

CONTEMPORÁNEO 19

# Miguel Mitlag

Códex platino





*Mueble rojo, 2001 [Red Piece of Furniture]*  
Fotografía color sobre papel [Colour photograph on paper]

## Entrevista a Miguel Mitlag,

Por Inés Katzenstein, Curadora, Malba-Fundación Costantini  
Buenos Aires, marzo de 2007

Las obras de Miguel Mitlag –sus fotografías y proyectos tridimensionales– parten de la reproducción de espacios y ambientes preexistentes, que se van alterando en la mente del artista hasta transformarse en una versión viciada de lo real. Hasta hace poco, sus escenificaciones tenían una finalidad concreta: ser fotografiadas. Pero desde 2004 empezó a mostrarlas sin la mediación fotográfica, expuestas en toda su rareza a la visión directa del espectador.

Esta es la primera vez que Mitlag exhibe una colección de varios de sus objetos, todos ideados y contruidos especialmente para la ocasión.

### ¿Cuándo empezaste a basar tu obra en el armado de escenas y en la construcción de espacios? En ese primer momento ¿fueron escenas preparadas con el objetivo de ser fotografiadas?

La fotografía es un medio que articula la ambigüedad entre el registro de una realidad dada y una situación que fue producida con anterioridad al registro. Esa indeterminación entre registro y producción está siempre presente. En mi obra fui aumentando la presión y la laboriosidad en la construcción y en el desarrollo de situaciones espaciales. Hace algunos años (desde 2002), de manera gradual y progresiva, comencé a intervenir y manipular elementos de las escenas y situaciones que fotografiaba, hasta llegar en la actualidad a producir la totalidad de los espacios interiores.

Con respecto a las primeras escenas armadas, éstas eran fotografiadas y presentadas como fotografías. En ese caso, el hecho de que el formato final de exhibición fuera la fotografía las cargaba de un plus de información, casi periodística, de acontecimiento. En el caso de las instalaciones (o trabajos de espacio), esta información está puesta en un costado más físico, que es el de los materiales usados y cómo estos se perciben en el espacio.

### ¿Cuándo fue la primera vez que decidiste mostrar un trabajo construido, sin la mediación de la fotografía?

Uno de los primeros trabajos de espacio consistió en una instalación para ArteBA (*Patio interior, 2004*), en la que dentro de un stand con paredes pintadas de negro dispuse una acumulación de mesas, bancos y sillas de varios colores. Si uno hubiera visto la obra desde cierta altura la hubiera visto como una cuadrícula estilo Mondrian hecha con muebles. Pero al verla desde el punto de vista frontal de un visitante, lo que se veía era un paisaje descontextualizado para una feria de arte, una acumulación de cosas, un depósito, una valla infranqueable de muebles.

**En algunas de tus obras es evidente tu interés en el diseño de las cosas (en Malba, por ejemplo, la “cabina de cambio”); en otras, más escenográficas, importa menos cómo es cada objeto que el ambiente general, y aparece más claramente la referencia a un sujeto ausente, a un usuario o personaje (esto sobre todo se percibe en muchas de tus fotografías). ¿Ves esta diferencia?**

El interés en el diseño tiene su origen en la necesidad de cargar las situaciones con más información que la necesaria. Los materiales que uso, por momentos son funcionales a las estructuras, a veces son el reflejo exacerbado de un uso cotidiano y en otros casos no cumplen ninguna función explícita, sino que aluden a cosas abstractas o sensoriales, como por ejemplo texturas o formas.

También me llama la atención el modo en que se emplean ciertos materiales para ocultar, el uso tan común de algunas superficies para revestir; como máscara, como fachada.

En los trabajos en los que aparece la escala humana o la referencia a un sujeto ausente, veo que se necesita un mayor grado de cohesión interna, de narración y entonces esas escenas se configuran de otra manera y son más climáticas. Aparece una especie de tema flotante, aunque sea presentado en forma abstracta, que finalmente termina refiriendo a un personaje. En estos casos lo que me interesa son las maneras y las modalidades posibles en que un sujeto actuaría en ese espacio. Me parece muy apropiado que te refieras a ese personaje como “un usuario de cosas”, le agregaría “en



*Patio interior, 2004 [Inner Courtyard]*  
Vista de instalación [Installation view]



*Vehículo experimental*, 2003 [Experimental Vehicle]  
Fotografía color sobre papel [Colour photograph on paper]

un espacio”, porque en definitiva lo que me interesa es la relación entre la persona y las cosas en un espacio determinado.

