

CARLOS SCHWARTZ

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Santa Cruz de Tenerife

22 enero > 11 abril 2010



TEA
tenerife espacio de las artes

CABILDO DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Coordinador General del Área de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración

Presidente
RICARDO MELCHIOR NAVARRO

Vicepresidente
CRISTÓBAL DE LA ROSA CROISSIER

Vocales

FRANCISCO GARCÍA-TALAVERA CASAÑAS
VIRGILIO GUTIÉRREZ HERRERO
JOSÉ ALBERTO MUÑOS GÓMEZ-CAMACHO
Mª ISABEL NAVARRO SEGURA
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ HERNÁNDEZ
JOSÉ LUIS RIVERO PLASENCIA
PEDRO SUÁREZ LÓPEZ DE VERGARA
CARMELO VEGA DE LA ROSA

Director Artístico

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI

Gerente

ISABEL ACOSTA GUERRERO

Director Centro de Fotografía 'Isla de Tenerife' (CFIT)
ANTONIO VELA DE LA TORRE

Conservadora de Exposiciones Temporales
YOLANDA PERALTA SIERRA

Coordinadora de Exposiciones Temporales
ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Conservador de la Colección
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Coordinadora de la Colección
MARÍA DOLORES BARRENA DELGADO

Coordinadora del Departamento de Educación
PALOMA TUDELA CAÑO

Jefe de Actividades y Audiovisuales
EMILIO RAMAL SORIANO

Diseño gráfico
CRISTINA SAAVEDRA
LARS AMUNDSEN

Jefa de Producción
ADELAIDA ARTEAGA FIERRO

Director de Mantenimiento
IGNACIO FAURA SÁNCHEZ

Jefe de Mantenimiento
FRANCISCO CUADRADO RODRÍGUEZ

Departamento Administrativo CFIT
ROSA Mª HERNÁNDEZ SUÁREZ

Departamento Técnico CFIT
EMILIO PRIETO PÉREZ

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Coordinación en TEA
YOLANDA PERALTA SIERRA
ESTÍBALIZ PÉREZ GARCÍA

Coordinación externa
MARÍA ASUNCIÓN ÁLVAREZ

Educación
PALOMA TUDELA CAÑO

Diseño gráfico
CRISTINA SAAVEDRA
LARS AMUNDSEN

Producción
ADELAIDA ARTEAGA FIERRO

Montaje
DOS MANOS

Comunicación
EUGENIO VERA CANO
MAYTE MÉNDEZ PALOMARES

Transporte
SERVICIO MÓVIL, S.L.

Seguro
AÓN GIL Y CARVAJAL

CATÁLOGO / CATALOGUE

Edita
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Producción editorial
EDICIONES DEL UMBRAL

Coordinación editorial
MAITE MARTÍN

Diseño gráfico
JAVIER CABALLERO

Fotografía
EFRAÍN PINTOS
RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ
EL ÚLTIMO CAFÉ (pp. 30 y 33)
JESÚS BILBAO (cubierta y p. 58)

Traducción
LAMBE & NIETO

Fotomecánica
LUCAM

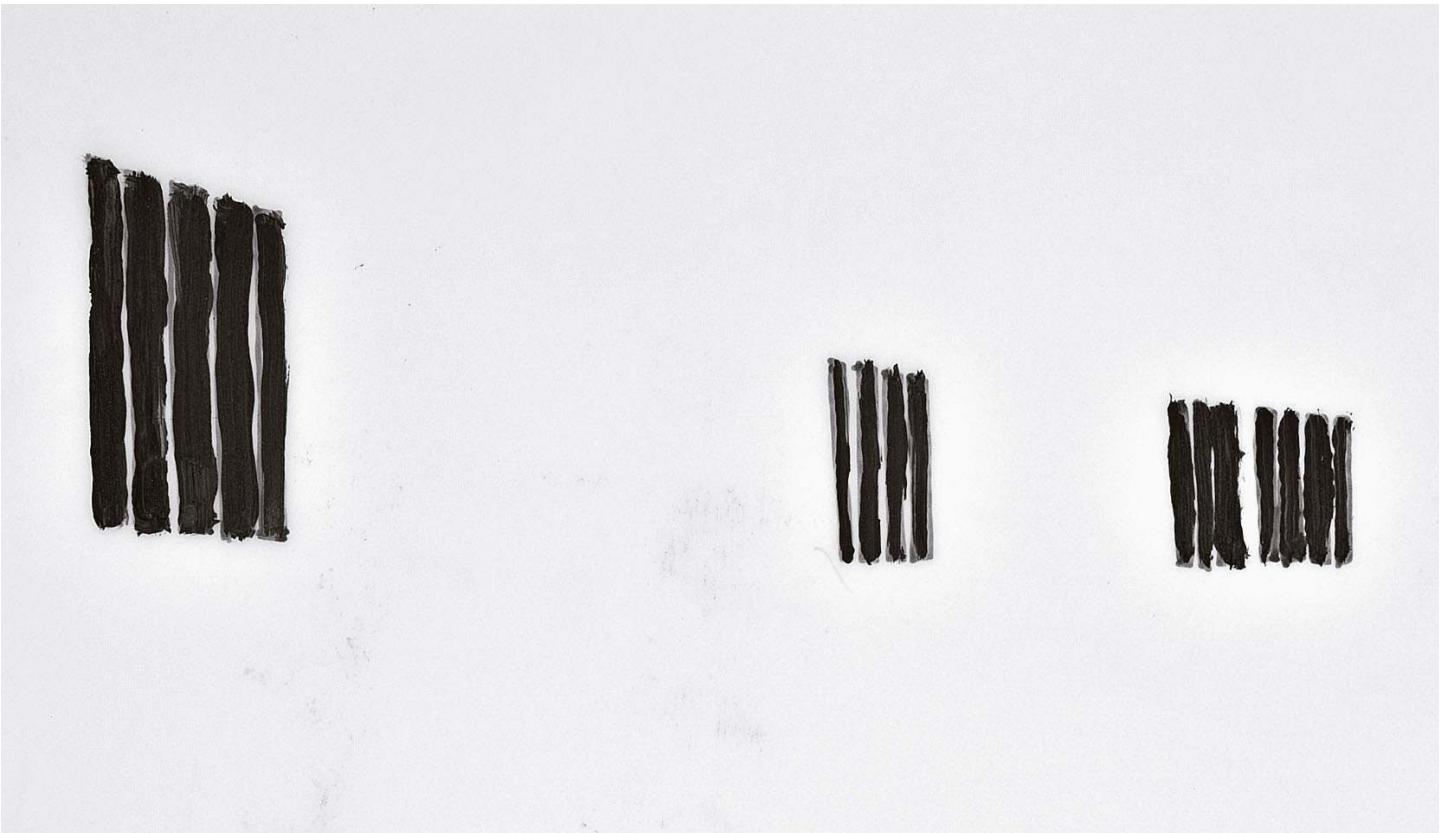
Impresión
BRIZZOLIS

Encuadernación
RAMOS

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES
© DE LOS TEXTOS Y FOTOGRAFÍAS, SUS AUTORES
ISBN: 978-84-937103-4-7
D.L.: M-53306-2009

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

El artista desea expresar su agradecimiento a / The artist wants to express his gratefulness to
NORBERTO DOTOR / ENRIQUE TEJERIZO / PILAR CARREÑO / DAMIÁN CASADO / SOLEDAD LORENZO / FRANCISCO ACOSTA
BERTA SICHEL / JESÚS RUFO / PATRICIA VARA / JUAN BAUTISTA CAÑAVERAS / FRANCISCO MARTÍN ALONSO / JAVIER BRAVO



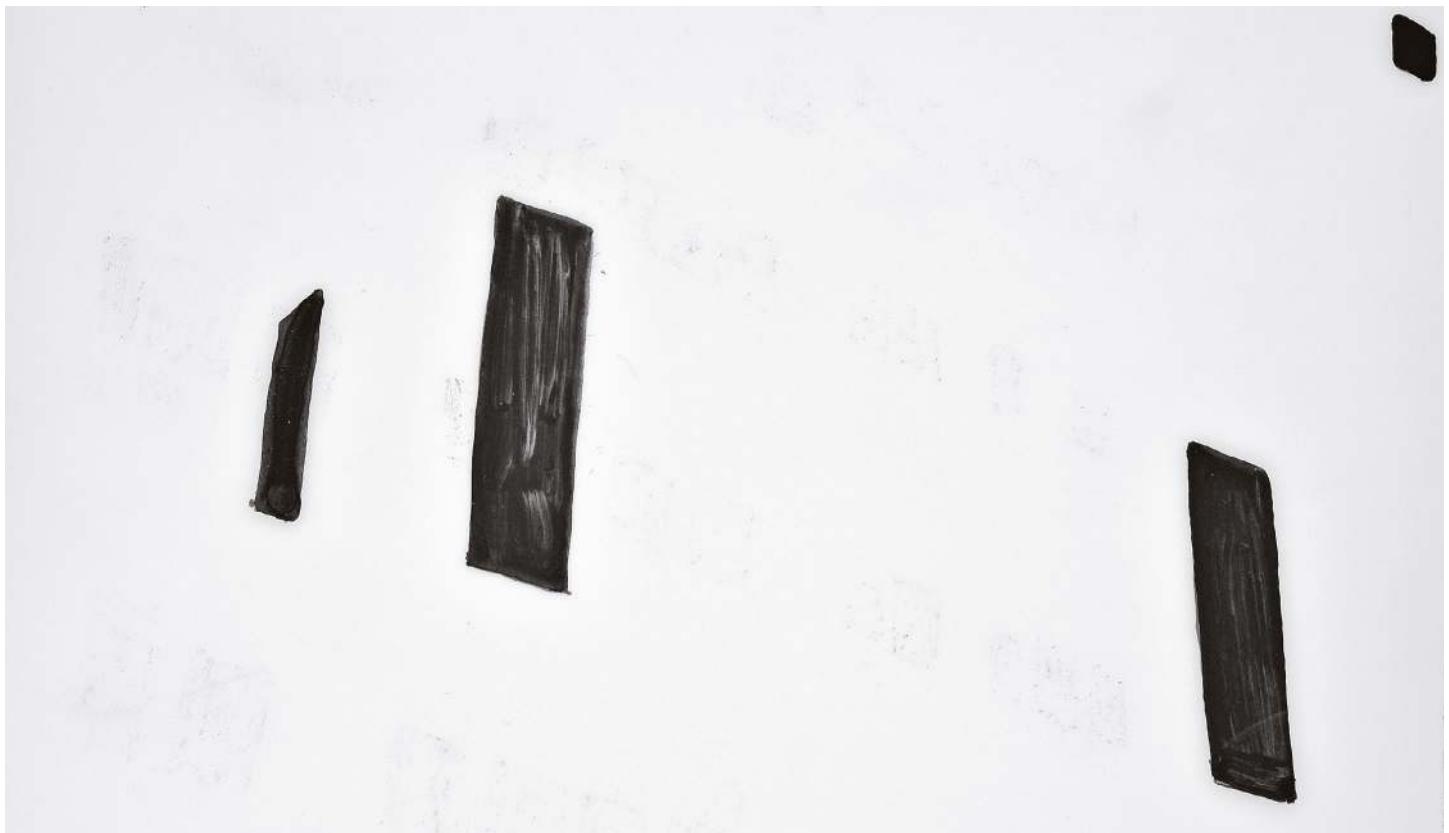
Since it first opened, TEA Tenerife Espacio de las Artes has become a true beacon for the happening art of today, embracing the most varied expressions with which cutting-edge artists render their artistic concerns. In fact, this is one of the founding mandates of an art centre which we conceived to be a model, providing room for disparate tendencies and giving spectators from the island a chance to catch the widest possible spectrum of creations being made at the present moment in time.

A good example of our mission is this exhibition by Carlos Schwartz, through which the artist transmits the disparity it is possible to find in one single thinking. To achieve this goal he makes use of the versatility offered by a diversity of materials, all brought together in order to create a unitary message. In it, we are presented with a fine example of how inventiveness and talent are put to the task of creating from apparently unconnected objects.

Schwartz's work provides space for light, metal and wood, which are integrated to occupy the space together, as if they were one single entity in which the individual features are subordinated. This vision is repeated on up to nine occasions in this exhibition of talent and also demonstrated in two-dimensional form with a series of drawings in which the artist examines everything he wishes to transfer to his sculptures.

This is all extremely interesting and undoubtedly also possesses a singular attractiveness that makes it worthy of our careful attention. With this show we are taking a major step forward on the road we outlined when founding TEA, which is contributing decidedly to proportioning the island with a first class cultural activity of which its inhabitants can feel rightly proud and satisfied.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO
President, Cabildo de Tenerife [Island Council of Tenerife]



TEA Tenerife Espacio de las Artes se ha convertido desde su apertura en un verdadero centro de vanguardia en el que tienen cabida múltiples manifestaciones con las que los autores expresan sus sentimientos artísticos. Ese es uno de los objetivos trazados a la hora de concebir este establecimiento que queremos modélico y también aglutinador de tendencias dispares para dar a conocer al espectador isleño el más amplio espectro posible de las creaciones que marcan la actualidad.

Una muestra de ello es esta exposición de Carlos Schwartz, con la que el artista pretende transmitir la disparidad que es posible hallar en un único pensamiento. Para alcanzar esa meta recurre a la versatilidad que le ofrece la diversidad de materiales, todos ellos reunidos para conformar un mensaje unitario. Estamos ante un ejemplo de ingenio y buenhacer cuando se trata de crear a partir de objetos aparentemente desligados.

