes according to varying conditions in and around the channels of the network.

MULTI-CHANNEL ENCOUNTERS WITH REALITY

So the construction of a 'picture,' a view of reality in a social network, is an active process in time, built bit by bit by the 'self's' engagement with exchanges, the more complex the coupling between those persons in the network the more varied and relative the nature of the information held in its fabric. What is selected, what is attended to at any one moment, is filtered out from the vast multi-channel bombardment, both implicit and explicit. I create my own channel and within it there are continually shifting priorities of attention. When certainty surrounding the channel is challenged by, say, a sudden change or order within the peripheral vision, what is focused upon can also immediately change as a response to events. But important to this discussion here is that I can decide and choose what aspect of the complex, multi-channel bombardment I focus upon, and what priorities and connections I will create between its disparate elements. However, when this multi-channel bombardment is reduced, when information is restricted to particular set channels, the feeling of presence or orientation is impaired, for example five seconds in the actual presence of someone is worth a lot more telephone time or time spent interacting by fax or in front of a VDU screen. This desire for what comprises a feeling of actuality is taken to the extent that when channels of communication are limited there is a tendency to recreate the whole picture, to fill in what it is imagined might be there, for example we create a mental image of a voice on the phone. This filling in between the presented elements of information by imagination to create the sense of the whole is an active state, and certainly potentially one of self-organization, for here meaning is created and imported into the centre of attention by the self. The person I conjure up in my mind when on the end of the phone is aided by the association I attach to the clues given to me but essentially it is my person, for I have made that person into how he or she appears to me.

versal que deba imitarse, una visión contextual paralela, simultánea y auto-organizada se ha convertido en el futuro. La interacción y el intercambio son estados activos y, dentro del dominio del mutualismo, fomentan el papel activo del individuo en modelos perceptuales auto-organizados y autoconstruidos. Al plantear la pregunta, uno reconoce el estado incompleto del propio modelo perceptual, pero al mismo tiempo existe la posibilidad de dirigir, por medio del encuadre de la pregunta, la información que impartirá el receptor. Así, en una estructura interpersonal de intercambio, una persona influye sobre la otra y las funciones de transmisor y receptor son intercambiables. En lugar de que la información se mantenga como un estado exclusivo sin dirección dentro de una jerarquía, puede fluir a cualquier parte dentro de una red que se encuentra en estado de intercambio; si hay más acoplamiento mutuo entre las personas de la red, la información estará más fácilmente disponible en toda la estructura. Además, existe el potencial de más opciones, en especial en una red omnidireccional para canalizar la información y, en este caso, intercambio significa que dondequiera que vaya la información puede ser un estado activo que cambia de acuerdo con diversas condiciones en y alrededor de los canales de la red.

ENCUENTROS MULTICANAL CON LA REALIDAD

La construcción de una "imagen," una visión de la realidad en una red social, es un proceso activo en el tiempo, construido paso a paso por la participación del "yo" en intercambios; cuanto más complejo sea el acoplamiento entre estas personas en la red, tanto más variada y relativa será la naturaleza de la información contenida en su estructura. Lo que se selecciona, lo que capta la atención, se excluye del vasto bombardeo multicanal, tanto implícito como explícito. Creo mi propio canal y dentro de él, las prioridades de atención varían de continuo. Cuando, por ejemplo, un cambio súbito en el orden, dentro de la visión periférica pone en duda la certidumbre que rodea al canal, el enfoque también cambia de inmediato en respuesta a los acontecimientos. Pero algo importante para este análisis es que puedo elegir en qué aspecto del bombardeo complejo multicanal quiero centrarme y qué prioridades y conexiones crearé entre sus elementos dispares. Sin embargo, cuando se reduce este bombardeo multicanal, cuando la información se restringe a ciertos canales específicos, la sensación de presencia u orientación se deteriora; por ejemplo, cinco segundos en presencia de alguien vale mucho más que el tiempo que uno pasa hablando por teléfono o interactuando por fax o por un monitor con dicha persona. El deseo de lo que comprende una sensación de reali-

SELF-CONSTRUCTION AND ADDED MEANING

The more actively a person becomes engaged in the process of self-constructing a picture, the more meaningful an image of reality becomes. Thus an encounter with incomplete information, especially that which generates an area of doubt and consequently a question, is especially powerful in stimulating our imagination as we try to fill in what is not there. In building a bridge between discrete cues the gap is loaded with information from our own frame of reference; what is missing or not there is completed by drawing upon our past associations. This active process of self-construction, when involving disparate fragments of information that are seemingly not connected, and which even exist as different media on separate bandwidths of experience, just requires a key, a piece of information that acts as a catalyst, for associative connections to be simultaneously generated to bring them all together into a coherent 'picture,' a frame of reality. The sudden, apparently spontaneous connecting up of unconnected elements is the 'Aha Factor' in insight: suddenly I see what had not appeared to me before! Fragments of information encountered separately at various times can be brought together at any one moment through the presentation of a 'key', that in creating a network of relationships gives form and existence to something that was not present before.