Por ejemplo: en una fotografía que hice en 2003, *Vehículo experimental*, me interesaba la idea de que las manchas de barro de las pisadas en una alfombra rosa le dieran a la situación cierto aire delicadamente ilícito.

**¿Qué buscás en la formica, la madera pintada brillante, los plásticos? ¿Qué querés que transmitan los materiales que elegís?**

Busco un medio para llevar los materiales a su uso-frontera, forzarlos en su utilidad para hacer que se relacionen de diferentes maneras con su entorno y con sus similares. Debido a muchas circunstancias la apariencia de ciertos materiales está conectada a un momento histórico, o a un uso actual, y entonces tienen un status condicionado, que determina no solamente cómo usarlos, sino dónde y por qué. A mí me interesa torcer eso y por ejemplo sentir que un piso es una pared y un techo un piso, como si uno viese las cosas dado vuelta.

Me gusta trabajar de una manera hipersensible, pensar en qué forma utilizar e interpretar literalmente las cosas que uno tiene a su alcance, y me gusta pensar en que de ese modo se podría llegar a confundir y malinterpretar sus usos, sus funciones. Pero al mostrarlo como obra, al volver a ofrecerlo como producto simbólico, el objeto se vuelve a insertar en la mecánica del intercambio de bienes, y ahora ese objeto, material o elemento, tiene un gen cambiado. Hay una manipulación cínica. Quiero transmitir una nebulosa de ideas, sensaciones y deseos.

**¿Cómo pensás la relación entre reconstrucción (un documento más o menos fiel a la realidad, lo que llamás pseudo-realismo) y capricho (en el buen sentido del término)? Pienso en la *Plataforma stripper* que construiste en el Premio ArteBA Petrobras 2006, en la que aparecía una caja de cartón llena de azúcar.**



*Plataforma stripper*, 2006 [Stripper Platform]  
Vista de instalación Fotografía por Tomás Lerner  
[Installation view. Photograph by Tomás Lerner]

Durante un tiempo, tuve propensión a ubicar objetos sueltos aislados, que en mi imaginario tenían mucha importancia y su función era generar relaciones o referencias externas. Es verdad que este tipo de propuesta produce cierto desconcierto y podría ser pensada como una arbitrariedad total, como algo gratuito puesto ahí. Desde este punto de vista había en definitiva una presencia caprichosa. Mi intención siempre fue, a pesar de eso, que esos detalles también estructuraran un relato coherente.

Así, veo la relación entre reconstruir fielmente y actuar caprichosamente como un diálogo que está en un continuo ir y venir. Me parece que una posición ambigua, indeterminada y que puede ocupar ambas posiciones es lo más interesante.

Me gusta pensar en un pseudo-realismo: el momento en que un elemento reconocible cumple una función no del todo clara, que también interfiere y perturba el normal funcionamiento del conjunto y que su utilidad acaba de ser desplazada por esa pequeña dosis de interferencia. Este pseudo-realismo aparece en mi trabajo en los revestimientos, en lo funcional y disfuncional, en las estructuras utilitarias, etc.

**En el proyecto que ideaste para Malba, tanto los títulos de los libros de la biblioteca, muchos de ellos esotéricos, como el cartel *Se terminó la suerte*, refieren de alguna manera al azar y al ocultismo. ¿Qué lugar ocupa éste en tu pensamiento, y en este proyecto en particular?**

Hay una gran cantidad de vínculos entre elementos que visualmente no ofrecen más que una relación formal, pero que intentan armar un sistema de leyes ocultas para que resuenen en alguna otra parte del proyecto.

Además, veo que existe un movimiento pendular entre una tendencia a ordenar y otra que tiende a tomar el rigor de un lado más personal, que lo exagera, lo fanatiza y lo saca de eje. Esa exageración produce un efecto de menor rigidez, de algo más permisivo y transparente.

Lo que me interesa es la oscilación entre esos dos modelos de actitud, esa falta de límites precisos,

la construcción forzosa y necesaria de vínculos y asociaciones entre elementos, que me permite encuadrarlos (tal vez forzosamente) en la cuestión del esoterismo, ocultismo o hermetismo.

En la muestra hay incluso frases o dictámenes (como vos decís, el cartel de acrílico transparente, los títulos de los libros), que arrastran fuertemente la idea de creencia. Pienso en “creencia” cuando hay algo que se sostiene por un exceso de pensamiento e intuición, algo que es difícilmente comprobable pero que a la vez organiza de manera coherente y rigurosa todo un sistema de acción y visión.