En su obra tienen cabida la luz, el metal y la madera, que se integran para ocupar el espacio juntos, como si fueran una sola entidad, en la que el rasgo individual queda subordinado. Esa visión se repite hasta en nueve ocasiones en esta exhibición de talento que se ofrece también en el plano bidimensional, con una serie de dibujos con los que su autor apoya todo aquello que pretende trasladar con sus esculturas.

Todo esto resulta sumamente interesante y, sin duda, posee asimismo un atractivo singular que lo convierte en motivo de atención. Con esta muestra damos un importante paso en el camino que hemos emprendido con la puesta en marcha de TEA, que está contribuyendo decididamente a que la Isla albergue una actividad cultural de altura por la que sus habitantes puedan sentirse satisfechos y muy orgullosos.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO
Presidente del Cabildo de Tenerife

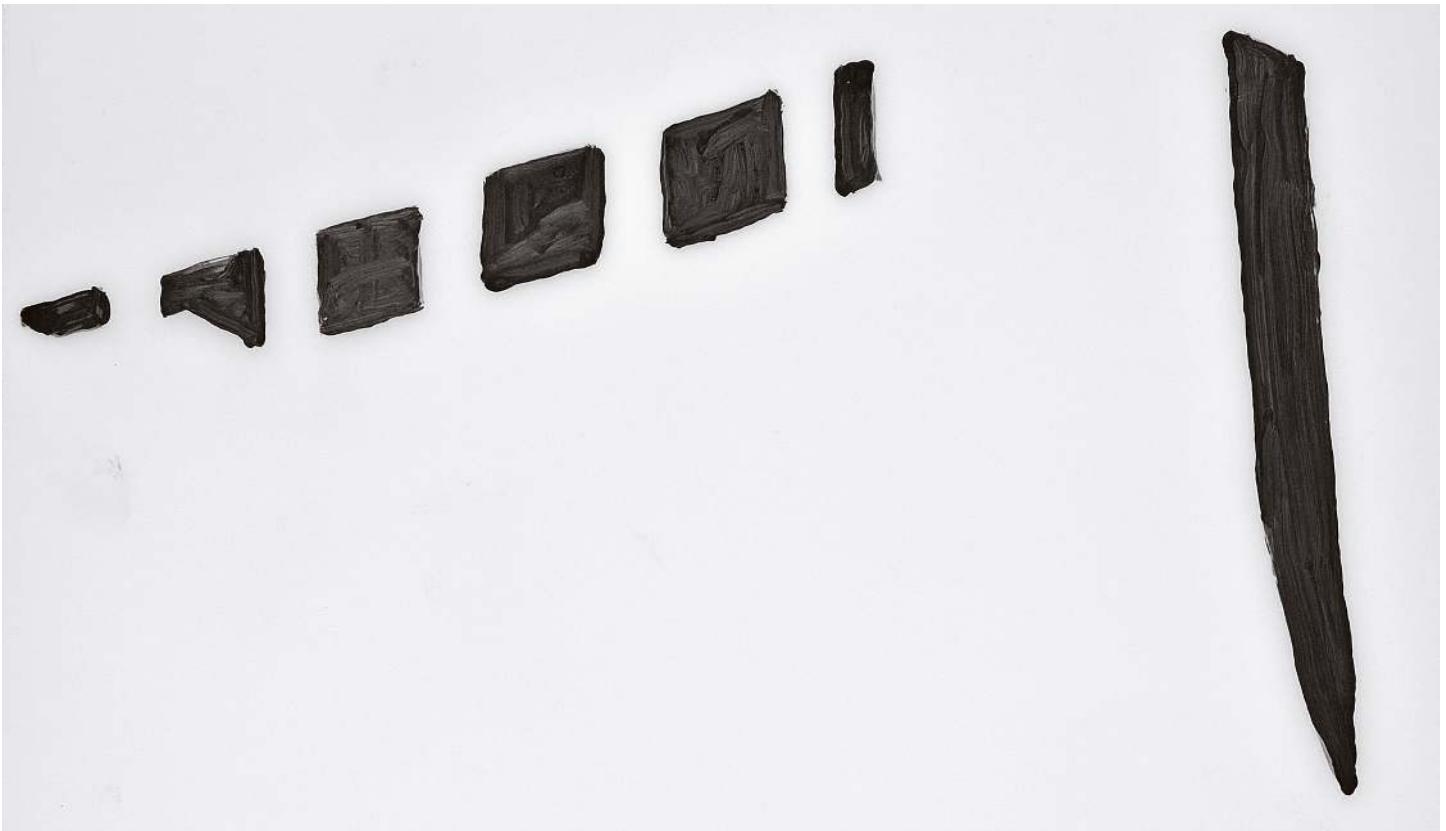


STRANGE ATTRACTORS

The exhibition Carlos Schwartz is presenting at TEA Tenerife Espacio de las Artes proportions a visual and reflective approximation to art today which ponders and regards itself yet taking the real as its basic raw material. We should expect no less from an art event such as this, in which the creator of the artefacts on view invites us to—after first viewing and observing—think differently, in another way, outside convention and preconceived ideas.

Art has traditionally been considered a *mise en scène* of subjectivity, whether this be individual, social or historic, that strives to leave behind signs that transmit the supposed transcendence of its creations. More than anyone else, the artist is the individual who makes a conscious effort to leave prints and traces, as well as to signal the prints of the past and to make interventions in order to create futures. In this regard, the aesthetic would be the historical confirmation of subjectivity, the narrative-mirror of subjectivities that are linked with others based on art productions. Nonetheless, today it seems that art has come up against the last of its positive hypotheses (and also its negative ones too) and this limit situation enables a rapprochement from the strategy of finding in them other prints, other inverse, reversible prints that are not reducible to the subject but to the object.

Does our present—pregnant as it is with reiterations, overabundance and details—not force us to adopt a different gaze? And is this not especially true for contemporary art—saturated as it is with aestheticising signals—which demands a different theoretical reflection that resists the subjective power of the technical and the current?



EXTRAÑOS ATRACTORES

La exposición que Carlos Schwartz presenta en TEA Tenerife Espacio de las Artes nos propone una aproximación visual y reflexiva al arte que hoy se piensa y se mira a sí mismo pero tomando lo real como materia prima básica para constituirse. No cabía esperarse otra cosa de una cita con el arte como ésta, en la que el autor de los artefactos que contiene nos invita a pensar –tras mirar y observar– de otra manera, un modo diferente, fuera de convenciones y apriorismos.

Los asuntos del arte han sido tradicionalmente considerados como una puesta en escena de la subjetividad, sea individual, social o histórica, que pone su empeño en dejar señales que transmiten la supuesta trascendencia de sus creaciones. El artista es el individuo que, más que ningún otro, se esfuerza conscientemente en dejar marcas y huellas, así como en señalar las huellas pasadas y en intervenir para crear las futuras. En este sentido, la estética sería la confirmación histórica de la subjetividad, el relato-espejo de unas subjetividades que se encadenan con otras en base a las producciones artísticas. Sin embargo, hoy parece que el arte ha dado con el final de sus hipótesis positivas (también con las negativas) y esta situación límite nos permite un acercamiento al mismo dotados con la estrategia de encontrar en él otras huellas, unas huellas inversas, reversibles, no reducibles al sujeto sino al objeto.

Nuestro presente preñado de reiteraciones, sobreabundancias y prolijidades, ¿no nos obliga a una mirada diferente? Sobre todo en el arte contemporáneo, tan saturado de señales estetizantes, ¿no exige una reflexión teórica distinta, que se resista a la fuerza subjetiva de la técnica y lo actual?

Carlos Schwartz's exhibition contains a number of works dating from the last two years. This group of works spans a range of different registers which the artist is currently exploring: deconstructed sculptures—with furniture, metallic constructions and neons—free-standing on the floor or on the walls; installations combining some of the above-mentioned material with wood in order to achieve an unstable balance in the occupation of space; and postminimalist drawings examining formal variations close to the three-dimensional.

Trying to define what is art by pinning down its contents or describing its forms is a highly fraught exercise (why is this form or this content art, and these others not?), but we are led to deduce that, at the very least, art is something that contains a scenario different to the usual, a composition that stimulates the appearance of images in our mind, excites the senses and clarifies our judgement where it was cloudy or where we never even knew we had it. A combination of singularity and alterity that divides—while at once paradoxically uniting—what is art from what is not. Sometimes we discover the singularity of art by what it rejects or the gap it uncovers. Something like this happens with Schwartz's light and architectural constructions, which we recognise as distinct from our usual reality, as not belonging to it for any recognisable function (even though each one of its parts—wastepaper baskets, chairs, doors, lampshades...—might have one), and nevertheless we interpret them as art because they proportion a powerful iconographic apparatus that distils questions and answers before which we position ourselves with wonder.

Schwartz's work explores the possibility of harmony between contrary elements, the possibility of obtaining light from the dislocation and the rupture of the everyday. To this end, he uses industrial stairs separated from any architecture that might signal a use purpose and constitutes them in sculptural elements in themselves that rise in the space, reaching to nowhere, though in this ascension they shed light. A mix of opposites, a hybridisation of disparate elements, a union of the unexpected, an articulated (de)composition ... Schwartz addresses sculpture as a formalisation of current thought based on our apparently random, fragile and fickle surroundings.

One might well say that his constructions materialise a kind of paradoxical presence, as on one hand they strike us as recognisable in their constitutive elements because they come directly from a daily function. Yet, on the other hand, they are presented in such a way that they induce perplexity. They arouse curiosity through identity, while at once provoking doubt by revealing themselves as an Other question, in their alterity. As the very Baudrillardian *strange attractor*.

Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase* is the contemporary predecessor of these illuminated stairs on which cascades of cables and fluorescent lights descend. Though while the former is a seminal work which might have only been for “descending”, in Carlos Schwartz's stairs the fact of going up or down is absolutely irrelevant because what they do is to take us one step further, locate us now in an aesthetic time that is still, and will always be, on the point of arrival because it is a time that never actually arrives nor is ever arrived at, and is only possible to intuit to the extent that we ask ourselves about it with the help of humble interlocutors such as a wastepaper basket or a chair. Humble interlocutors, strange attractors.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA
Art Director TEA Tenerife Espacio de las Artes

La exposición de Carlos Schwartz recoge trabajos de los últimos dos años. En este grupo de obras se manifiestan los diferentes registros en los que el artista desarrolla su trabajo: esculturas desestructuradas que se apoyan en el suelo o en la pared –con mobiliario, construcciones metálicas y neones–, instalaciones en las que mezcla algunos de los materiales citados con maderas para lograr un equilibrio inestable en la ocupación del espacio, y dibujos postminimalistas en torno a variaciones formales cercanas a lo tridimensional.

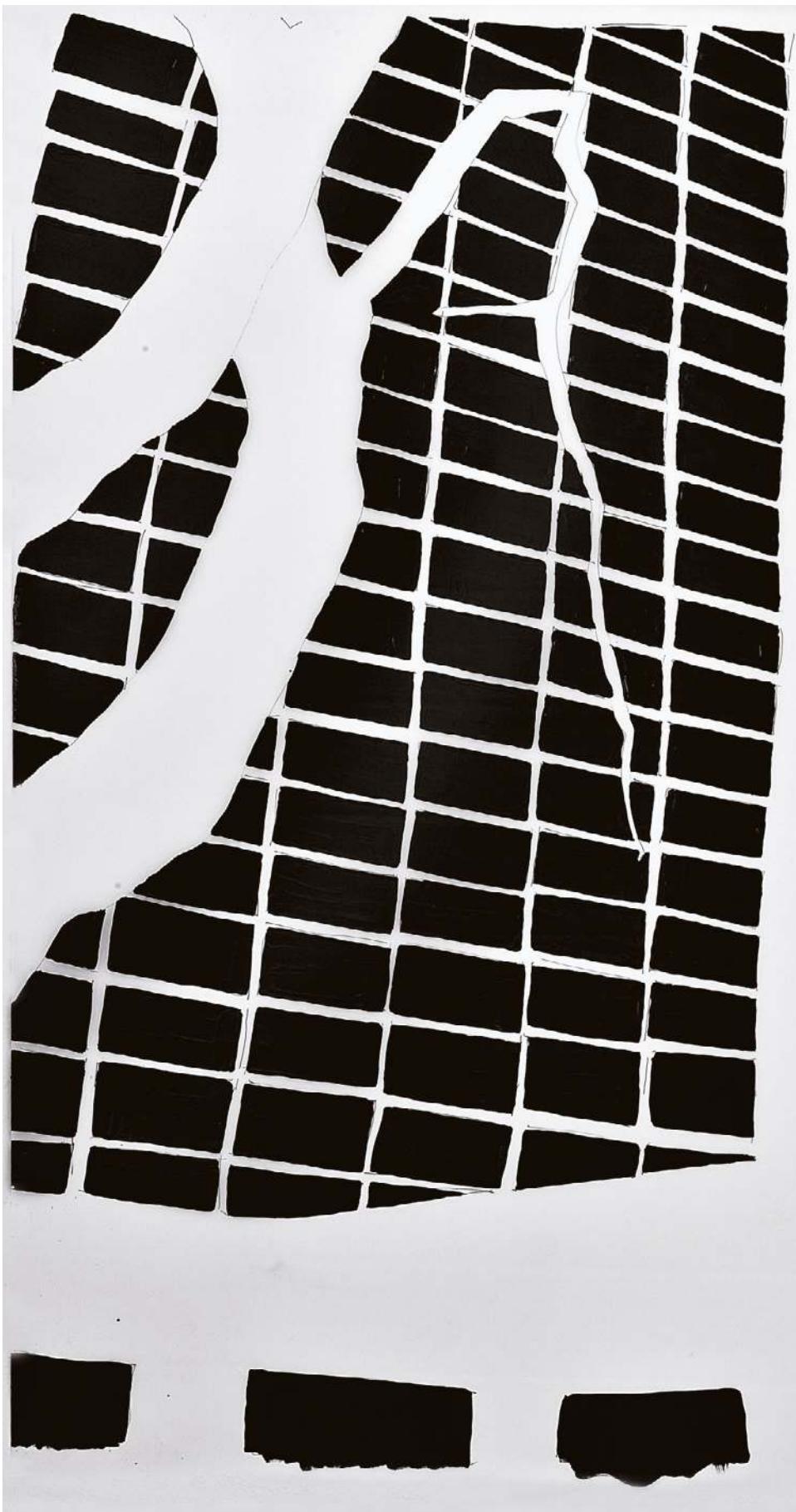
Precisar qué es arte desde el adentramiento en los contenidos o desde la descripción de las formas resulta muy complejo (¿por qué esta forma o ese contenido sí lo son, en tanto que aquellas otras no?), pero sí nos es dado deducir que, como mínimo, arte es algo que contiene una escena diferente a lo habitual, una composición que estimula la aparición de imágenes en nuestra mente, estimula los sentidos y aclara el juicio donde lo teníamos obnubilado o donde ni siquiera sabíamos que lo teníamos. Una mezcla de singularidad y alteridad que rompe –a la vez que paradójicamente une– lo que es arte con lo que no lo es. A veces la singularidad del arte la descubrimos por lo que niega o por el hueco que descubre. Algo de ello sucede con las construcciones luminosas y arquitectónicas de Schwartz, que las reconocemos como distintas de la realidad habitual, como no pertenecientes a ella para alguna función reconocible (a pesar de que cada una de sus partes –papeleras, sillas, puertas, pantallas de lámparas...– sí la tengan), y sin embargo las interpretamos como arte porque nos dotan de un aparato iconográfico poderoso que destila preguntas y respuestas ante el que nos posicionamos con asombro.