The action of insight is similar to the act of transformation, the creative act, where 'one thing is turned into another'. There are many ways through which transformation is stimulated, such as changing levels of resolution or generating associations between fragmented parts of the whole, though the one thing in common is that they all result in perception and association being created that was not there before. A stick becomes a tool, by changing the way it is perceived, seeing that it can be something else other than what it has been, by doing something else with it. The more complex a structure; the more parts it has, the more fragments are present, the more likely it is that I will find something of meaning, something to transform.

The act of bringing everything together, filling in a space, of adding what is perceived not to be there, to make up what is thought to be the whole, is an act of self-construction, probably based on past behaviour and events, but it also can be a purely speculative experience concerning the future. Completion of a space is made by what is thought to fit, what will 'probably' fill in the picture, the degree of probability (what might) being in relation to the certainty of prediction (what will). And so we come full circle, for as prediction is a future event we self-construct what is to 'be', before it is there, a part of reality

that se lleva hasta el grado que cuando los canales de comunicación se limitan, hay una tendencia a recrear todo el panorama, a completar lo que uno imagina que podría estar ahí; por ejemplo, creamos una imagen mental de una voz en el teléfono. Esta tendencia a llenar los huecos entre los elementos presentados con la imaginación para crear la sensación del todo es un estado activo y, sin duda, de auto-organización en potencia, puesto que aquí el significado se crea e importa al centro de atención del yo. La asociación que adjudico a las pistas que recibo ayuda a la formación de la persona que evoco en mi mente cuando estoy al otro lado del teléfono, pero en esencia es mi persona, pues he creado a esa persona como me parece que es.

AUTOCONSTRUCCIÓN Y SIGNIFICADO AÑADIDO

Cuando una persona participa activamente en la autoconstrucción de una imagen, esa imagen de la realidad se vuelve más significativa. Por lo tanto, un encuentro con información incompleta, en especial la que genera un área de duda y, en consecuencia, una pregunta, es particularmente eficaz para estimular nuestra imaginación cuando tratamos de llenar lo que no está ahí. Al construir un puente entre las distintas señales, la brecha está repleta de información de nuestro propio marco de referencia; completamos lo que falta o está ausente a partir de nuestras asociaciones pasadas. Este proceso activo de autoconstrucción, cuando incluye fragmentos dispares de información que en apariencia no tienen relación alguna y que incluso existen como medios variados en diferentes anchos de banda de la experiencia, sólo necesita una clave, un elemento de información que actúe como catalizador para que las conexiones que se generan de manera simultánea se reúnan para formar en una "imagen" coherente, un marco de realidad. La conexión repentina y en apariencia espontánea de elementos inconexos es la revelación que nos ayuda a comprender: ¡de pronto se me revela lo que antes no había visto! Los fragmentos de información, encontrados por separado en diferentes momentos, pueden reunirse en un momento dado con la presentación de una "clave" que en virtud de que crea una red de relaciones da forma y existencia a algo que no estaba presente antes.

El acto de iluminación es similar al acto de la transformación, el acto creativo en el que "una cosa se transforma en otra". Existen muchas formas de estimular la transformación, por ejemplo, cambiando los niveles de resolución o generando asociaciones entre partes fragmentadas del todo, aunque algo que tienen en común es que todas dan por resultado la creación de percepción y asociación que antes estaban ausentes. Un palo se convierte en una herramienta si uno mo-

is filled in, sometimes to the point where it appears actual. In a multi-channel bombardment of information, such as experienced when I walk down any street, what is accepted at one level of resolution and at one sensory level generates an associative prediction leading to another sensory level, so a fragment of sound might conjure up an immediate visual image, an image might lead to a smell, etc. Effectively there is a leaping across band widths of information; what is missing in between is self-constructed and projected into the situation as a link up to complete and make certain what otherwise would be uncomfortably uncertain.

SEQUENTIAL CONCEPT FRAMES

Radical changes in perceptual approach affecting attitudes and beliefs rarely occur in response to one encounter, or through one exposure to information, unless it is of a dramatic, perhaps basically threatening nature, but are built up bit by bit as a process in time. In presenting 'complex' information that requires basic shifts in attitude to absorb, information that varies considerably from existing beliefs, the ordering of that information in time enables bit by bit transformation and internalization to take place.

The information is broken down into component parts that build up on each other to give sequences of information where one presentation is built upon an encounter with a previous presentation, thus creating a feed forward progression where A gives A-B, which in turn gives A-B-C, which gives A-B-C-D and so on. The slow absorption of fragments reduces the likelihood of inhibition in the feed forward process, and can be facilitated by setting them up and leaving them in the peripheral field as dominant constructs, so a process of gradual internalization with long time spans can be brought into the presentation.