**¿Cómo situarías tu obra en relación con la corriente de artistas instalacionistas que son tus contemporáneos (Leopoldo Estol o Diego Bianchi, por ejemplo)? Tengo la sensación de que comparten con vos un interés en reproducir el diseño de lo común y, a la vez, pareciera que tu obra tiende menos a la acumulación caótica que al aislamiento escultórico de cada una de las piezas que armás, que terminan actuando como monumentos.**

Creo que el interés que tienen varios artistas que están produciendo en Argentina en este momento pasa por ver una cantidad enorme de cosas, simultáneamente, en un abanico que va desde objetos simples manufacturados, imágenes sueltas de los diarios e Internet, situaciones físicas en espacios institucionales (por ejemplo rampas, escaleras, plataformas, pasillos, stands de feria, etc.), a modos de presentar los productos en los negocios. Es una forma de plantear equivalencias y reinterpretaciones entre todas esas cosas, de usarlas como materia prima para un discurso más amplio, ya sea formal o conceptual, dentro de lo que se entiende como práctica artística.

En mi caso, cuando realizo construcciones espaciales o proyectos, tiendo a presentarlos para que sean experimentados como situaciones aisladas, cerradas en sí mismas, tanto si se participa en ellas como si se viesen desde cierta distancia. En eso mi obra se relacionaría con tu idea de monumento. Agrego que también encuentro mucha fascinación en lo que es la estructura formal de los monumentos. Me interesa más su estructura formal que su historia, pero básicamente me gusta el concepto de monumento como aparato ficcional.

**Una cabina de cambio, un trampolín, la estructura de un cartel de publicidad de vía pública, una biblioteca de libros de autoayuda.... la selección de objetos que presentás en Malba no podría ser más dispar; pero al mismo tiempo, todo indica que habría una conexión entre ellos... ¿cómo definirías cada uno de estos objetos y cuál es para vos su función en la muestra?**

Hablando puntualmente, los objetos y las situaciones son distintas facetas de un conjunto de obras que presentan referencias arquetípicas, trabajos sobre las superficies de los materiales y una relación de distancia variable con el visitante.

Estas referencias o temas pueden ser pensados como elementos de un relato polifónico y pueden relacionarse con:

Cabina de cambio: deseo de cambio.

Trampolín: situación de riesgo / eficacia del deporte.

Libros: información pura, conocimiento.

Cartel de vía pública: tecnología mercantil / medios de comunicación.

Frase sobre acrílico: invocación / creencia.

Desde una mirada general, la muestra tiene dos ejes organizativos, o dos puntos de vista desde dónde abordarla:

1. Desde *Códex platino* se vincula con un tipo de sintaxis de archivo, de acumulación, de estructura, que tiene su referencia principal en el *Códex Atlántico* de Leonardo da Vinci. Ese texto, catalogado *a posteriori*, reúne ideas sueltas que el artista guardaba en cuadernillos numerados, sobre temas que lo atribulaban. A mí me interesa el carácter ambivalente (entre lógico y gratuito) de ese formato, que conduce al tema de lo arbitrario y de lo riguroso de los órdenes actuales.

Así como el eje de ese libro no es otro que el producto de la mirada de la realidad florentina-italiana-europea del 1500 y sus oblicuidades, *Códex platino* se ubica en los márgenes del Río de la Plata, un río desmitificado y estropeado, transfigurado y vinculado al platino y con todas las connotaciones posibles: el mito quirúrgico del brillo del metal galvanizado.

2. Desde *Se terminó la suerte*, como una especie de invocación fervorosamente mentalista, una

oración suelta pseudo-publicitaria, una imagen gráfica, un texto-cartel incluido en la muestra como un leitmotiv que se repite omnipresente. Así como *Códex platino* se apoyaba en una referencia objetiva, *Se terminó la suerte* patina en el aire con el propósito de impregnar la muestra de un clima dramático y esotérico.



# 11, 2006

De la serie *Nuevos modelos*

[From the series *New Patterns*]

Fotografía color sobre papel

[Colour photograph on paper]





## Interview With Miguel Mitlag,

By Inés Katzenstein, Curator, Malba-Fundación Costantini  
Buenos Aires, March, 2007

Miguel Mitlag's work—his photographs and three-dimensional projects—begin with the reproduction of pre-existing spaces and environments that are altered in the artist's mind until they become a marred version of the real. Until recently, his settings had a specific aim: to be photographed. But since 2004 he has shown them without the mediation of photography; they are displayed, in all their strangeness, to the direct vision of the viewer.