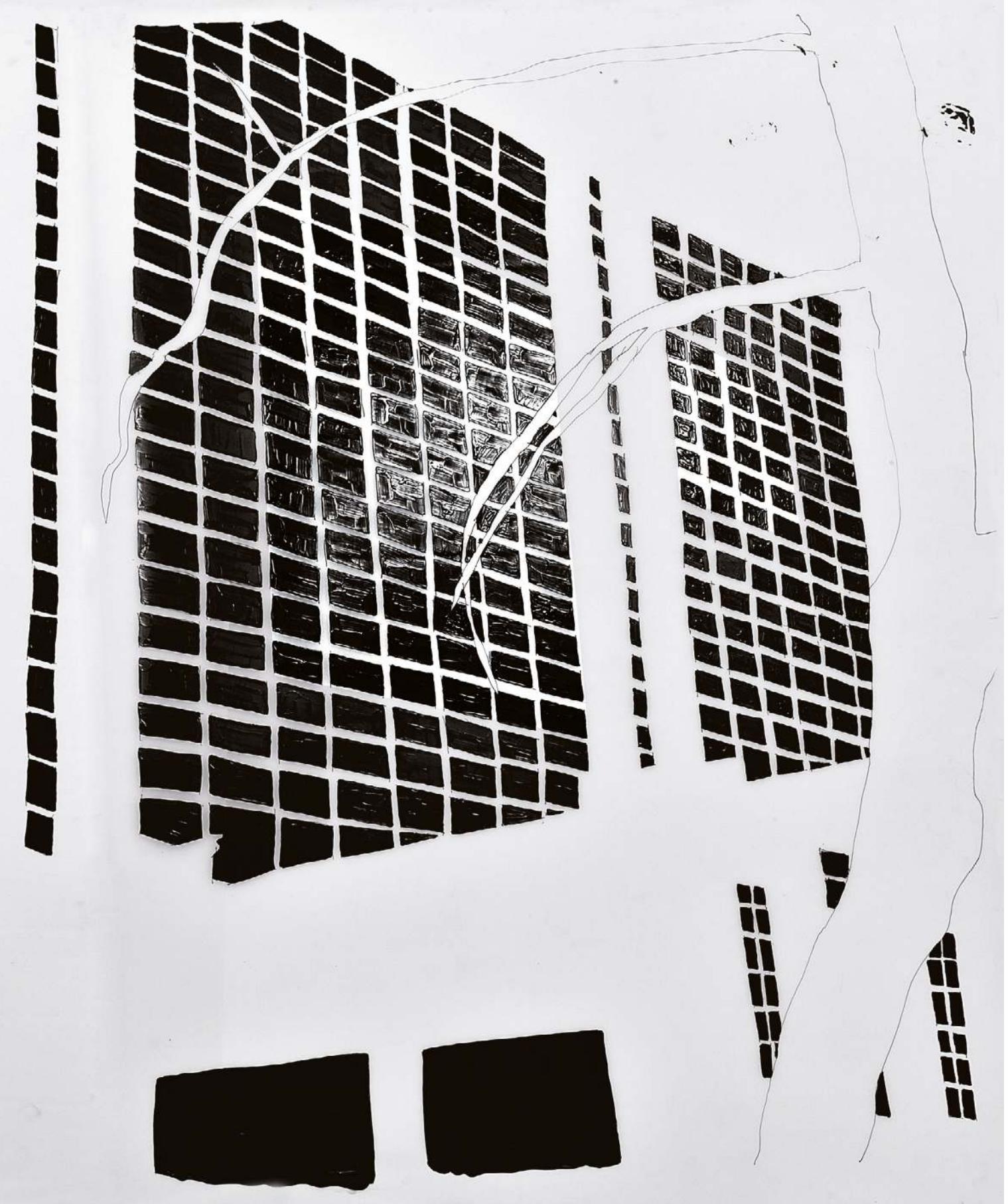
El trabajo de Schwartz indaga en la posibilidad de una armonía entre elementos contrarios, en la posibilidad de obtener luz del dislocamiento y la fractura de lo cotidiano. Para ello utiliza escaleras de carácter industrial separadas de las arquitecturas que les serían propias para constituirse en elementos escultóricos en sí mismos que se elevan en el espacio para no llegar a ninguna parte, aunque en esa ascensión derraman iluminación. Mezcla de contrarios, hibridación de dispares, unión de lo inesperado, (des)composición articulada... Schwartz aborda la escultura como una formalización del pensamiento actual fruto de lo aparentemente azaroso, frágil y liviano que nos rodea.

Podría decirse que sus construcciones materializan una suerte de paradójica presencia, pues de una parte nos resultan reconocibles en sus elementos constituyentes ya que pertenecen a lo cotidiano funcional, pero por otra parte elaboran una presentación de sí mismas que conduce a la perplejidad. Atraen la curiosidad por la vía de la identidad, al tiempo que provocan la duda por mostrarse como Otra cuestión, por su alteridad. Extraños atractores; muy “baudrillard”.

El *Desnudo descendiendo la escalera*, de Marcel Duchamp, es el antecedente contemporáneo de estas escaleras luminosas por las que se precipitan cascadas de cables y fluorescentes, pero si aquella era sólo para “descender”, en las de Carlos Schwartz el hecho de subir o bajar es irrelevante porque lo que hacen es adelantarnos, situarnos ahora en un tiempo estético que aún está y siempre estará pendiente de llegar porque es un tiempo que nunca se llega a él ni él llega a nosotros, y tan sólo se es capaz de intuir en la medida en que preguntamos por él con la ayuda de humildes interlocutores, como una papelera o una silla. Humildes interlocutores, extraños atractores.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA
Director artístico de TEA Tenerife Espacio de las Artes





BLINDING LIGHT

CONSIDERATIONS ON CARLOS SCHWARTZ'S SCULPTURE

BETWEEN THE SEEING AND THE KNOWING, PAINTING AND THOUGHT CROSS THROUGH A WHOLE SERIES OF PRISMS IN WHICH LIGHT TAKES ON REAL MEANINGS, AND THAT CROSSING IS THE INDEX OF A KIND OF LUMINOUS MATERIALISM.

CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN¹

In recent years, Carlos Schwartz's work has revolved around an aesthetic and a poetics of light. Connecting with the tradition of conceptual Post-Minimalism and with certain strands of Arte Povera, Schwartz builds or reuses daily objects which are reconfigured or undercut by neon lights, producing assemblages that give rise to spectral or surreal situations in which the element of light breaks with the everyday stability and fixity of objects.

The presence of artificial light is a constant in contemporary art, whether in the form of representation (from Impressionism to the avant-gardes) or as an actual constitutive part of the work (as in Bruce Nauman's irony, Mario Merz's social vindication, Olafur Eliasson's transcendence or, perhaps more seminally, the industrial and the sacred in Dan Flavin's pieces)². As Matthew Luckiesh suggested some time ago, we might well claim that, since its invention, artificial light has been a central feature of modern life³. Its gradual introduction in cities and towns throughout the 19th century broke the natural rhythm of light and darkness, of day and night. The use first of gaslight, followed by kerosene and then electricity in the late 19th century, completely changed the lives of city dwellers forever, bringing with it a new rationalisation of time, both in work and in leisure. As noted by Paul Virilio, this changed the very temporality of the subject, provoking in him a "permanent regime of bedazzlement."⁴ A bedazzlement that was also used to increase surveillance in the streets, for the time of dark nights was over and the subject was now exposed to police control at any moment⁵. City lights destroyed the notion of a darkened city, alien to citizens, and made it "visible" to their eyes, permanently exposed and apparently transparent. The end result was the substitution of the former discontinuous rhythm with the new continuum that would be consubstantial to modernity. An unbroken continuity in the flow of life that found its most glamorous facade in the city that never sleeps, and its most real face, its nether side, in the assembly line and shift work.

¹ CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena, 2006, p. 24.

² AA.VV., *Light Art From Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*, Karlsruhe, ZKM, 2006.

³ MATTHEW LUCKIESH, *Artificial Light: Its Influence upon Civilization*, New York, BiblioBazaar, 2007 (1920).

⁴ PAUL VIRILIO, *The Vision Machine*, London and Bloomington, British Film Institute and Indiana University Press, 1994, p. 10.

⁵ "In 1902 it was Jack London's turn to come to London and he too followed, step by step, the people of the abyss. Urban lighting had by then become a torture for the mass of social rejects of the capital of the world's most powerful Empire. (...) They had to keep walking till dawn, when they were finally allowed to lie down in places' where there was little danger of anyone seeing them. PAUL VIRILIO, *The Vision Machine*, p.10.

LUZ CEGADORA

CONSIDERACIONES SOBRE LA ESCULTURA DE CARLOS SCHWARTZ

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ-NAVARRO

ENTRE EL VER Y EL SABER, LA PINTURA Y EL PENSAMIENTO ATRAVIESAN TODA UNA SERIE DE PRISMAS, EN LOS QUE LA LUZ ADQUIERE SIGNIFICACIONES REALES, Y ESTE ATRAVESAMIENTO ES EL ÍNDICE DE UNA ESPECIE DE MATERIALISMO LUMINOSO.

CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN¹

En los últimos años, la obra de Carlos Schwartz ha ido configurándose en torno a una estética y una poética de la luz. Entroncando con la tradición del postminimalismo conceptual y algunos desarrollos del arte Povera, Schwartz construye o reutiliza objetos cotidianos que son atravesados y reconfigurados por tubos de neón, produciendo ensamblajes que dan lugar a situaciones espeatrales y surreales en las que la luz rompe la estabilidad y fijeza cotidiana de los objetos.

La presencia de la luz artificial ha sido una constante en el arte contemporáneo, ya sea como representación (desde el impresionismo a las vanguardias) o como elemento constitutivo de la obra (como en la ironía de Bruce Nauman, la reivindicación social de Mario Merz, o la trascendencia de Olafur Eliasson, o, de modo fundacional, lo industrial y lo sagrado en las piezas de Dan Flavin)². Como ya sugirió tiempo atrás Matthew Luckiesh, es posible afirmar que la luz artificial se convirtió, desde un principio, en uno de los rasgos esenciales de la vida moderna³. Su paulatina introducción en las ciudades a lo largo del siglo XIX hizo trascender los ritmos naturales de luz/oscuridad y día/noche. La utilización, primero, de la lámpara de gas, luego, del queroseno y, a finales de siglo, de la iluminación eléctrica, reorganizó los modos de vida de los ciudadanos, trayendo consigo una nueva racionalización de los tiempos tanto de trabajo como de ocio. Todo ello, como ha observado Paul Virilio, cambió la temporalidad del sujeto y produjo en éste “un régimen de deslumbramiento permanente”⁴. Un deslumbramiento que también sirvió para aumentar la vigilancia en las calles, pues la noche oscura había desaparecido y ahora el sujeto en todo momento estaba expuesto a la vigilancia policial⁵. La iluminación de las ciudades rompió la idea de la ciudad ensombrecida, ajena al ciudadano, para “evidenciarse” ante éste, en perpetua exposición y aparente transparencia. Se fracturaba así la discontinuidad de los ritmos para introducir un *continuum* consustancial a la modernidad. Una ininterrupción de los flujos vitales que tendrá su lado más glamouroso en la ciudad que nunca duerme, y su cara más real, su parte maldita, en las cadenas de montaje y el trabajo por turnos.

¹ CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena, 2006, p. 24.

² AA.VV., *Light Art From Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*, Karlsruhe, ZKM, 2006.

³ MATTHEW LUCKIESH, *Artificial Light: Its Influence upon Civilization*, Nueva York, BiblioBazaar, 2007 (1920).