Sequences of multi-channel fragments can be created by grouping them and holding those groups as frames, with each frame holding information gathered together at a particular level of resolution. Thus each frame implies the existence of the next frame, so that from frame A, I can envisage B, and from A & B I can envisage C and so on. The feeling of actuality in this process of self-construction pulls together fragments in each frame and results in far more meaningful internalization of information than just referring to someone else's experience. It is this simple difference between my experiencing something myself and someone telling me about their experiences, or even more so, of a friend of a friend's experiences. In the building up of a frame of information, fragments are in themselves encodings, and thus denote something else not present, but their presence in assem-

difica la manera en que lo percibe, si cae en la cuenta de que puede ser otra cosa que lo que ha sido, si hace algo diferente con él. Cuanto más compleja es una estructura, tantas más partes tiene, tantos más fragmentos están presentes y hay más probabilidades de que encuentre algo de significado, algo que transformar.

El acto de reunir todo, de llenar un espacio, de agregar lo que se percibe que no está ahí, de completar lo que se cree que es el todo, es un acto de autoconstrucción, tal vez basado en el comportamiento y los acontecimientos pasados, pero también es una experiencia puramente especulativa en relación con el futuro. Para completar un espacio se usa lo que se cree que encajará, lo que "probablemente" llene la imagen; el grado de probabilidad (lo que podría ser) se relaciona con la certidumbre de la predicción (lo que será). Así volvemos al punto de partida: como una predicción es un acontecimiento futuro, autoconstruimos lo que "será" antes de que esté ahí, llenamos una parte de la realidad, a veces hasta el punto en que nos parece real. En un bombardeo multicanal de información, como el que experimento cuando camino por una calle cualquiera, lo que se acepta en un nivel de resolución y en un nivel sensorial genera una predicción asociativa que conduce a otro nivel sensorial, por lo que un fragmento de sonido podría evocar una imagen visual inmediata, una imagen podría evocar un olor, etc. Se produce, en efecto, un salto entre anchos de banda de información; lo que falta en el medio se autoconstruye y proyecta hacia la situación como un vínculo para completar y dar certidumbre a lo que de otro modo resultaría incómodamente incierto.

MARCOS DE CONCEPTOS SECUENCIALES

Los cambios radicales en la percepción que afectan las actitudes y creencias rara vez ocurren en respuesta a un encuentro o a causa de una sola exposición a la información, a menos que sean muy impresionantes o que representen una amenaza fundamental; por el contrario, estos cambios se van dando poco a poco, como parte de un proceso, con el paso del tiempo. Cuando se presenta información "compleja" que requiere giros básicos de actitud para asimilarse, la información que se desvía de manera considerable de las creencias existentes, el ordenamiento de dicha información al paso del tiempo permite que ocurra la transformación e interiorización paulatinas.

La información se divide en sus distintos componentes que se complementan unos a otros para dar secuencias de información donde una presentación se basa en un encuentro con una presentación anterior, esto crea una progresión ordenada donde A da A-B, lo que a su vez da A-B-C, lo que produce A-B-C-D y así sucesivamente. La

ciation with a question/problem situation concerning what is directly in the frame helps actualize the experience for the participant. This is further enhanced in a multi-channel frame, which generates connections across references held in different mediums, and so is closer to the multi-channel models of information that are formed in reaction to everyday experience.

The further into the sequence of frames I move, the more at variance I might find myself with previously held beliefs and attitudes. The branching away from my existing norms, as a consequence of being involved in a programme of acquisition of attitudes and beliefs is animated in a feed forward heuristic sequence that is interactive and responsive. Here the programme can 'branch' according to what is found to be, or desired as, the most meaningful route to take, so that a dynamic relationship can be formed between what is expected to happen in the programme and the personal responses of the individual to what they encounter. The main generator to this branching behaviour is of course the individual, who steers the course that they he or she finds meaningful through all the possible variables made available. Within such a responsive network there is no right or wrong pathway, no universal good or bad, only that route which is the most relevant to myself, for all variables are potentially equally valid and have the same possibility of being selected.

PATHWAYS AND ATTRACTORS

The essential movement within a branching tree is to move forward into increasing complexity, to move further into the infrastructure, although, rather like one's progress in a traditional maze, the experience on entering is essentially linear, for one does not hold the complete model of the system. I am not aware of all the simultaneous options available to me but just my own progress. But here the analogy stops, because with the maze a planned world is created in advance of experience and there are two distinct roles, there is the designer and entrant, and ultimately there is a right or wrong pathway through. But within the jungle of information that constitutes everyday reality, this does not apply, there is just what is there and what I choose to select to include in my experience. Of course there are 'attractors' in that jungle, that appear to separate themselves and catch attention, but even here it is they that are picked up by my perceptual scanning, by my continually reviewing the landscape. However, especially within the interactive communication process, attention can be brought to focus on an area of information, by fragments of information responding to my reactions and transforming themselves into 'attractors'.

asimilación lenta de los fragmentos reduce la probabilidad de inhibición en el proceso de avance y se puede facilitar si se ordenan y se dejan en el campo periférico como constructos dominantes para que tenga lugar un proceso de internalización gradual de la presentación a lo largo de períodos prolongados.