This is the first time that Mitlag has exhibited a collection of various objects, all of them conceived and built especially for this occasion.

### **When did you begin to base your work on assembling scenes and building spaces? At the beginning were the scenes prepared in order to be photographed?**

Photography is a medium that articulates the ambiguity between recording a given reality and a situation that was produced before that record. The indeterminateness between record and production is always present. In my work, I gradually increased the focus and the laboriousness of the construction and the development of spatial situations. Some years ago (starting in 2002), I gradually began to intervene and manipulate parts of the scenes and situations that I photographed, and now I produce the interior spaces in their entirety.

The first assembled scenes were photographed and presented as photographs. In that work, the fact that the final exhibition format was photography laded them with extra, almost journalistic, information, as if dealing with something that had occurred. With the installations (or spatial works), this information is more physical, more related to the materials used and how they are perceived in the space.

### **When did you first decide to show a constructed work without the mediation of a photograph?**

One of my first spatial works was an installation for ArteBA (*Patio interior*) [Inner Courtyard, 2004], where inside a booth whose walls were painted black I put a bunch of colored tables, benches and chairs. If one had seen the work from a certain height, it would have looked like a Mondrian grid made from furniture. But when looking at it from the visitor's frontal perspective, what you saw was a landscape out of context within an art fair, a bunch of things, a warehouse, an impassable hurdle of furniture.

# **SE TERMINÓ LA SUERTE**

**In some of your works your interest in the design of things is evident (in Malba, for example, the “exchange booth”); in other, more scenographic works, what each object is like matters less than the overall environment. Here, there is a clearer reference to an absent subject, user or character (this is particularly clear in many of your photographs). Do you see that difference?**

The origin of my interest in design lies in the need to overload situations with more information than necessary. Sometimes the materials I use serve a function within the structure, sometimes they are the exacerbated reflection of daily use, and sometimes they do not serve an explicit function, but allude to abstract or sensorial things like textures or shapes.

I am also struck by the way certain materials are used to hide, the common use of some surfaces to cover things up, like a mask or a façade.

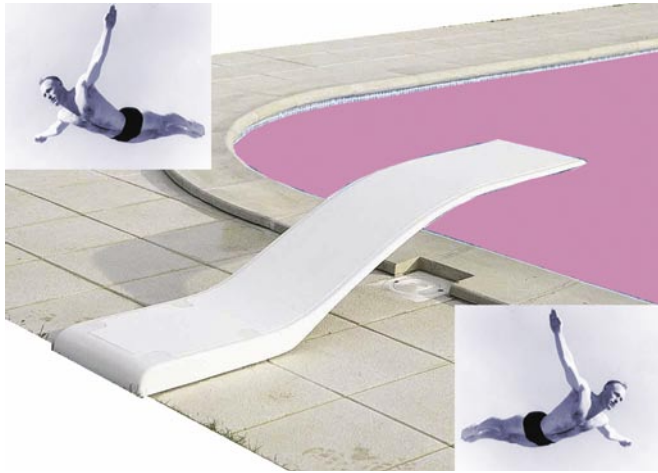
In the works on a human scale or where there is a reference to an absent subject, I see the need for greater internal coherence and narration, and so these scenes come together differently; they are more related to a particular atmosphere. There is a sort of floating theme, even if it is presented abstractly that, in the end, makes reference to a character. In these cases, I am interested in the ways and modes a subject might act in this space. I think it is very fitting that you refer to such a character as “a user of things.” I would add “in a space,” because what I am ultimately interested in is the relationship between a person and things in a determined space.

For example, in a photograph that I took in 2003, *Vehículo experimental* [Experimental Vehicle], I was interested in how mud footprints on a pink rug gave the situation a slightly illicit air.

### **What are you after in the Formica, the brightly colored wood, the plastics? What do you want the materials you choose to convey?**

I am after a way to take the materials to the limits of their use, to strain their usefulness so that they relate to their environment and their peers differently. For many reasons, the appearance of certain materials is connected to a historical moment, or to a current use; their status is conditioned such that it determines not only how they are used, but where and why. I am interested in twisting this around and, for example, experiencing a floor as a wall and a ceiling as a floor, as if one saw things upside down.