⁴ PAUL VIRILIO, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998 (2^a ed.), p. 20.

⁵ “En 1902, cuando Jack London va a Londres, sigue paso a paso a *los habitantes del abismo*. La iluminación urbana se había convertido en una tortura para la masa de marginados de la capital del Imperio más poderoso del mundo [Inglaterra] (...) No dejaban de caminar hasta la aurora, momento en el que al fin se les permitía esconderse en lugares donde nadie podía verles”. PAUL VIRILIO, *La máquina de la visión*, p. 21.

La luz artificial, por tanto, se introdujo en todos los rincones de la cotidianidad y comenzó a configurar nuestras rutinas. Esta misma luz artificial es la que aparece ahora en las esculturas de Schwartz. Sin embargo, aquí tiene un sentido completamente diferente, pues rompe y fractura la cotidianidad de los objetos, produciendo situaciones paradójicas y extrañas al entrar de modo literal en el ámbito de lo artístico. Esa luz artificial, que en el mundo de vida es un elemento más del espacio que habitamos, en estas composiciones, sin embargo, aparece como lo extraño, lo que viene de otro lugar, o lo que conduce a otro lugar. Posee un sentido metafísico que trasciende la mera materialidad de las cosas. Una suerte de sublimidad industrial como la que ya intuyó el trabajo del minimalista Dan Flavin, cuyos tubos de neón no sólo eran una puesta en escena de los nuevos materiales de la modernidad, sino que, al mismo tiempo, encarnaban toda una lógica de lo sagrado que no siempre ha sido advertida⁶.

Como en los neones de Flavin, los objetos de Schwartz presentan las contradicciones de la modernidad: un tiempo caracterizado por el cambio y el avance en el que, sin embargo, hay cosas que se resisten a cambiar. Hay pequeñas resistencias que no pueden ser movilizadas en ese proceso de aceleración del tiempo. En cada lugar y en cada momento esa contradicción se hace presente. Las obras de luz de Schwartz muestran esto con una gran habilidad: lo más cotidiano y mercantilizado, el tubo de neón, encarna e incorpora toda una serie de significados que trascienden su pura materialidad. Lo fijo y lo cambiante, lo permanente y lo evanescente, lo natural y lo artificial... una dialéctica presente a lo largo de todas las piezas. Dialéctica que hace emerger una lógica de lo contradictorio y lo paradójico, una lógica del extrañamiento, esa misma lógica que está en el origen de todo pensamiento.

⁶ MICHAEL GOVAN y TIFFANY BELL (eds.), *Dan Flavin. The complete lights 1961-1996*, Nueva York, New Haven y Londres, Dia Art Foundation y Yale University Press, 2005.

Subsequently, artificial light entered every corner of daily life and began to shape our very routines. And that very same artificial light is the light we now see in Schwartz's sculptures. However, here it has an entirely different meaning, for it breaks, or fractures, the everydayness of the objects, generating paradoxical and unusual situations by literally entering into the realm of the artistic. Nonetheless, in these compositions, the artificial light which in the world of everyday life is just another element of the space we inhabit, now seems out of place, as if it belonged somewhere else or as if it led to another place. It has a metaphysical undertow that transcends the simple materiality of things. A sort of industrial subliminal nature similar to the one already intuited in the work of the minimal artist Dan Flavin, whose neon lights were not only the *mise en scène* of the new materials of modernity but, at the same time, embodied a whole logic of the sacred that has not always been acknowledged⁶.

Like in Flavin's neon lights, Schwartz's objects are ripe with the contradictions of modernity—a time defined by change and progress yet in which there are nevertheless things that resist all change. There are little resistances that cannot be mobilised in this process of acceleration of time. This contradiction comes to the fore in any place, at any moment. Schwartz's light pieces deftly bring this to the surface: the most mundane and commoditised, the neon light, embodies and incorporates a whole range of meanings that go beyond their sheer materiality. The fixed and the changing, the permanent and the evanescent, the natural and the artificial... a dialectic that is present in all the pieces. A dialectic that is the source for the appearance of a logic of the contradictory and the paradoxical, a logic of estrangement, that very same logic that is at the origin of any thought.

⁶ MICHAEL GOVAN & TIFFANY BELL (eds.), *Dan Flavin. The complete lights 1961-1996*, New York, New Haven and London, Dia Art Foundation and Yale University Press, 2005.



DESDE ARRIBA HASTA AQUÍ, 2008. Madera, plástico, metal, fluorescentes y material eléctrico. Dimensiones variables
Wood, plastic, metal, fluorescent lamps and electric material. Variable dimensions
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife



ASCENSO I, 2007. Metal, fluorescentes y material eléctrico. Dimensiones variables
Metal, fluorescent lamps and electric material. Variable dimensions
Galería Soledad Lorenzo, Madrid

La cuestión del movimiento es quizá la que mejor nos sirve para observar las contradicciones a las que nos referimos. La serie de las escaleras lumínicas encarna de modo literal esta problemática. La escalera, en sí, nos habla de la necesidad de movimiento. Es un espacio de tránsito. Un espacio por el que pasar a otro lugar. Las escaleras de Schwartz, sin embargo, no llevan a ningún lado. O nos llevan a un lugar desconocido. En algunos casos, nos encontramos con un pequeño rellano en el que el cuerpo podría descansar, y en otros, ni siquiera ese pequeño espacio permanece. ¿Ascenso o descenso? No siempre está claro. De hecho, no creo que sea necesario decidirse. Esa ambivalencia es parte del juego. Lo único claro es que en ambos casos es imposible que un cuerpo humano pueda transitar la escalera. La fragilidad de los peldaños haría que todo se viniese abajo. Sólo un cuerpo inmaterial las podría escalar o descender. Un cuerpo de luz.

En algunos casos, ese espacio del movimiento se encuentra aún más movilizado a través de la evocación de una estela, de un resto que deja un cuerpo al transitar por el espacio. Obras como *Desde arriba, hasta aquí* o *Ascenso 1* muestran esa huella inmaterial del cuerpo. En la primera escultura, el néon desordenado sugiere la caída, un movimiento rápido y accidental. En el caso de *Ascenso 1*, el recuerdo del célebre *Desnudo descendiendo la escalera* de Marcel Duchamp se nos viene enseguida a la cabeza. Aunque aquí el cuerpo, según sugiere el título, parece ascender, invirtiendo el movimiento duchampiano, en que el cuerpo dejaba restos de su movimiento al descender. Algunos autores han comparado esos restos o estelas de movimiento casi descompuesto con las cronofotografías de Étienne-Jules Marey⁷. Fotografías para las que Marey vestía a los sujetos con unos trajes neutros y cuyas articulaciones marcaba cosiendo unas varillas de metal para mostrar mejor el movimiento puro. Con toda probabilidad, Duchamp conocía aquellas fotos. E incluso es posible observar en su desnudo restos de esas supuestas varillas. Salvando las distancias, y dando un gran salto en el tiempo, esas varillas del movimiento puro se nos vienen a la mente al observar el movimiento de las obras de Schwartz. Aunque, como intentaré mostrar más adelante, aquí no se trata de las articulaciones de un cuerpo, sino del cuerpo mismo. Y es que hay un cierto antropomorfismo en los neones utilizados por Schwartz en alguna ocasión.

⁷ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Marcel Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

The issue of movement is perhaps what is best suited to observing the contradictions we wish to describe. The series of stairs with lights literally embodies that set of problems. In themselves, stairs speak of the need for movement. A stairs is a space of passage. A space leading to another place. However, Schwartz's stairs take us nowhere. Or they lead to an unknown location. In some cases, there is a small landing where a body could perhaps rest; in others, not even that minimum space remains. Going up or down? It's not always clear. In point of fact, there is no need to decide either way. Ambivalence is part of the game. Either way, what is beyond question is the impossibility for a human body to use these stairs. The fragility of the steps makes everything seem on the verge of collapse. Only an immaterial body would be able to climb up or down those stairs. A body of light.

In some cases, the space of movement is even more mobilised by means of the evocation of a wake, of the trace left by a body when moving through space. Works like *Desde arriba, hasta aquí* [From the top to here] or *Ascenso 1* [Ascent I] render that immaterial trace of a body. In the former, the disarrayed neon suggests a fall, a quick and accidental motion. In the case of *Ascenso 1*, Marcel Duchamp's famous *Nude Descending a Staircase* comes immediately to mind. Although here, as suggested by the title, the body seems to be ascending, thus reversing the Duchampian movement in which the body left traces of its descending motion. Some writers have compared those traces or wakes of decomposed movement with Étienne-Jules Marey's chronophotographs⁷. Photographs for which Marey dressed the subjects in neutral clothes, with some little metal rods sewn to their joints in order to better show the pure movement. Duchamp would most certainly have been familiar with those photographs. We could even notice the traces of those hypothetical rods in his famous nude. Give or take some obvious differences, and taking a big leap in time, those little rods of pure movement come to mind when looking at the movement in Schwartz's work, though, as I will try to show later, here they are no body joints, but the body itself. For there is sometimes a certain anthropomorphism in the neon lights used by Schwartz.

⁷ JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Marcel Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

El neón significa un cuerpo, pero también una nube, o un capilar. Es un elemento que sirve al mismo tiempo como herramienta de composición y como representación en sí. El todo y la parte. Esto es bastante curioso. Schwartz construye con el neón imágenes visibles y reconocibles, como puede ser la montaña, pero, al mismo tiempo, lo utiliza como abstracción de un cuerpo o de una nube. El neón funciona, por tanto, de modo representativo y abstracto al mismo tiempo, mimético y conceptual. Eso hace que su obra tenga una pluralidad de lecturas, porque el neón significa algo concreto en cada obra. La luz construye el objeto y hace las veces del mismo objeto.

Volviendo a la cuestión del movimiento, la escalera evoca la idea de lo móvil a través de la estela del cuerpo, que es el cuerpo mismo. Es un movimiento descompuesto, detenido. Un movimiento contradictorio. Un movimiento evanescente y fugaz, pero fijo, eterno, inmutable. Schwartz trabaja aquí, como en casi toda su obra, con la contradicción, con la tensión entre movimiento y reposo. Sigue igual que con otros elementos evanescentes, como por ejemplo el aire, que sólo puede representarse a través de su detención, de su cristalización. Tal y como sugiere Gaston Bachelard, ante las imágenes del aire siempre fracasamos, puesto que “se evaporan o se cristalizan”⁸.

Este movimiento cristalizado es también posible advertirlo de modo claro en una obra como *Círculo*, compuesta por una serie de sillas rodeadas por tubos de neón. De nuevo aquí el neón nos lleva a la estela del movimiento. La circulación de los cuerpos alrededor de la silla nos hace pensar en que frente a esa imagen detenida siempre hay algo moviéndose. Imaginamos la estela de niños corriendo. Pero esa estela es también contradictoria. Como estela, supuestamente tendría que ser fugaz e inmaterial, simplemente el resto de un movimiento, apenas perceptible, solo visible a través de la fotografía o de la evocación. Sin embargo, aquí esa estela es totalmente material. El elemento que contiene y produce la luz, el neón, afirma aquí su objetualidad. Es un objeto físico y contundente. Y eso hace que la estela se convierta en una barrera, en algo que cierra la posibilidad de acceso al círculo. Se produce una inversión de lo invisible en lo inexpugnable. El círculo es un entretenimiento, pero también es un fortín o, incluso, una cárcel.

⁸ GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños*, México, F.C.E., 1958 [1943], p. 24.

The neon stands in for a body, but also for a cloud or for a capillary. It is an element which may be used as an instrument for composition and at once as a representation in itself. It is the whole and the part. And therein lies its fascination. Schwartz uses neon to rebuild visible and recognisable images, such as a mountain, but at the same time he uses it as the abstraction for a body or a cloud. Therefore, the neon light works simultaneously both in a representational and in an abstract way, mimetic and conceptual. That gives his work an openness of readings because the neon light stands for something specific in each piece. The light builds the object and, at the same time, acts as the object itself.

Going back to the question of movement, the stairs suggests the notion of the mobile through the wake left by the body, which is the body itself. It is a broken down, frozen movement. A contradictory movement. An evanescent, fleeting movement yet, all the same, fixed, eternal and immutable. Here, as in practically all his work, Schwartz plays with contradiction, with the tension between movement and rest. It is similar to other evanescent elements, such as air, that can only be represented when detained, when crystallised. As Gaston Bachelard suggested, faced with the images of air, we always fail, for they “either evaporate or crystallize.”⁸

That crystallised movement is also clearly noticeable in a work like *Círculo* [Circle], consisting of a number of chairs surrounded by neon lights. Again, here the neon evokes the wake of movement. The circulation of bodies around the chair makes us think that this frozen image is always counterbalanced by something that moves. But that wake also entails a contradiction. Inasmuch as a wake, it would supposedly have to be fleeting and immaterial, nothing but the trace of a barely perceptible movement, visible only through photography or through evocation. But here, the wake is entirely material. Neon, the element containing and producing light, openly declares its objectuality. It is a solid physical object. And that aids in the conversion of the wake into a barrier, into something foreclosing the possibility of entering the circle. An inversion of the invisible into the impregnable takes place. The circle is an entertainment, but it is also a fort or even a prison.

⁸ GASTON BACHELARD, *Air and Dreams*, Dallas Institute Humanities & Culture, 1988, p. 13.