Se pueden crear secuencias de fragmentos multicanal si se agrupan y estos grupos forman marcos en los que cada uno de ellos contiene información reunida en un nivel específico de resolución. Cada marco implica la existencia del siguiente; así, desde el marco A puedo imaginar el B, y desde el A y el B puedo vislumbrar el C, etc. La sensación de realidad en este proceso de autoconstrucción reúne los fragmentos en cada marco y da por resultado una internalización mucho más significativa de la información que si esta aludiera sólo a la experiencia de otra persona. Esta es la diferencia entre que yo experimente algo por mí mismo y que otro me cuente sus experiencias, o con mayor razón, las experiencias de un amigo de un amigo. En la acumulación paulatina de un marco de información, los fragmentos son codificaciones en sí mismos y, por lo tanto, denotan algo que no está presente, pero su presencia en asociación con una pregunta o problema relativo a lo que directamente está en el marco ayuda a realizar la experiencia del participante. Esto se intensifica con un marco multicanal que genera conexiones entre referencias en diferentes soportes y, por lo tanto, se aproxima más a los modelos de información multicanal que se forman como reacción a la experiencia de todos los días.

Cuanto más avanzo en la secuencia de los marcos, más me desvío de las creencias y actitudes que tenía antes. Este alejamiento de mis normas existentes, como consecuencia de participar en un programa de adquisición de actitudes y creencias, está animado por una secuencia heurística que es interactiva y responde. Aquí, el programa puede "desviarse" de acuerdo con lo que se considera o desea que sea el camino más significativo que se puede tomar para que se forme una relación dinámica entre lo que se espera que suceda en el programa y las respuestas personales del individuo a lo que encuentra a su paso. El principal generador de este comportamiento de desviación es, desde luego, el individuo que dirige el rumbo de lo que le parece significativo a través de todas las posibles variables que tiene a su disposición. Dentro de esta red de respuestas no existe un camino que pueda considerarse correcto o incorrecto, no existe el bien o el mal universal, sólo la ruta que es más pertinente para mí, pues todas las variables son, en potencia, igualmente válidas y tienen las mismas posibilidades de ser seleccionadas.

For such transformations really to register as contextual attractors prior knowledge of my particular priorities, behaviour and languages would be required, so that the attractors are already in a restricted code directly linked to a particular context. Alternatively, a common basic universal code is used with an attractor that will underlie diverse experience, i.e. such as a danger signal. So my movement through progressive frames of information fragments can be guided by responsive attractors that can suddenly turn the peripheral field, i.e. information on the margins, into my central focus. But while attractors may change my focus, how this focus is interpreted, what meaning it has, is an act of self construction, and consequently my movement through frames of information is likewise one of self-propulsion.

It is this recognition of the essential role the self has in building up perceptions of reality that gives the parameters to what will guide the future of culture, a future in which complex uncertainty is the only thing that is certain. In such a state of uncertainty, a social and cultural fabric is emerging that refers this *ethos* and in turn this will demand an art practice which gives a vision of the perceptual future inherent in this fluid prospect. The resulting art practice will ultimately I feel have little in common with that which expresses the values of the culture of the monumental, immortal and passive object.

One certain difference will be the influence exerted by networks of exchange, or interaction, for information will be able to exist in an encoded symbolic realm that enables more rapid and unique transformations to be achieved with depicted objects than would ever be possible with the actual objects. In this symbolised form the topology of an item can be more readily changed, layers of resolution moved through with a speed and economy that would be impossible with the real objects, and hence things that seem set in stone become flexible.

VIRTUAL CULTURE

This representation of time in a systems-dynamic process, of a Symbolic World as a simulation, parallels the idea of actuality to a point where the simulation becomes ultimately meaningful and in itself becomes the focus of consciousness, for it appears and consequently becomes treated as real. And here lies the grounding for the notion of 'virtual culture' where within the realm of an interactive environment of information, chains of transformation and layers of resolution are readily moved through to shape a destiny, a past, present or future that is meaningful to the self.