I like to work in a hypersensitive state, to think of how to use and interpret the things at hand literally; I like to think that this might make it possible to confuse and misinterpret their uses, their functions. But by showing something as art, as a symbolic product, the object is reinserted in the mechanics of the exchange of goods, but now a gene within that object, material or element has been altered. There is a cynical manipulation. I want to convey a nebula of ideas, sensations and desires.



**How do you conceive the relationship between reconstruction (a record that is more or less true to reality, what you call pseudo-Realism) and whim (in the good sense of the word)? (I am thinking, for example, of *Plataforma striper*, which you built for Premio ArteBA Petrobras 2006, where there was a cardboard box full of sugar)**

For a time, I was inclined to use isolated, disconnected objects which, in my imaginary, were very important; they served to generate connections or external references. It's true that this type of formulation leads to a certain disconcertedness and could be seen as totally arbitrary, something gratuitously placed somewhere. From that point of view, there was certainly something whimsical. It was always my intention that, despite this, these details structure a coherent story.

So I see the connection between reconstructing faithfully and acting arbitrarily as a dialogue that is always going back and forth. I think that an ambiguous, indeterminate position that can take either stance is the most interesting.

I like to think about a pseudo-Realism: the moment when a recognizable element serves a function that is not entirely clear, that interferes with and disturbs the normal functioning of the group, whose usefulness ends up being displaced by that small measure of interference. This pseudo-Realism is present in my work in the coverings, in the functional and dysfunctional, in the utilitarian structures, etc.

**In the project you came up with for Malba, both the titles of the books in the bookcase, many of which are esoteric, and the large sign that reads *Se terminó la suerte* [Luck has run out] make reference to chance and the occult. What is its place in your thinking and in this project in particular?**

There are many connections between items that, visually, only have a formal bond, but that attempt to put together a system of hidden laws that resounds somewhere else in the project.

Furthermore, I see a back-and-forth motion between an ordering tendency and a tendency that understands rigor more personally, that exaggerates it, fanaticizes it, sets it off balance. That exaggeration produces a less rigid effect and a lack of excess, something more permissive and transparent.

What I am interested in is the oscillation between those two attitudes, the lack of precise limits, the forced and necessary construction of connections and associations between items. This allows me to frame them (perhaps forcedly) within the esoteric, the occult, the hermetic.

In the show there are phrases or statements (like the ones you mention, the transparent acrylic sign, the titles of the books) that are highly charged with the idea of belief. I see "belief" as something upheld by an excess in thinking and intuition, something that is difficult to prove but that provides a coherent and rigorous organization for a whole system of action and vision.

**How would you relate your work to the current trend of installation artists who are your contemporaries (Leopoldo Estol and Diego Bianchi, for example)? I have the feeling that, like you, they are interested in reproducing the design of everyday things and, at the same time, it would seem that your work tends less to chaotic accumulation than to the sculptural isolation of each one of the pieces that you assemble, which end up acting as monuments.**

I think that many artists who are currently producing in Argentina are interested in seeing an enormous number of things at the same time, a range that includes simple, manufactured objects, disconnected images from newspapers and the Internet, physical situations in institutional spaces (like ramps, stairways, platforms, hallways, booths at fairs, etc.), to ways of displaying products at stores. It is a way of formulating equivalences between and of reinterpreting all those things, using them as the prime material for a broader discourse, whether formal or conceptual, within what is considered an artistic practice.

In my case, when I make spatial constructions or projects, I tend to present them so that they are experienced as isolated, self-enclosed situations, whether one participates in them or sees them from a certain distance. In that sense, my work is related with your idea of the monument. Also, I am quite fascinated with the formal structure of monuments. I am more interested in their formal structure than their history, but basically I like the concept of the monument as a fictional apparatus.

**An exchange booth, a trampoline, the structure of a billboard, a bookcase with self-help books... the selection of objects that you present at Malba could not be more varied. But, at the same time, everything suggests that there is some connection between these objects... How would you define each one of these objects and what, for you, is their function in the show?**

Specifically, the objects and situations are different facets of a group of works containing archetypal references, works on the surfaces of the materials and a variably distant relation with the visitor.

These references or themes can be considered parts of a polyphonic story and can be related to:

Exchange Booth: the desire for change.

Trampoline: situation of risk / efficacy of sport.

Books: pure information, knowledge.

Billboard: commercial technology / mass media.