CÍRCULO, 2009. Madera, fluorescentes y material eléctrico
Wood, fluorescent lamps and electric material. 130 x 210 x 220 cm





To my mind, this double use of light, the tension and polarity between the evanescent and the permanent, between the immaterial and the realest matter, is central. Through it, those bodies are transformed into bodies of light. Bodies of light acting metaphorically, but also in a real manner. Moving and disappearing when we imagine them, when we bring the representational realm of composition into play. But they become fixed and present when we look at them in a literal fashion. That would lead us to place this type of works somewhere between the visual and the literal or, as Clement Rosset might put it, between the imaginary and the real⁹.

It might perhaps be useful to return, albeit briefly, to one of the most productive debates on the theory of sculpture in the second half of the 20th century, namely the debate held by Michael Fried and the minimalists¹⁰. In Greenberg's and Fried's modernist theory, sculpture had to renounce its objecthood in order to avoid being confused with objects in real space. In other words, it had to be seen as something that was not real, and eschew the laws controlling the physical space, appearing almost as a ghost might do, in other words: weightless, bodiless, timeless, like an optical illusion. Opposing that pure visuality, artists such as Robert Morris or Donald Judd defended the acceptance of the materiality of sculpture, of its objecthood and literalness¹¹. They would have us believe that there is no distance between the shape of the object and what it represents. The minimalist object was an object that displayed itself as it was, totally breaking the presence of any illusion taking it outside real space-time. Minimalist sculpture boasted its very own materiality, and it did not hide it by means of representational procedures or compositional strategies. That is the reason why its sculptures state, beyond anything else, their objectual quality, their weight, dimensions and presence in the space of the gallery, thus becoming, in short, real objects.

Schwartz's sculpture seems to bring this dialectic into play, though it overcomes it by placing itself somewhere that is neither the place of mere evocation nor that of the pure object. It could well be stated that, faced with his work, the beholder is caught between an imagined vision and the vision of the object. An ambivalence that is critical in bringing contradiction to the surface. Thus, for instance, the circle of neon lights around the chair may act at once as movement and as immobility, as a game and as a tragedy, as light and as a body. And that is what, at the end of the day, neon is in itself: pure, immaterial, sublime, evanescent light, yet also measurable, weighable, opaque, solid, literal object. Both absence and presence. Evocation and reality. And the two poles at once. That is precisely one of the achievements of Schwartz's sculpture.

⁹ CLEMENT ROSSET, *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008.

¹⁰ See MICHAEL FRIED, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, 1998.

¹¹ ROBERT MORRIS, "Notas sobre escultura", in VARIOUS AUTHORS, *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp. 49-59 [Notes on Sculpture]; DONALD JUDD, "Objetos específicos", in VARIOUS AUTHORS, *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp.13-21 [Specific Objects].

Me parece relevante este doble uso de la luz, esta tensión y polaridad entre lo evanescente y lo permanente, entre lo inmaterial y la materia más real. De este modo, esos cuerpos se convierten en cuerpos de luz. Cuerpos de luz que funcionan de modo metafórico, pero también de modo real. Se mueven y desaparecen cuando los imaginamos, cuando ponemos en funcionamiento el ámbito representacional de la composición. Pero se hacen fijos y presentes cuando los vemos de modo literal. Eso nos llevaría a situar este tipo de obras en un lugar a medio camino entre lo visual y lo literal, o, por decirlo en palabras de Clement Rosset, entre lo imaginario y lo real⁹.

Quizá venga bien aquí, aunque sea de modo breve, recuperar uno de los debates más fructíferos sobre la teoría de la escultura durante la segunda mitad del siglo XX, el sostenido por Michael Fried y los minimalistas¹⁰. En la teoría modernista de Greenberg y Fried, la escultura tenía que evitar su condición de objeto, para evitar ser confundida con los objetos del espacio real. Es decir, tenía que parecer que no era real y escapar a las leyes que dominan el espacio físico, apareciéndose casi como se aparece un fantasma, sin peso, sin cuerpo, sin tiempo, como una ilusión óptica. Frente a esa visualidad pura, artistas como Robert Morris o Donald Judd hablaron de la aceptación de la materialidad de la escultura, de su objetualidad y su literalidad¹¹. Entre la forma del objeto y aquello que representaba no había distancia alguna. El objeto minimalista era un objeto que se mostraba tal cual era, rompiendo por completo la presencia de cualquier ilusión que lo sacase del espacio-tiempo real. La escultura minimalista hacía alarde de su propia materialidad, y no la ocultaba a través de procedimientos representativos o estrategias compositivas. Por eso sus esculturas, por encima de cualquier otra cosa, afirman su calidad de objeto, su peso, sus dimensiones y su presencia en el espacio del museo, convirtiéndose, en pocas palabras, en objetos reales.

La escultura de Schwartz parece poner en juego esa dialéctica, pero la supera situándose en un lugar que no es ni el de la pura evocación, ni el del puro objeto. Se podría decir que, ante su obra, el espectador fluctúa entre la visión imaginada y la visión del objeto. Esta ambivalencia es crucial para que la contradicción entre en escena, y así, por ejemplo, el círculo de neones en torno a las sillas puede funcionar al mismo tiempo como movimiento y como detención, como juego y como tragedia, como luz y como cuerpo. Y esto es lo que, en el fondo, es el mismo neón: luz pura, inmaterial, sublime, evanescente, pero también objeto, medible, pesable, opaco, contundente, literal. Ausencia y presencia. Evocación y realidad. Y ambos polos al mismo tiempo. Éste es uno de los logros de la escultura de Schwartz.

⁹ CLEMENT ROSSET, *Fantasmagorías. Segundo de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008.

¹⁰ Ver MICHAEL FRIED, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004.

¹¹ ROBERT MORRIS, "Notas sobre escultura", en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp. 49-59; DONALD JUDD, "Objetos específicos", en AA.VV., *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp.13-2.

La luz, supuestamente evanescente, se hace opaca, se vuelve cuerpo, se transforma en carne. Cuerpo-luz o cuerpo-como-luz, tal y como aparece, por ejemplo, en *Barca I y Barca II*. Aquí, una vez más, nos encontramos ante el elemento literal y el metafórico. La barca hace las funciones de barca, mientras que los neones podemos imaginarlos como cuerpos. Cuerpos que apenas se arremolinan o cuerpos que caen. Pero sobre todo cuerpos que parecen sobras o restos. Porque en esas barchas, que enseguida nos hacen pensar en los cayucos repletos de inmigrantes, el cuerpo parece ser un resto.

Y en este sentido, de nuevo, el funcionar a los dos niveles, el literal y el imaginario, contribuye a esa sensación. Imaginamos una barca cargada de inmigrantes. Pero vemos una barca llena de tubos de neón como si fueran mera mercancía, algo acumulable, inventariable. Y eso nos hace inmediatamente asociar ambos sentidos para pensar en el inmigrante como objeto y mercancía, incluso como resto o excedente, como algo que sobra. Esa asociación nos hace también pensar en la paradoja del uso de la luz. Porque si algo preside esos cuerpos en medio del océano es precisamente la sombra, la oscuridad, la invisibilidad. El cuerpo del inmigrante es un cuerpo invisible. Aquí Schwartz hace trabajar a la luz en sentido negativo: luz que nos hace mirar para otro lado, luz cegadora que no nos deja ver lo más real, la objetualización y conversión del otro en un mero excedente del sistema. La luz, entonces, se convierte en sombra. Luz de sombra, que nos sorprende, que, literalmente, nos “asombra”, o lo que es lo mismo: nos espanta. En lugar de un alumbramiento, nos encontramos aquí ante un asombramiento que da lugar a un “en-sombrecimiento”.

Schwartz pone en juego así una tensión entre cuerpo-luz y cuerpo-sobra. Cuerpo so(m)bra. El cuerpo-luz nos remite a ese cuerpo imagen, inmaterial e ilusorio del espectáculo. Pero también al cuerpo sagrado de la trascendencia. El cuerpo agustiniano que puebla la ciudad de Dios. Pero ese cuerpo luz aquí se ve interrumpido por la materialidad del tubo de neón. Así que la luz, lo fugaz, lo incorpóreo se vuelve presente y material. Y la luz pura se transforma en resto, sobra y deshecho.

The purportedly evanescent light becomes opaque, is turned into body, transformed into flesh. Body-light or body-cum-light, as seen, for instance, in *Barca I* and *Barca II* [Boat I and Boat II]. Here, we are once again confronted with literal and metaphorical elements. The boat plays the role of the boat, whereas we can imagine the neon lights as bodies. Bodies barely whirling or bodies collapsing. But, beyond anything else, bodies as leftovers, as remains. For, inside those boats that immediately bring to mind the *cayucos*, those fragile vessels full of immigrants arriving on Spanish coasts, the body has the appearance of a leftover.

In this regard, once again, working on the two levels, the literal and the imaginary, adds to that sensation. We imagine a boat crowded with immigrants. But we see a boat packed with neon lights as if they were a simple commodity, something which may be accumulated, inventoried. And that immediately forces us to associate the two senses so we think of the immigrant as an object and a commodity, and even as a leftover or a surplus, something redundant. An association which also leads us to ponder the paradox of the use of light. For, if there is something presiding over those bodies in the middle of the ocean then that is precisely shadow, darkness, invisibility. The body of the immigrant is an invisible body. Here, Schwartz puts the light to work in a sensitive direction: the light that makes us look at the other side, the blinding light that does not allow us to see what is most real, the objectualisation and conversion of the other into a mere surplus of the system. Thus, light becomes shadow. A shadow light that takes us by surprise, literally “bedazzling” us, which is almost like saying frightening us. In lieu of a lighting here we are faced with a foreshadowing that gives way to a darkening.

That is how Schwartz brings into play a tension between body-light and body-excess. Body shadow. The body-light remits us to that immaterial, illusory image body of the spectacle. But also to the sacred body of transcendence. The Augustinian body inhabiting the City of God. But here, that body light is interrupted by the materiality of the neon. Therefore, light, fleetingness, incorporeity, becomes present and material. And pure light is turned into a leftover, a surplus and a waste.



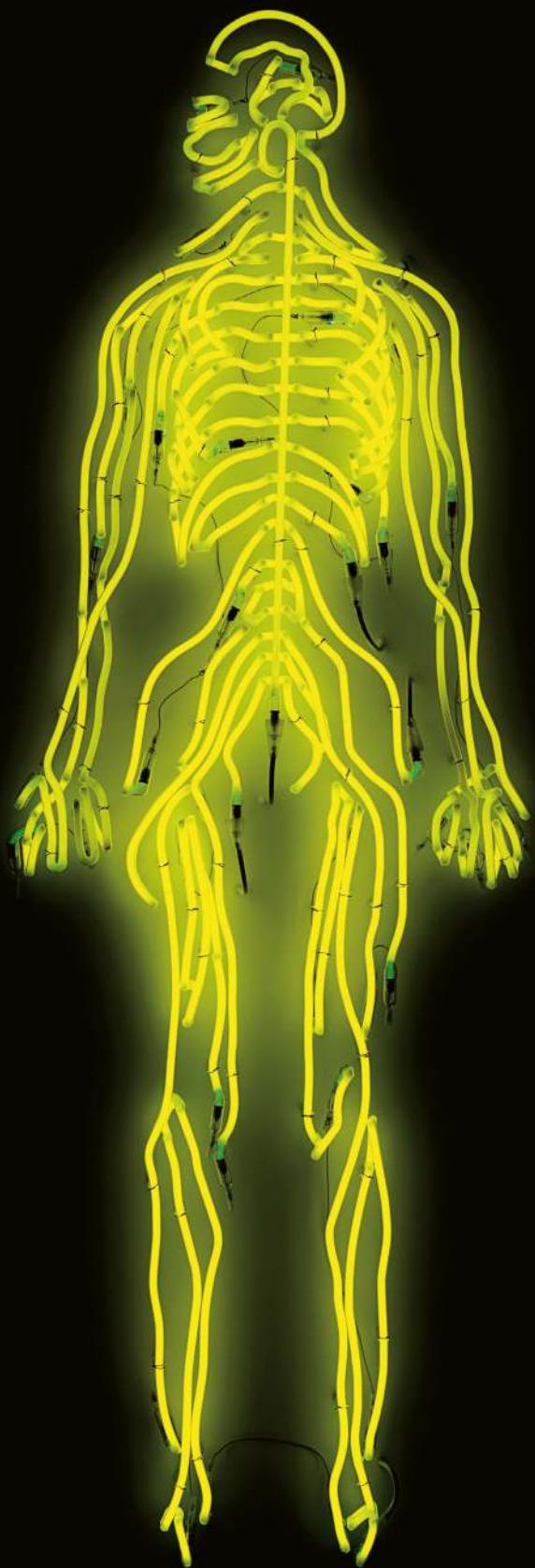
BARCA II, 2009. Madera, fluorescentes y material eléctrico
Wood, fluorescent lamps and electric material. 260 x 130 x 60 cm



BARCA I, 2009. Madera, fluorescentes y material eléctrico

Wood, fluorescent lamps and electric material. 60 x 260 x 130 cm





Cuando uno experimenta de modo cercano la obra de Schwartz, se encuentra también con un elemento que no siempre ha sido tenido en cuenta: el sonido. Un sonido apenas perceptible, pero, sin embargo, presente. Y es que el neón suena, produce una suerte de vibración mínima que algunos autores ya han observado, de modo irónico, en la obra de Dan Flavin¹². Algo se oye, un pequeño rumor, una vibración que, en cierto modo, contribuye a acrecentar la idea de presencia que tenemos ante alguna de estas obras. Es como el latido del corazón, la presencia de una cierta vida interior. El sonido de lo vivo. El sonido de la luz.