Importantly within this realm, whatever change might be made by my intervention I am not stuck with the consequences, for I can move

SENDEROS Y FACTORES DE ATRACCIÓN

El movimiento esencial dentro de las ramas del árbol es hacia delante para aumentar la complejidad, para adentrarse aún más en la infraestructura, aunque como ocurre en un laberinto tradicional, la experiencia al entrar es esencialmente lineal, dado que no tenemos el modelo completo del sistema. No conozco todas las opciones simultáneas que tengo a mi disposición, sino sólo mi propio avance. Pero ahí termina la analogía, porque con el laberinto se crea un mundo planeado antes de la experiencia y hay dos funciones distintas: la del diseñador y la del participante y, en última instancia, hay un camino correcto o equivocado en medio. Pero en la jungla de información que constituye la realidad cotidiana esto no aplica. Sólo existe lo que está ahí y lo que decido seleccionar para incluirlo en mi experiencia. Desde luego, existen "factores de atracción" en esa jungla que dan la apariencia de separarse y llaman la atención, pero incluso aquí son ellos los que capta mi escudriñamiento perceptual, mi continuo examen del panorama. Sin embargo, en especial dentro del proceso de comunicación interactiva, se puede centrar la atención en un área de información, en fragmentos de información que responden a mis reacciones y se transforman en "factores de atracción". Pero para que dichas transformaciones se registren como factores de atracción contextuales, se requiere conocimiento previo de mis prioridades, comportamiento y lenguaje específicos, para que dichas atracciones se encuentren en un código restringido vinculado a un contexto particular. Por otra parte, se usa un código básico universal con un factor de atracción que subyace a experiencias diversas, por ejemplo, una señal de peligro. Por lo tanto, mi movimiento a través de marcos progresivos de fragmentos de información puede guiarse por factores de atracción reactivos que pueden transformar de pronto el campo periférico, es decir, la información al margen, en el punto focal de mi atención. Pero aunque los factores de atracción pueden cambiar el centro de mi atención, la manera en que se interpreta este centro de atención y qué significa es un acto de autoconstrucción y, en consecuencia, mi movimiento a través de los marcos de información es, asimismo, de autopropulsión.

Es este reconocimiento, del papel esencial que desempeña el yo en la acumulación de percepciones de la realidad lo que da los parámetros de lo que guiará el futuro de la cultura, un futuro en el que la incertidumbre compleja es lo único cierto. En medio de tal estado de incertidumbre está surgiendo una estructura social y cultural que alude a este carácter distintivo y esto, a su vez, exigirá una práctica artística que ofrezca una visión perceptual del futuro inherente a esta

on to create more changes, for nothing is fixed and history can be erased within the encodings of a 'virtual culture'. The easy transformation of information, with one thing becoming another and rapid movement from frame to frame, enables unlikely connections to be made and imaginative creativity to flourish. While on one hand this frees the psychology of the individual to create new, imaginative models, and explore the unknown, there is also an inherent danger when the consequences of such transformations are destined to be applied to the so called 'real world,' for the actual complexity and entropy inherent in reality is easily simplified and fixed in the dynamic simulation. Despite this important reservation, simulation techniques are particularly important tools for the artist in forwarding radical perceptual models, such as of society, for they enable a 'symbolic world' to be created where the model can be enacted and experienced according to the parameters that might be set.

SYMBOLIC WORLD AND META LANGUAGE

The artwork becomes a social realm that I enter into, a dynamic Symbolic World where the transformations in society made by the artist can be enacted and directly experienced, and the ramifications for change explored. However the strength of meaning the encounter has for me will depend on how closely the 'symbolic world' parallels my own actual life, how realistic it appears, what connections I can make between the fabric of encodings presented by the artist and my own personal experience. But if I load the Symbolic World with my own references transform and personalize its fabric, the potential disjunction between realms of meaning is removed, or at the very least diminished. Here the artwork exists as an open framework of procedures, which constitutes the fabric of the Symbolic World that is made available to the individual for them to load with personal references.

So rather than the artwork being contextualized by the artist in advance, by encoding it into the language and behaviours of a specific audience, an active process is set in motion potentially for anyone to do the same him or herself. A Meta Language is a useful tool in this respect, as it can be established as an independent language that acts as an interface between the artwork and the audience, being used to facilitate the loading of the audience's references into the artwork. Here the Meta Language, neutral commands, or directions for enabling procedures, i.e. do this, or do that, are made independent of the Symbolic World; they just provide a way of getting in, then perhaps getting around and getting out.

perspectiva fluida. Me parece que la práctica artística resultante tendrá, al final, muy poco en común con la que expresa los valores de la cultura del objeto monumental, inmortal y pasivo.

Una diferencia cierta será la influencia que ejercerán las redes de intercambio, o interacción, pues la información podrá existir en un ámbito simbólico codificado que permitirá transformaciones más rápidas y únicas con los objetos representados que lo que sería posible con los objetos reales. En esta forma simbolizada de topología, un elemento se puede cambiar con mayor facilidad, los niveles de resolución se pueden atravesar con una velocidad y economía que serían imposibles con los objetos reales y, por consiguiente, lo que parece estar grabado en piedra se volverá flexible.