Phrase on acrylic: innovation / belief.

Generally, the show has two organizing cores or two perspectives from which it can be approached:

1. From *Códex platino*, it is connected with a type of archival syntax, of accumulation, of structure, whose primary reference is Leonardo da Vinci's *Atlantic Codex*. That text, which was catalogued *a posteriori*, gathers disconnected ideas which the artist kept in numbered notebooks about subjects that concerned him. I am interested in the ambivalent nature of that format (it is both logical and gratuitous), which leads to the arbitrariness and the rigor of current orders.

Just as that book revolves around the Florentine-Italian-European perspective on reality in 1500 and its obliqueness, *Códex platino* is located at the margins of the Río de la Plata, a demystified and tainted river, transfigured and connected to platinum and all its possible connotations: the surgical myth of the shining galvanized metal.

2. From *Se terminó la suerte*, as a sort of fervently psychic statement, an isolated pseudo-advertising sentence, a graphic image, a text-sign included in the show as a leitmotiv, omnipresent and repeated. Just as *Códex platino* revolves around an objective reference, *Se terminó la suerte* reels in the air to imbue the show with a dramatic and esoteric atmosphere.



**Miguel Mitlag (1969, Buenos Aires, Argentina)**

Estudió dirección de cine en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Asistió a talleres de fotografía con Juan Carlos Villareal (1990), Alberto Goldenstein (2000) y a una clínica de obra con Jorge Gumier Maier (2001). Durante 1991 y 1992 realizó talleres en el International Center of Photography de New York. En 2000 obtuvo el Subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas y en 2003 recibió una beca para asistir al Programa de Talleres para las Artes Visuales C. C. R. Rojas - UBA | Kuitca. Dirigió los documentales *Cenando con Suárez* (1997) y *Una historia del trash rococó* (2004). En la década de los noventa fue integrante de Ar Detroy, compañía de arte experimental. Realizó exposiciones individuales en la galería Braga Menéndez (2006) y en la Fotogalería del C. C. R. Rojas (2002). Participó en diversas exposiciones colectivas, tales como *Expansive Link*, galería Diverse Works, Houston, EUA (2007); *Civilización y Barbarie (argentinos contemporáneos)*, Brasil, Guatemala, Panamá, Chile, Argentina (2004-2006); *No Tango*, Berlín, Alemania (2004); *Barilaro-Mitlag*, Espacio Vox, Bahía Blanca (2001) y *Fotografía argentina*, junto a Ar Detroy en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1999). La obra *Plataforma striper* fue seleccionada para el Premio ArteBA-Petrobras y en 2004 la instalación *Patio interior* formó parte del Proyecto Red. Asimismo, recibió el Primer Premio de la Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca (2005).

**Miguel Mitlag (1969, Buenos Aires, Argentina)**

He studied film direction at the Universidad del Cine de Buenos Aires, and took studio classes in photography with Juan Carlos Villareal (1990) and Alberto Goldstein (2000). He attended critiques with Jorge Gumier Maier (2001). In 1991 and 1992, he participated in workshops at the International Center of Photography in New York. In 2000, he was awarded the Subsidio a la creación artística by the Fundación Antorchas and, in 2003, he won a fellowship to participate in the Visual Arts Studio Program C. C. R. Rojas - UBA | Kuitca. He has made several short films including the documentaries *Cenando con Suárez* [Having Dinner with Suárez, 1997] and *Una historia del trash rococó* [A History of Rococo Trash, 2004]. During the nineties, he was a member of Ar Detroy, an experimental art company. He has had solo exhibitions at Braga Menéndez gallery (2006) and a show at the Photogallery at the C. C. R. Rojas (2002). He has participated in numerous group shows, such as *Expansive Link*, Diverse Works gallery, Houston, USA (2007) *Civilización y Barbarie (argentinos contemporáneos)*, Brazil, Guatemala, Panama, Chile, Argentina (2004-2006); *No Tango*, Berlin, Germany (2004); *Barilaro-Mitlag*, Espacio Vox, Bahia Blanca (2001) and *Fotografía argentina*, with Ar Detroy, at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1999). In 2006, his work *Plataforma striper* was selected for the Premio ArteBA-Petrobras. He has also received the Primer Premio Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca (2005).