Ese sonido “afecta” a la visión de la obra y hace que la experiencia visual se expanda y provoque una experiencia sensorial más compleja, en la que actúa el oído, pero también todo el cuerpo, ya que la vibración modifica y altera los ritmos interiores de los sujetos. En este sentido, se me viene a la cabeza aquí la célebre anécdota protagonizada por el músico John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en 1951¹³. Obsesionado con la cuestión de la ausencia de sonido, Cage intentó encontrar en aquella cámara totalmente insonorizada el silencio puro. Sin embargo, durante el tiempo que permaneció allí, en total aislamiento de los sonidos del mundo, no pudo encontrar el silencio absoluto. Es más, advirtió que podía escuchar dos tonos o vibraciones, uno alto y otro bajo. Esos tonos son el del sistema nervioso y el de la circulación de la sangre. Es curioso que dos de las obras más sorprendentes de Schwartz trabajen precisamente sobre estos dos sistemas: *Sistema nervioso* y *Sistema circulatorio*. En ellas la luz se utiliza como metáfora de la vida, del flujo y del movimiento de la sangre y de los impulsos nerviosos. El cuerpo mismo, imaginado en otras obras, se convierte ahora en una máquina eléctrica. Es quizás en estas esculturas donde mejor se asocia lo humano con lo maquinico. En efecto, el sistema circulatorio y el nervioso funcionan en el fondo de un modo semejante al de los filamentos eléctricos que producen la luz. Esa idea del cuerpo-luz analizada más arriba habría que vincularla ahora con la electricidad del cuerpo.

Desde mediados del siglo XIX, con los avances en la electricidad, se produjo un doble movimiento en la historia de la ciencia: por un lado, la máquina y los dispositivos tecnológicos se inspiraron en el propio cuerpo humano, y por otro, el cuerpo, posteriormente, se adaptó a esa máquina. Muchos son los teóricos que han advertido ese proceso de humanización de la tecnología y de tecnologización de lo humano¹⁴. El hombre-máquina y la máquina-humana son los productos por excelencia de la modernidad. Los artistas, desde un principio, han observado esa doble articulación de la máquina y el sujeto. Ya Duchamp utilizó el funcionamiento de la máquina para explicar el flujo del deseo, o Picabia observó las propiedades humanas y antropomorfas de la tecnología contemporánea. Algunos poetas como Walt Whitman llegaron incluso a hacer del cuerpo una zona electrificada en la que todas las partes eran concebidas como elementos de una máquina con alma¹⁵. De ahí hasta el Cyborg en que se ha convertido Stelarc o los robots de Wim Delvoye, que realizan procesos humanos como el de la digestión, se puede prácticamente trazar una historia de la relación entre el ser humano y la tecnología. Una relación que siempre ha oscilado entre el cuerpo como máquina y la máquina como cuerpo.

¹² PAULA FELDMAN y KARSTEN SCHUBERT (eds.), *It Is what It Is. Writings on Dan Flavin since 1964*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

¹³ CARMEN PARDO, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

¹⁴ HAL FOSTER, *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, 2008; EDUARDO SUBIRATS, *Linternamágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997.

¹⁵ El ejemplo más literal es “Yo canto al cuerpo eléctrico” de WALT WHITMAN, en *Hojas de hierba*, Barcelona, Lumen, 1991.

When one has a close experience of Schwartz's works, one also comes across sound. Barely perceptible yet nonetheless present, it is an element that has not always been taken into account in his work. For neon light produces a noise, a kind of minimal vibration already ironically noticed in Dan Flavin's production¹². Something can be heard: a barely heard murmur, a vibration that somewhat contributes to increase the notion of presence we feel when contemplating some of those works. It is like a heartbeat, the presence of a certain inner life. The sound of what is alive. The sound of light.

A sound that has an "effect" on the contemplation of the work, and makes the visual experience expand and elicit a more complex sensorial experience, with the intervention of the ear but also of the body as a whole, for the vibration changes and alters the subject's inner rhythms. In this regard, a well-known story featuring John Cage in 1951 in the anechoic chamber at Harvard University springs to mind¹³. Obsessed with the question of the absence of sound, Cage attempted to find pure silence in that totally soundproofed chamber. However, during the time he remained there in total isolation from the sounds of the world he was unable to find absolute silence. Furthermore, he noticed that he could hear two tones or vibrations, one high, the other low. Those tones correspond to the nervous system and to the blood circulation system. Interestingly enough, two of the most surprising pieces by Schwartz revolve precisely around those two systems: *Sistema nervioso* [Nervous System] and *Sistema circulatorio* [Circulatory System]. In them, light is used as a metaphor for life, for the flow and movement of blood and of nervous impulses. The very same body imagined in other works is now turned into an electrical device. It is perhaps in these sculptures where it is possible to establish the best association between the human and the machinic. Indeed, the circulatory and the nervous systems ultimately operate in a way similar to that of light generating electrical filaments. The notion of body-light analysed above should now be associated with that of the electricity of the body.

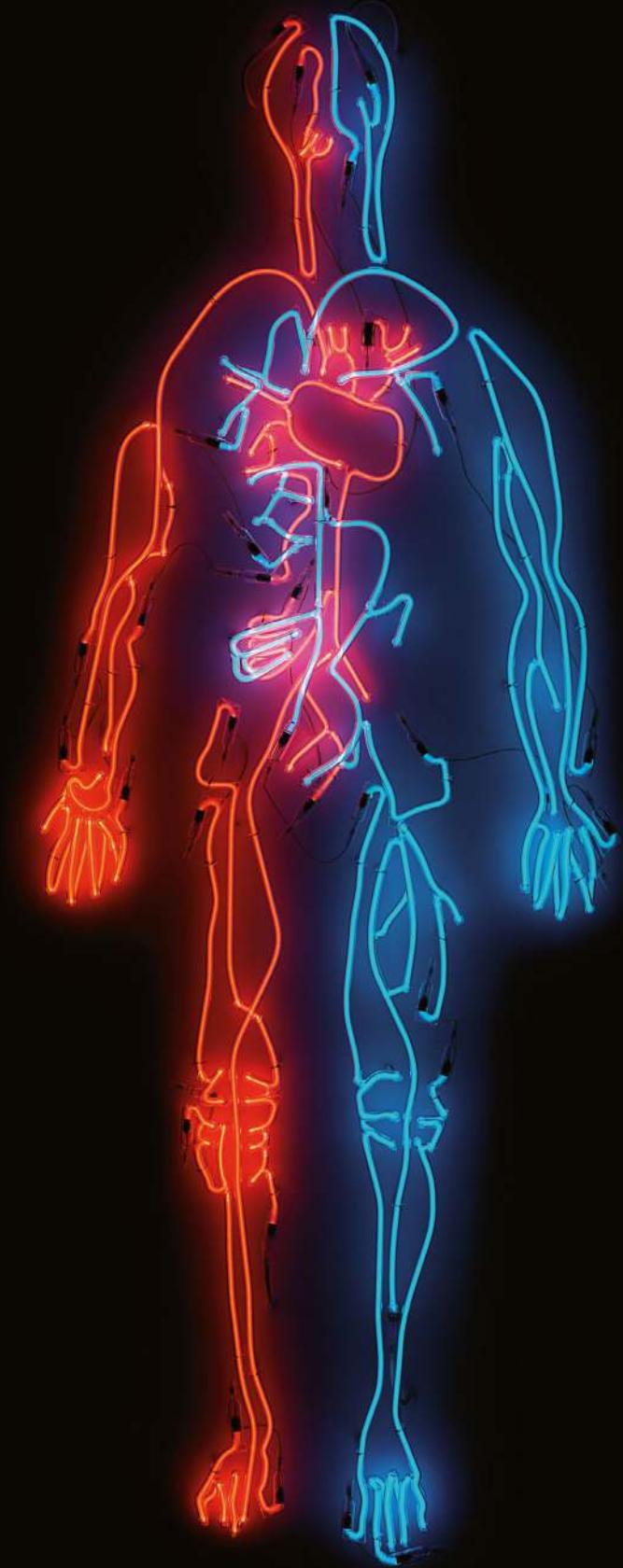
Since the mid 19th century, as a result of advances in electricity, a double development took place in the history of science: on one hand, the machine and technological devices drew inspiration from the human body itself; on the other, at a later stage, the body adapted itself to the machine. Many theorists have examined that process of humanisation of technology and of the technologisation of the human¹⁴. The machine-man and the human machine are the by-products par excellence of modernism. From the very beginning, artists observed that double articulation of machine and subject. Duchamp already used the working of the machine to explain the flow of desire, and Picabia observed the human and anthropomorphic properties of contemporary technology. Some poets like Walt Whitman even turned the body into an electrified area in which all the elements were conceived as parts of a machine with a soul¹⁵. It is virtually possible to outline a history of the relationship between human being and technology from there to the cyborg Stelarc has become, or to Wim Delvoye's robots who perform human processes such as digestion. A relationship that has always oscillated between the body as a machine, and the machine as a body.

¹² PAULA FELDMAN & KARSTEN SCHUBERT (eds.), *It Is what It Is. Writings on Dan Flavin since 1964*, London, Thames & Hudson, 2004.

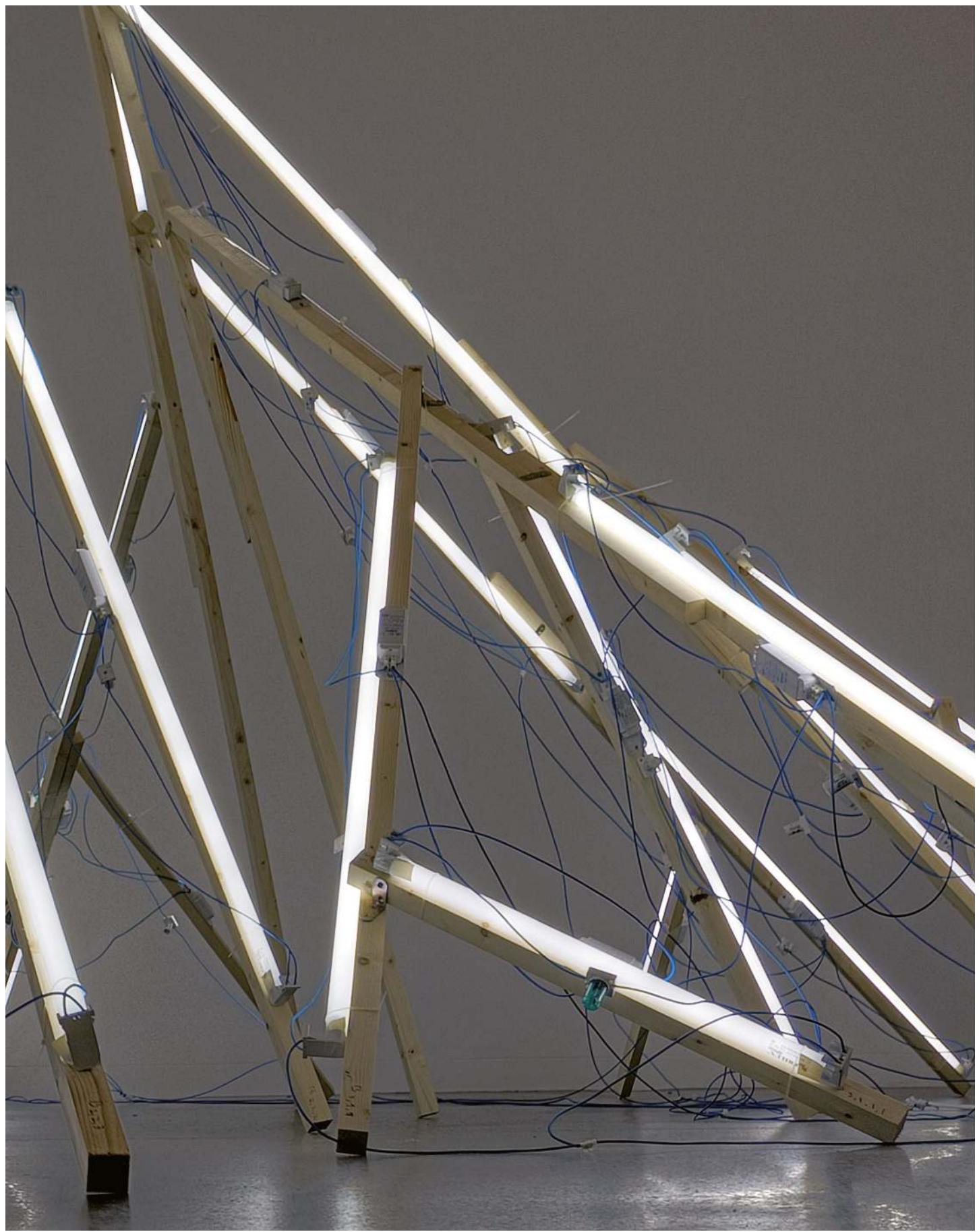
¹³ CARMEN PARDO, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

¹⁴ HAL FOSTER, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, 2006; EDUARDO SUBIRATS, *Linterná mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997.

¹⁵ The most literal example is WHITMAN'S "I Sing the Body Electric", in *Leaves of Grass*, New York, BiblioBazaar, 2009.



SISTEMA CIRCULATORIO, 2009. Fluorescentes y material eléctrico / Fluorescent lamps and electric material. 180 x 60 cm



Lo mencionado hasta aquí nos debe hacer reflexionar sobre el movimiento y su contrario, sobre la materia y su otro. Es importante la relación que se puede establecer entre el tubo de neón y la propia luz. Estamos acostumbrados a decir que tratamos con obras de luz, pero esa luz tiene una forma, está dada a través de un “continente”. Vemos la luz, pero sólo a través de la materialidad del tubo. El tubo es la cristalización de la luz, la que la hace visible, pero también la que la fija. En ese sentido, se produce aquí una parada o una fijación de lo lumínico. Se trata de una contradicción, pero es la única manera de hacer presente la luz. De este modo, la luz funciona como luz, pero también lo hace como forma.