CULTURA VIRTUAL

Esta representación del tiempo en un proceso dinámico de sistemas, de un mundo simbólico como una simulación, es análoga a la idea de realidad en la medida que la simulación llega a ser significativa y se vuelve en sí misma el centro focal de la conciencia, pues parece y, en consecuencia, es tratada como si fuera real. Y ésta es la base de la noción de "cultura virtual" donde dentro de un entorno interactivo de información, cadenas de transformación y niveles de resolución se atraviesan con facilidad para conformar el destino, un pasado, presente o futuro que sea significativo para el ser.

Lo importante dentro de este dominio es que, sin importar los cambios que puedan realizarse con mi intervención, no tengo que pagar las consecuencias, porque puedo seguir adelante y crear más cambios, puesto que nada es fijo y la historia puede borrarse dentro de los códigos de una "cultura virtual". La sencilla transformación de la información, en la que una cosa se convierte en la otra y se mueve con rapidez de un marco a otro, permite que la creatividad imaginativa florezca y se establezcan conexiones improbables. Aunque por un lado esto libera la psicología del individuo para crear nuevos modelos imaginativos y explorar lo desconocido, también existe un peligro inherente cuando las consecuencias de estas transformaciones están destinadas a aplicarse al así llamado "mundo real", pues la complejidad real y la entropía inherente a la realidad se simplifican y fijan con facilidad en la simulación dinámica. A pesar de esta importante salvedad, las técnicas de simulación son herramientas especialmente importantes para que el artista promueva modelos perceptuales radicales, como los de la sociedad, porque permiten crear un "mundo simbólico" donde el modelo puede representarse y experimentarse de acuerdo con los parámetros que se establezcan.

The representation of the small group in a simulation model is an important analogy to society, and its dynamic parallel the process of wider society's larger networks. Consequently if more than one person is interfaced with the Symbolic World to form a small group, the greater significance inferences have for connecting with wider society. Thus the artwork presents a Meta Language to a number of individuals to interface between them, who bring to it their own complex realms of information to contextualize the dynamics and procedures of the Symbolic World.

The Symbolic World is made responsive to the exchanges between participants, and transforms fragments of information according to what meanings are loaded into it, what associations and values are given. Individuals who may not know each other previously are conjoined through the Meta Language interface and formed into a group, the interpersonal fabric between them, its procedures and language, being the simulation of society. The complex realms of information and associations brought to the interface by participants will mean that the Symbolic World will become defined by the agreements reached as a result of exchanges.

By using a Meta Language as a currency for these exchanges, the language being represented here as discrete bits of information drawn from a thesaurus that is contextualized by the process of exchange and agreement, the group is able to give it a word, a defined meaning and sense of place. As an example, the words 'anxious' or 'calm,' taken from a thesaurus list of possibilities, as isolated bits of information, are relative, free floating, and require a context to be given to them, such as a sentence or a notion of circumstance or place that can act as an anchor for agreement, before they can go on to have a defined meaning in the group and shape the Symbolic World. The presentation of the thesaurus itself is neutral, i.e. the Meta Language, with regard to the destiny and future topology of the Symbolic World, its lists of fragments open to continual transformation, as subsequent exchanges within the interface group shift the baselines of agreement. So, for instance, the bits 'anxious' or 'calm' can be given new meanings as the shape of the Symbolic World is continually redefined. This evolving situation leads to what I have termed 'transformation strings' where a sequence of new contexts give shifts in meaning a virtual pathway, the route of which is made by one thing leading to another. This ultimately can be seen as a pathway of understanding, a pathway in the sense that its route is shaped by the agreements and exchanges made by the group's individuals. The Symbolic World as an interactive responsive realm is used as a vehicle, an agency for

MUNDO SIMBÓLICO Y METALENGUAJE

La obra de arte es el dominio social en el que entro; un mundo simbólico dinámico donde las transformaciones de la sociedad hechas por el artista pueden representarse y experimentarse directamente y donde las ramificaciones del cambio pueden explorarse. Sin embargo, la fuerza del significado que el encuentro tenga para mí dependerá de lo cercano que sea el paralelismo entre el "mundo simbólico" y mi vida en la realidad, de lo realista que parezca, de las conexiones que pueda establecer entre la estructura de codificaciones presentada por el artista y mi propia experiencia personal. Sin embargo, si lleno el mundo simbólico de mis propias referencias, transformo y personalizo su estructura, se elimina la posible disyunción entre dominios de significado, o como mínimo, se reduce. Aquí, la obra de arte existe como un marco abierto de procedimientos que constituye la estructura del mundo simbólico puesto a la disposición del individuo para que lo llene de referencias personales.