**Lista de objetos y situaciones que conforman *Códex platino***  
**List of objects and situations included in *Códex platino***

Cabina de cambio [Change Booth]  
 Vidrio, metal, ploteo de vinilo, alfombra  
 [Glass, metal, plot printing on vinyl, carpet]  
 240 x 260 x 260 cm

Trampolín [Trampoline]  
 Madera y metal  
 [Wood and metal]  
 280 x 310 x 380 cm

Biblioteca de libros de autoayuda, esotéricos y ocultistas  
 [Bookcase with Self-Help and Esoteric Books, and Books on the Occult]  
 Metal y madera  
 [Wood and metal]  
 145 x 200 x 20 cm

Cartel de vía pública [Billboard]  
 Estructura metálica  
 [Metal structure]  
 400 x 600 x 70 cm

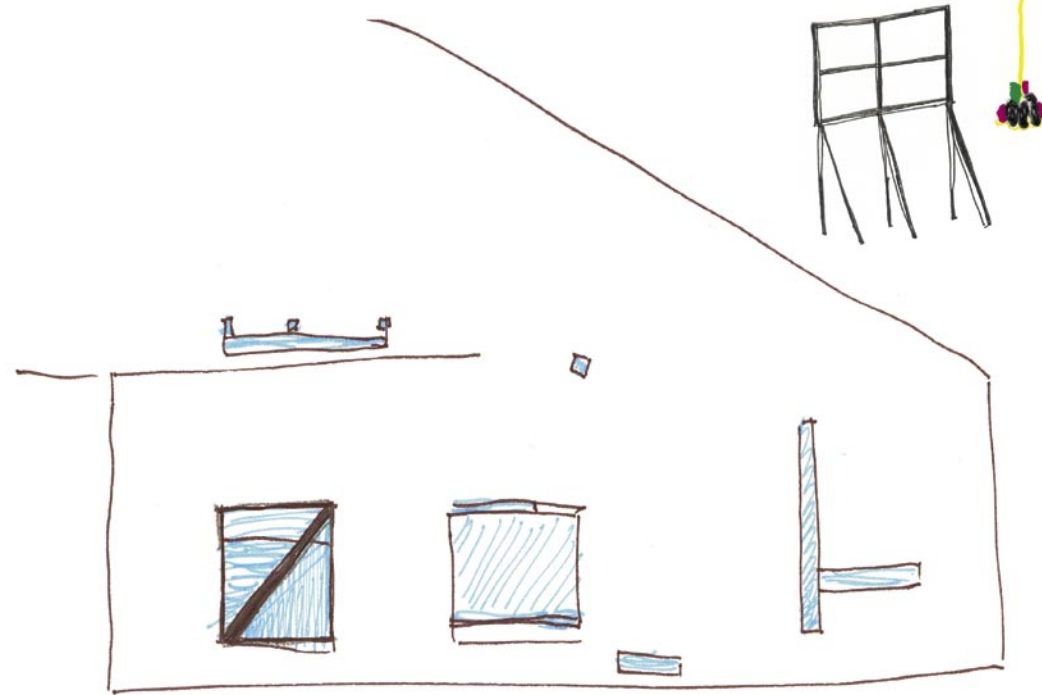
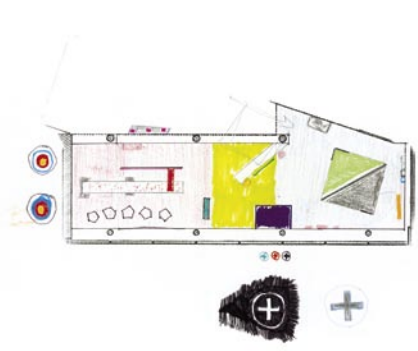
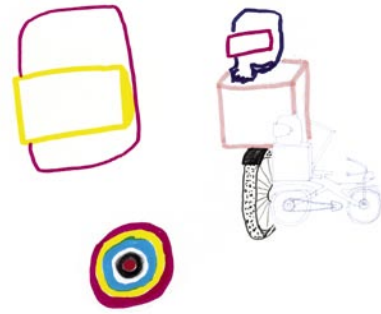
Se terminó la suerte [Luck has Run Out]  
 Inscripción grabada en acrílico con luces  
 [Inscription printed on acrylic with lights]  
 100 x 110 x 1 cm

Radios con música, sustancia gelatinosa y cascos  
 [Radios with music, gelatinous substance and helmets]  
 La música es de TRR (Mateo Amaral Junco).  
 [The music is by TRR (Mateo Amaral Junco)]