Uno de esos lugares en los que el neón funciona como forma de luz es en *Montaña blanca*. Aquí la montaña es delineada por los neones, que ya no funcionan de modo literal, sino que remiten a la imagen que se forma en la cabeza del espectador. Una montaña que, inmediatamente, nos lleva a la *Santa Victoria* de Cézanne. Es una silueta, un trazo, una huella, una impresión, una imagen de la montaña. Los neones son aquí las pinceladas, los trazos de la imagen. Una escultura construida y dibujada, una materia y una imagen mental.

At this point, what we have mentioned should elicit a reflection on movement and its opposite, on matter and its other. The relationship that may be established between the neon tube and light itself is important. We are used to talking about light pieces, but that light has a shape; a shape given through a “container.” We see the light, but only by means of the materiality of the tube. The tube is the crystallisation of light, what makes it visible, but also what fixes it. In this regard, a halt or fixation of the luminous takes place at this point. And although that seems to pose a contradiction, it is the only way to make light present. Thus, light operates as light, but also as a form.

One of those places in which neon acts as a form of light is in *Montaña blanca* [White Mountain]. Here, the mountain is outlined by the neon lights that no longer work in a literal fashion, remitting instead to the image taking shape in the beholder's mind. A mountain immediately taking us to Cézanne's *Mont Sainte-Victoire*. A silhouette, a mark, a trace, a print, an image of the mountain. Here, the neon lights are paint strokes, the marks of the image. A sculpture built and drawn, matter and mental image.





MONTAÑA BLANCA, 2009. Madera, fluorescentes y material eléctrico
Wood, fluorescent lamps and electric material. 318 x 640 x 620 cm

Se trata de una imagen de la naturaleza que ponen en juego lo sublime romántico y la nostalgia del paisaje, si bien aquí esa rememoración se hace a través de la electricidad: montaña de luz, tecnología sublime. Y lo mismo sucede con las nubes que rodean a los árboles, que se nos aparecen como una bruma que nos lleva al mismo imaginario romántico, pero también del arte Povera y la asociación de lo natural con lo artificial¹⁶. En esta última obra, *Nubes*, el neón, como una neblina, oculta los árboles. Schwartz trabaja con el nivel poético de la sugerencia y con el de la evocación de una imagen. Aquí el neón, como objeto material, desaparece durante unos instantes, igual que en la montaña, porque es la fuerza ilusoria de la evocación la que rige la obra. Aunque esa evocación, por mucho que se quiera, acaba siempre manchada por la presencia contundente de lo material.

En cierto modo, lo que aquí está en juego es la toma de conciencia de que el lenguaje no es transparente. Los elementos a través de los cuales se producen las imágenes son opacos y manchan siempre la lectura metafórica. Pero no la eliminan, sino que dejan un resto o una huella en la imagen. Y lo mismo sucede con la evocación, que deja una impronta en el objeto literal, de tal manera que, cuando vemos los neones, pensamos las nubes, y cuando pensamos las nubes, los neones no desaparecen del todo.

Hay, de esta manera, una dependencia y una toma de conciencia de la opacidad de las herramientas que nos hacen imaginar el mundo. Es la tensión entre realidad y ficción, que nos hace situarnos en un camino incómodo, el de la ruptura de la ilusión. Por eso el espectador se inquieta ante la visión de estas obras, porque su mirada no ocupa un lugar fijo y predeterminado, sino que se sitúa siempre oscilando entre la imaginación y la realidad, y en esa oscilación nunca hay solución final, ya que lo que vemos rompe la posibilidad de fuga, y lo que imaginamos está siempre manchado por aquello que tenemos delante de nuestros ojos.

¹⁶ Sobre lo sublime tecnológico, ver ALBERTO SANTAMARÍA, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.

It is an image from nature that brings the romantic sublime and the nostalgia for the landscape into play, although here, the act of recalling takes place through electricity: mountain of light, sublime technology. The same applies to the clouds surrounding the trees, emerging in front of our eyes as a mist remitting us to the very romantic imaginary, but also to Arte Povera and to the association of the natural with the artificial¹⁶. In this work, *Nubes* [Clouds], the neon light conceals the trees, almost as if it were a mist. Schwartz works with the poetic level of suggestion and with the evocation of the image. Here, the neon, inasmuch as a material object, vanishes for a few seconds, as in the mountain, for the illusory power of evocation is what rules over the work. Even though that evocation, whether we want it or not, ends up invariably stained by the solid presence of the material.

To some extent, what it is at stake here is the acknowledgment that language is not transparent. The elements through which images are generated are opaque, and will always contaminate a metaphorical reading. But they do not erase it, rather they leave on the image a leftover or a print. The same happens with evocation, which leaves its imprint on the literal object so that, when we see the neon lights, we think of clouds, and when we think of the clouds, the neon lights do not vanish entirely.

As a result, there is a dependence on and an acknowledgement of the opacity of the tools that make us imagine the world. It is that tension between reality and fiction what forces us to choose an uncomfortable path, that of destroying the illusion. That is the reason for the beholder's disquiet when seeing these works, for his gaze does not occupy a fixed, predetermined place, but always finds itself moving in between imagination and reality, and there is never a final solution to that oscillation, for what we see breaks with the possibility of an escape, and what we imagine is always polluted by what we have in front of our eyes.

¹⁶ On the technological sublime, see ALBERTO SANTAMARÍA, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.



NUBE, 2009. Madera, tierra, plástico, fluorescentes y material eléctrico / Dimensiones variables
Wood, soil, plastic, fluorescent lamps and electric material / Variable dimensions

Esa relación entre transparencia y opacidad la podemos encontrar incluso en la serie de dibujos en la que aparecen ventanas ciegas. El lugar de la transparencia se ha transformado en el sitio de la opacidad. La ventana ciega cierra el ansia de penetración de la mirada del espectador, frustra la pulsión escópica que siempre quiere llevar a la visión “al otro lado”, más allá de lo que tenemos frente a nosotros. Este procedimiento causa una incomodidad casi angustiosa en el observador, porque éste siente una especie de castración en el ver, una amputación de la mirada. Se trata de introducir una disyunción entre lo mostrado y lo escondido, entre lo accesible y lo imposible de poseer, entre lo que se ve y lo que se sabe que hay: entre lo visible y lo cognoscible. Una disyunción que fractura la visión de totalidad y produce una escisión en el ver, una escisión, por decirlo en palabras de Didi-Huberman, entre lo que vemos y lo que nos mira, que es precisamente aquello que no podemos ver¹⁷.

¹⁷ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

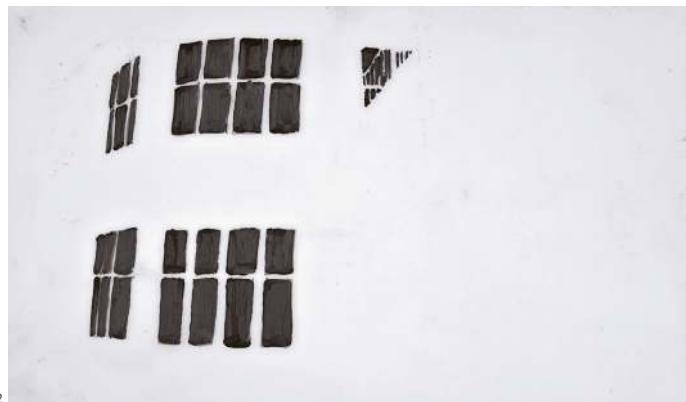
That relationship between transparency and opacity may even be found in the series of drawings in which we see blocked windows. The place of transparency has been turned into one of opacity. The blocked window forecloses the desire of the spectator's gaze to enter, it frustrates that scopic drive that always wants to take vision "to the other side," beyond what we have in front of our eyes. This causes an almost distressing discomfort in the beholder, for he feels a sort of emasculation of seeing, an amputation of the gaze. It is about introducing a disjunction between what is shown and what is displayed, between the accessible and the unattainable, between what can be seen and what we know to be there: between the visible and the cognoscible. A disjunction fracturing the vision of totality and provoking a split in the seeing, a split, to use Didi-Huberman's terms, between what we see and what sees us, which is precisely what we are unable to see¹⁷.

¹⁷ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.



1

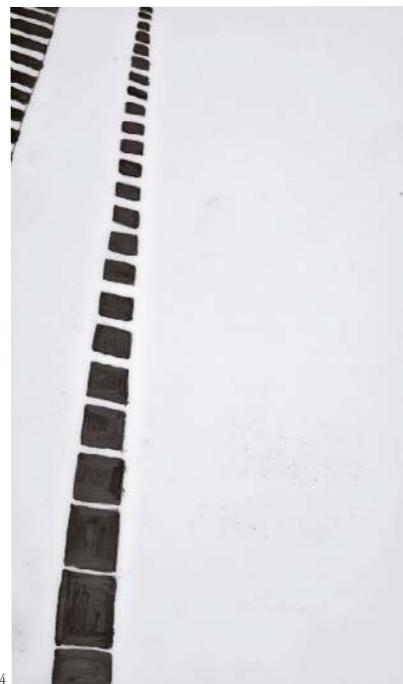
VENTANAS CIEGAS, 2009. Cera sobre poliéster / Wax on polyester. 26,5 x 17 cm



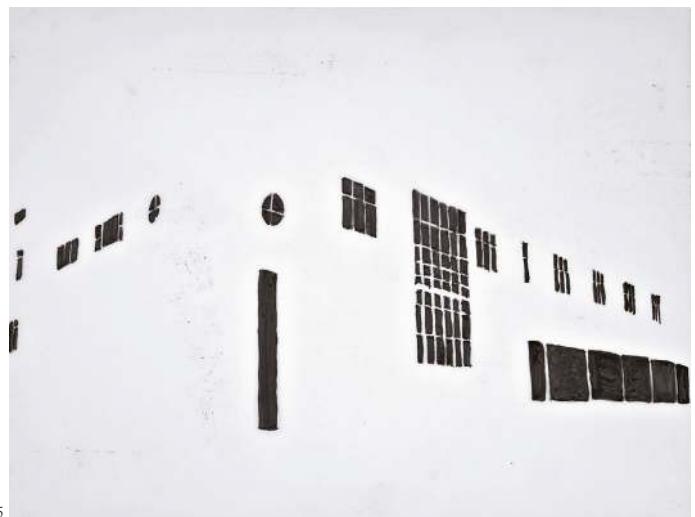
2



3



4



5

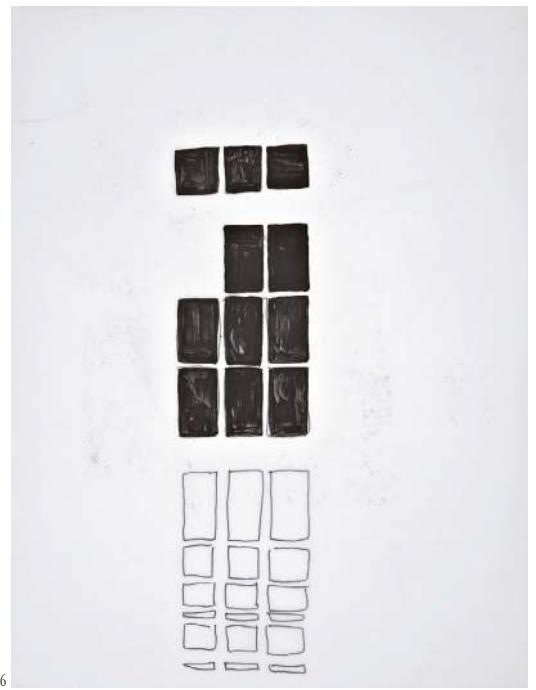
VENTANAS CIEGAS, 2005. Cera sobre poliéster / Wax on polyester