Por lo tanto, en lugar de que la obra de arte sea contextualizada previamente por el artista, al codificarla en el lenguaje y comportamientos de una audiencia específica, se pone en marcha un proceso activo para que cualquiera haga lo mismo. Un metalenguaje es una herramienta útil en este respecto, ya que se puede establecer como un lenguaje independiente que actúa como interfaz entre la obra de arte y la audiencia y se usa para facilitar la carga de la referencias de la audiencia en la obra de arte. Aquí, el metalenguaje, las instrucciones u órdenes neutras para habilitar los procedimientos, por ejemplo, haz esto o haz aquello, se independizan del mundo simbólico; sólo proporcionan una vía de acceso a él y quizá una guía para desplazarse y salir.

La representación del grupo pequeño en un modelo de simulación es una analogía importante de la sociedad, y su dinámica es análoga al proceso de las redes mayores que existen en la sociedad en general. En consecuencia, si más de una persona interacciona con el mundo simbólico para formar un grupo pequeño, las inferencias tienen mayor significación para conectarse con la sociedad. Por lo tanto, la obra de arte presenta un metalenguaje a varios individuos que les permite relacionarse y cada uno de ellos aporta sus propios dominios complejos de información para contextualizar la dinámica y los procedimientos del mundo simbólico.

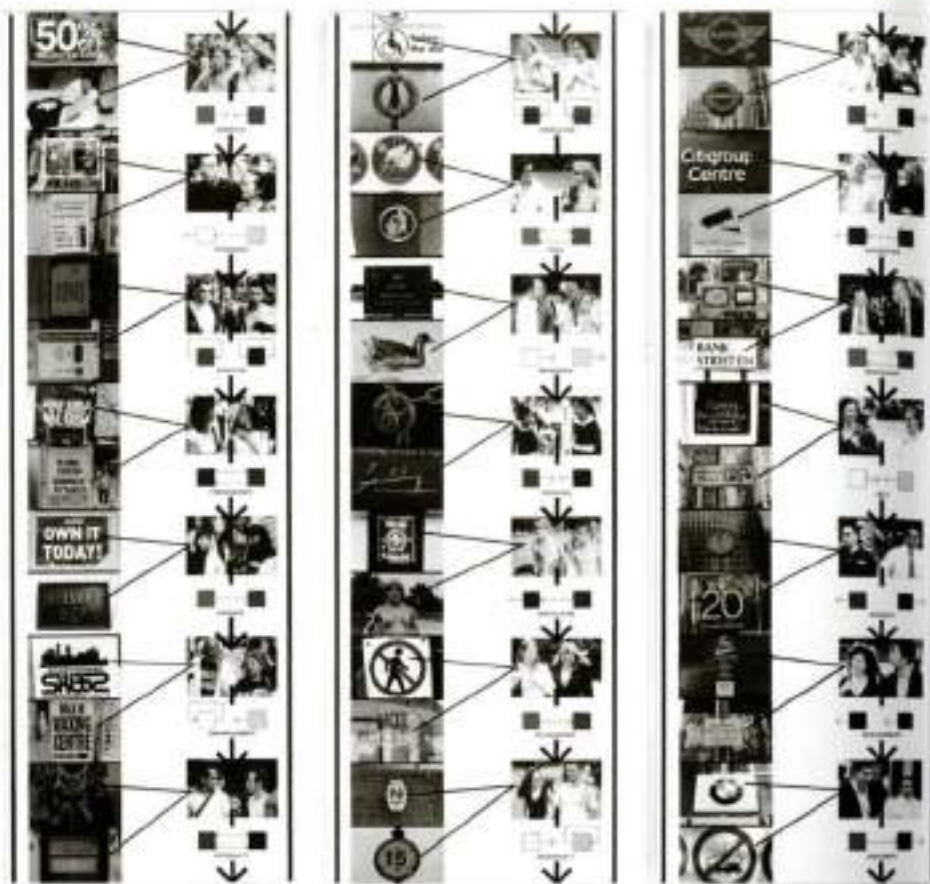
El mundo simbólico, responde a los intercambios entre los participantes y transforma fragmentos de información de acuerdo con los significados que se cargan en él y las asociaciones, y valores que se le atribuyen. Individuos que no se conocían se unen por medio de la interfaz del metalenguaje y forman un grupo. La estructura interperso-

redefining and projecting the self into the future. The idea of the future here could be very immediate, the physical or social space already entered into, or it could be something imagined, a proposed distant state of affairs, or taking the idea even further, one could progress into the other, from the actual present to the virtual future. Defining the self within a complex responsive network, a network that is symbolic, enables 'powerful' inferences to be made to the reality of one's own personal experiences. The artwork, by opening up a pathway that leads from the existing here and now and its determinism towards another more interactive, fluid fabric, a vision of the future could enable clear separations to be made between those two states, so that distinct evaluations and connections can be made between them. For all this to happen the artwork must become liberated from just describing existing reality, so that it can become the agency for transforming the cognitive self and projecting that self into a world of complexity and exchange.