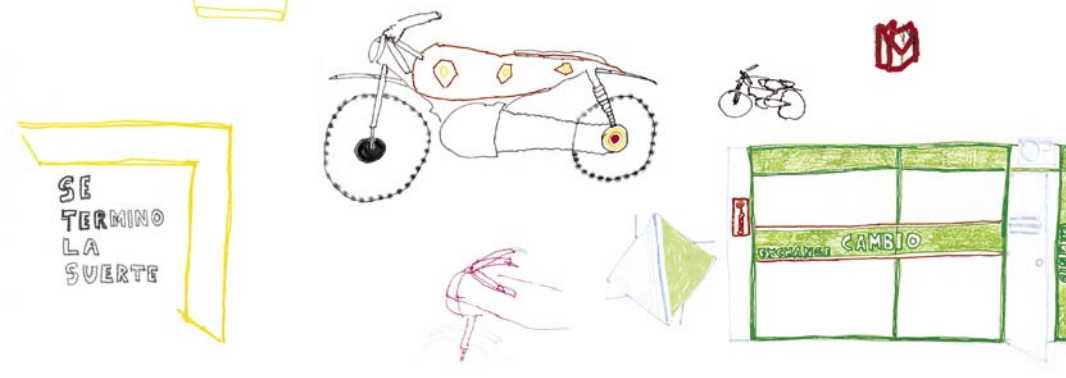
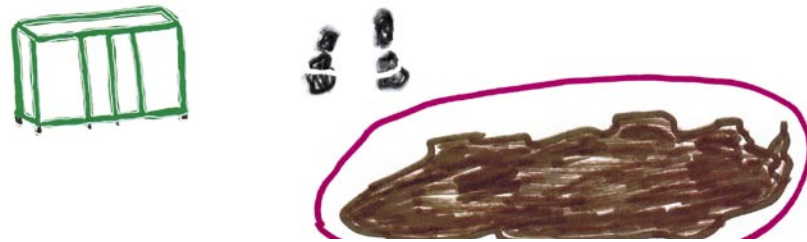
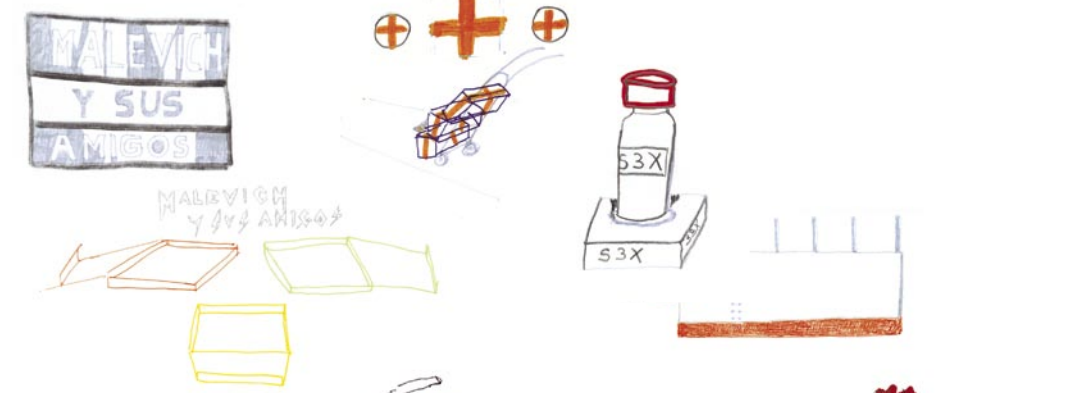
Esta exposición fue producida en 2007  
 [This exhibition was produced in 2007]

**Agradecimientos Acknowledgments**

A Carla,  
 Haydee y Pintura,  
 Fred, RMC, Cris Millar, Oski, Gastix, Cecilia Szalkowicz, Ale Ikonicoff, Leo Estol, Ed Navarro, Mariano Grassi,  
 A la gente de Malba, A Inés Katzenstein por invitarme, a Mercedes Elgarte, Fabián Muggeri,  
 Donna, Florencia BM, Eva, Guido  
 G. Faivovich, Manu Bernardello, Valentina Liernur, Mandi, Raquel, Martin Litmanovich.  
 A Mark E. Smith y SonicBoom por el sonido.



1 m





Del 29 de junio al 20 de agosto de 2007



Cuenta con el apoyo de

ClarínX

KNAUF

Gancia

★ CRAVEROLANIS

**Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**  
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina  
T [+54 11] 4808-6500 info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Fundación Costantini