From *Multi-Channel Vision*,
published by Control, London 2000.

nal entre ellos, sus procedimientos y lenguaje son la simulación de la sociedad. Los dominios complejos de información y las asociaciones que los participantes introducen a la interfaz significan que el mundo simbólico se definirá por los acuerdos alcanzados como resultado de los intercambios.

Al usar un metalenguaje como medio de intercambio, esto es, el lenguaje que se representa aquí como *bits* discretos de información tomados de un diccionario de sinónimos contextualizado por el proceso de intercambio y acuerdo, el grupo puede darle a una palabra un significado definido y un sentido de lugar. Como ejemplo, las palabras "ansioso" o "tranquilo", tomadas de una lista de posibilidades de un diccionario, como *bits* aislados de información, son relativas, flotan libremente y necesitan que se les dé un contexto, como una oración o una idea de circunstancia o lugar que pueda actuar como ancla para el acuerdo, antes de que adquieran un significado definido en el grupo y moldeen el mundo simbólico. La presentación del propio diccionario, es decir, el metalenguaje, es neutra en relación con el destino y la topología futura del mundo simbólico, sus listas de fragmentos están abiertas a la transformación continua ya que los intercambios subsiguientes que tienen lugar dentro de la interfaz del grupo modifican las bases de acuerdo. Así, por ejemplo, es posible atribuir nuevos significados a los *bits* "ansioso" o "tranquilo" en razón de que la forma del mundo simbólico se redefine de manera continua. Esta situación en evolución conduce a lo que he denominado "cadenas de transformación" en las que una secuencia de nuevos contextos produce variaciones de significado en un camino virtual, cuya ruta se crea porque una cosa lleva a la otra. En última instancia, esto puede verse como una senda de comprensión, un camino en el sentido que su ruta queda determinada por los acuerdos e intercambios realizados por los individuos del grupo. El mundo simbólico, como un dominio interactivo de respuesta, se utiliza como vehículo, una agencia para redefinir y proyectar el yo hacia el futuro. La idea del futuro en este caso podría ser muy inmediata, el espacio físico o social al cual ya se ha entrado, o podría ser algo imaginado, un estado de cosas propuesto y lejano, o llevando la idea un poco más lejos, uno podría pasar del uno al otro, del presente real al futuro virtual. La definición del yo dentro de una red compleja de respuesta, una red simbólica, permite realizar inferencias "potentes" de la realidad de las experiencias personales de cada uno. Debido a que la obra de arte abre un camino que lleva de la existencia en el aquí y el ahora y su determinismo a otra estructura más interactiva y fluida, una visión del futuro permite hacer separaciones claras entre los dos estados



Three Time Lines For Promenading, 2005/2006

Tres paneles trabajados con película DVD

Cada panel 155 cm x 52 cm

Impresiones fotográficas, colorante fotográfico, pintura acrílica, tinta

Letraset sobre tarjeta. Enmarcado con plexiglás

Three panel work with DVD film

Each panel 155 cm x 52 cm. Photographic prints, photographic dye, acrylic paint, ink. Letraset on card. Framed with Perspex

para hacer evaluaciones y conexiones bien diferenciadas entre ellos. Para que todo esto ocurra, la obra de arte debe liberarse de describir únicamente la realidad existente a fin de que pueda ser el agente de transformación del yo cognitivo y proyectarlo hacia un mundo de complejidad e intercambio.

Tomado de *Multi-Channel Vision*,
publicado por *Control*, Londres 2000.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Ejecutivo

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Cultural y Artístico

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Maria Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Juan A. Gaitán
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

**STEPHEN
WILLATS:
SOME
COLLECTED
WRITINGS
FOR A
MULTI-CHANNEL
ART PRACTICE**

It was printed in February 2015
in Offset Santiago, S.A. de C.V.,
Av. Río San Joaquín 436,
Ampliación Granada 11520,
México, D.F.
Teléfono y fax: (5255) 91 26 90 40

Typeset Univers LT designed
by Adrian Frutiger in 1954.
It was printed on 120 g Bond paper.

**STEPHEN
WILLATS:
UNA
SELECCIÓN
DE ENSAYOS
PARA UNA
PRÁCTICA
ARTÍSTICA
MULTICANAL**

Se terminó de imprimir en
febrero de 2015 en los talleres
de Offset Santiago, S.A. de C.V.,
Av. Río San Joaquín 436,
Ampliación Granada 11520,
México, D.F.
Teléfono y fax: (5255) 91 26 90 40

Para su formación se utilizó la
tipografía Univers LT diseñada por
Adrian Frutiger en 1954. Impreso
en papel bond 120 g.

 **CONACULTA**



INBA



**SECRETARÍA
DE TURISMO**



**SECRETARÍA
DE CULTURA**



**BRITISH
COUNCIL**



**UK
MEX**



**SECRETARÍA
DE RELACIONES
EXTERIORES**