2 / 16 x 27,5 cm

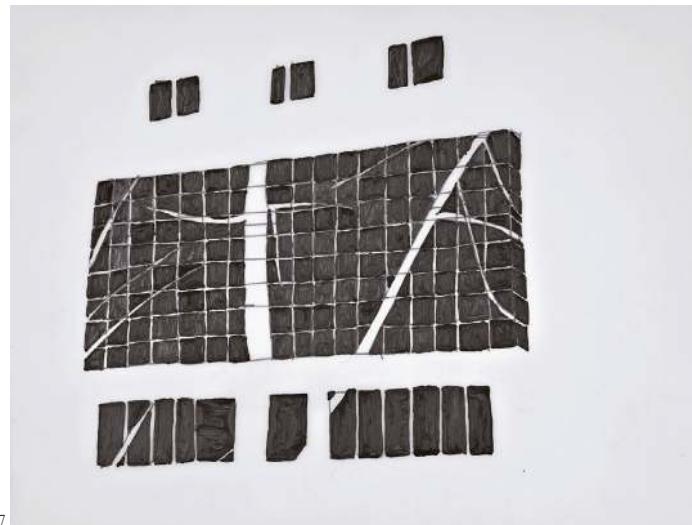
3 / 28 x 21 cm

4 / 27,5 x 16 cm

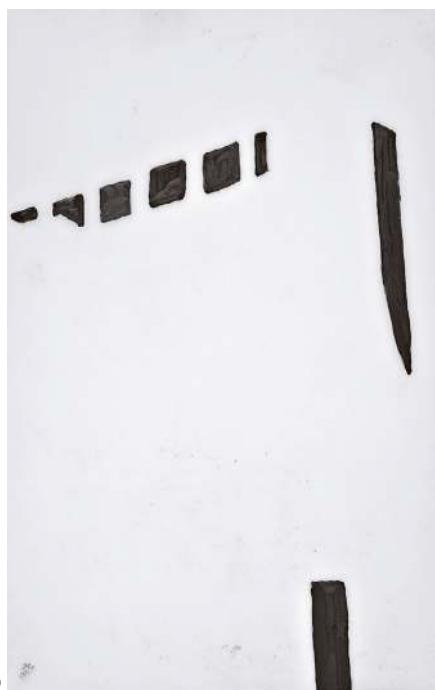
5 / 21 x 28 cm



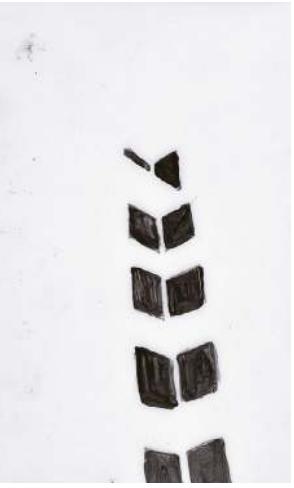
6



7



9



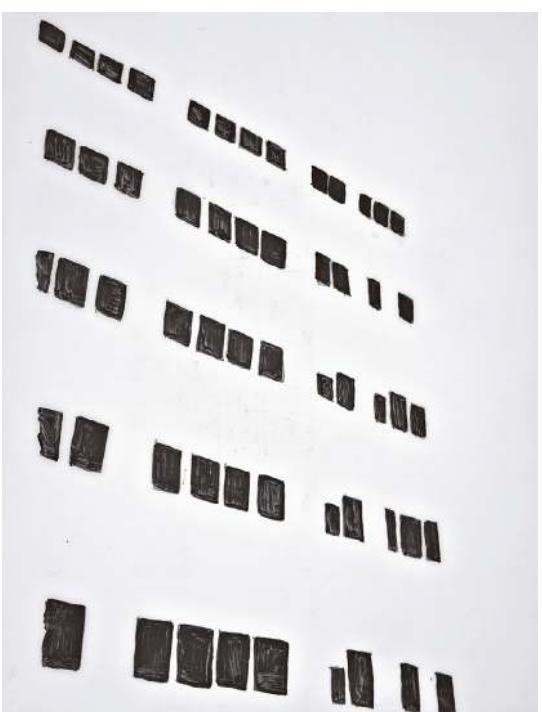
11



8



10



12

6 / 28 x 21 cm
7 / 21 x 28 cm
8 / 21 x 28 cm

9 / 27,5 x 18 cm
10 / 28 x 21 cm
11 / 15 x 10 cm
12 / 28 x 21 cm



13

45

VENTANAS CIEGAS, 2009. Cera sobre poliéster / Wax on polyester. 28 x 21 cm



14

46

VENTANAS CIEGAS, 2009. Cera sobre poliéster / Wax on polyester. 28 x 21 cm

Ante estos dibujos, se nos vienen de nuevo a la mente algunas ocultaciones de Duchamp, como la serie de ventanas ciegas, *Fresh widow*, que juegan también con la cuestión de la opacidad. Una cuestión central a gran parte del arte contemporáneo, que parece reaccionar de esa manera ante los régimes hegémónicos de visión, presididos por la idea de transparencia, espectáculo y vigilancia¹⁸. En este sentido, esta clausura evidencia un momento de superación de la lógica de la cultura de masas, basada en el ofrecioimiento y la transparencia. La imagen de los medios se ofrece sin misterio alguno, toda presente, desnuda. Pero esa desnudez es engañosa, porque, bajo la total disposición de la imagen, se oculta por completo su complejidad, su profundidad. Se nos da tan sólo una imagen incorpórea, inmaterial, superficial, banal. Una imagen transparente en la que todo puede ser mirado, pero en la que no hay nada para ver. En cambio, las imágenes cerradas, alejadas y ocultas se presentan de modo complejo: imágenes cargadas, plenas, opacas y cerradas. Imágenes que no se dan del todo, o que no dan todo lo que tienen. Imágenes que creen en la existencia de lugares ocultos e incomunicables.

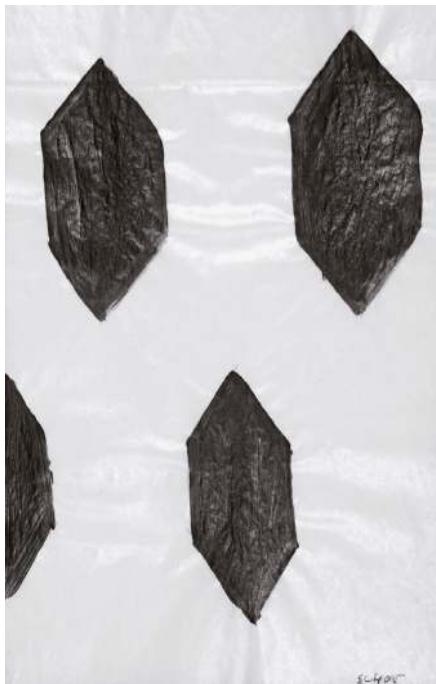
Es en esa cerrazón de la transparencia, en esa apuesta por la opacidad, el retranqueo, la oscuridad y el pliegue, donde hoy aún queda algo por decir. Quizá vaya siendo hora de volver a decir a través de la sugerencia. Mostrar desde lo oculto; nunca más evocar. Es el turno de un lenguaje cerrado, que precisamente en su cerrazón, en su enigma, muestre que hay cosas que no se pueden mostrar del todo, cosas que no se pueden saber, cosas que, frente a la dictadura de la sociedad de consumo, escapan al registro de lo puramente material.

¹⁸ He tratado esta cuestión con detalle en *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

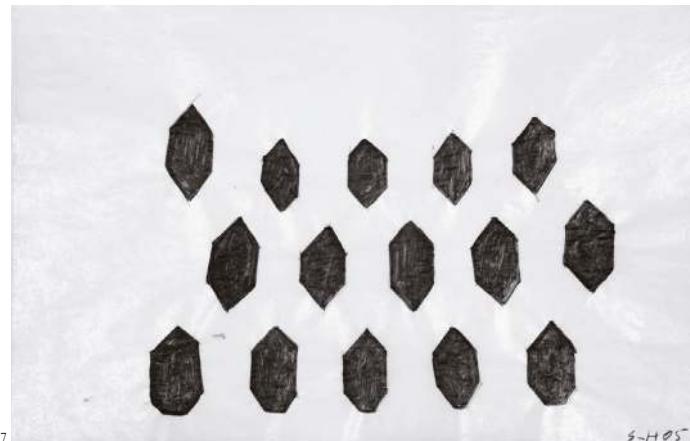
When seeing these drawings, once again, some of Duchamp's concealments spring to mind, like the series of blocked windows *Fresh Widow*, also playing with the question of opacity. A critical issue common to much of contemporary art, which seems to react this way to the hegemonic regimes of vision, presided by the notion of transparency, spectacle and surveillance¹⁸. In this sense, that foreclosure brings to the surface a moment of overcoming of the logic of mass culture, grounded in demonstration and transparency. The image of the media is offered without any mystery, all of it present, naked. But that nudity is disingenuous, for below its total arrangement, the image hides its complexity, its depth. We are only given an incorporeal, immaterial, superficial, banal image. A transparent image in which everything can be looked at, yet contains nothing to be seen. On the contrary, the closed, faraway, hidden images are presented in a complex way: loaded, full, opaque and closed images. Images that do not deliver themselves up entirely, or that do not reveal their full content. Images believing in the existence of places that are hidden and impossible to communicate.

It is in that foreclosure of transparency, in that choice of opacity, of withdrawal, darkness and fold, where there is still something to be said. It is perhaps time to go back to speaking through suggestion. To show through hiding; never again through displaying. It is the time for a closed language, that precisely in its foreclosure, in its enigma, shows the existence of things impossible to show in their entirety; things impossible to learn; things that, when confronted with the dictatorship of consumerist society, elude the register of the purely material.

¹⁸ I have studied this question in detail in *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

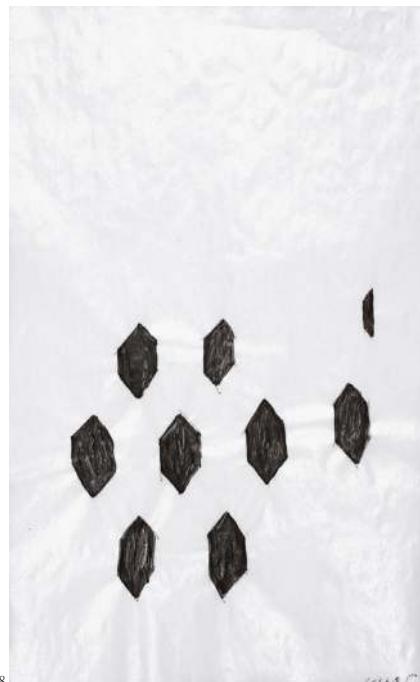


VENTANAS CIEGAS, 2005. Cera sobre papel vegetal / Wax on tracing paper
15 / 22 x 14 cm
16 / 22 x 14 cm



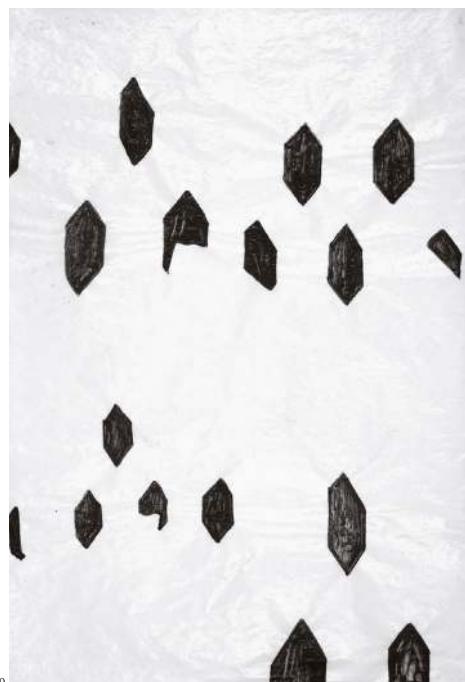
17

S-H 05-



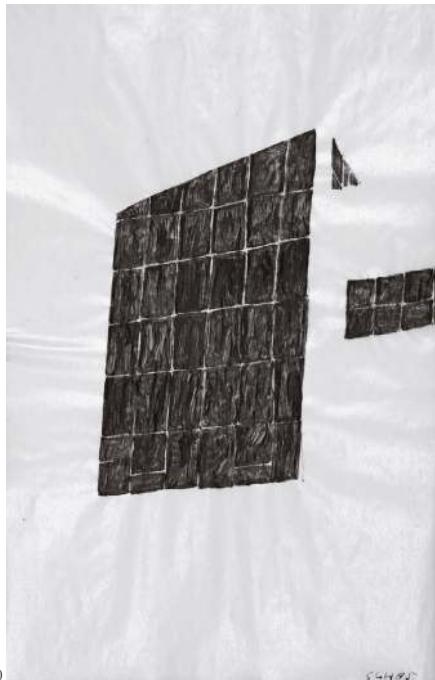
18

S-H 05-17



19

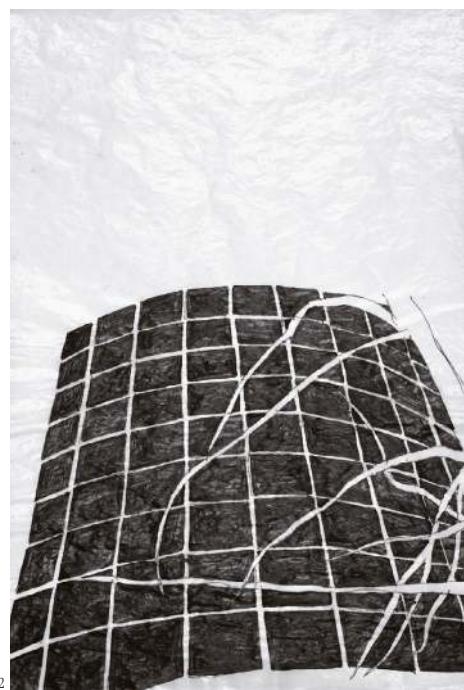
17 / 14 x 22 cm
18 / 22 x 14 cm
19 / 30 x 20 cm



20



21



22

VENTANAS CIEGAS, 2005. Cera sobre papel vegetal / Wax on tracing paper

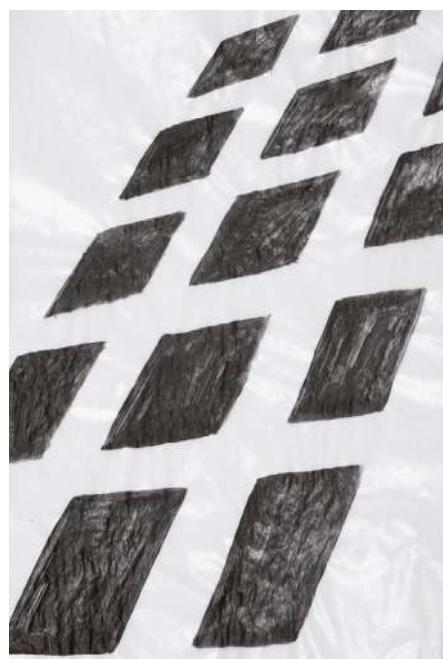
20 / 22 x 14 cm

21 / 22 x 14 cm

22 / 30 x 20 cm



23



24



25

23 / 30 x 20 cm
24 / 22 x 14 cm
25 / 22 x 14 cm

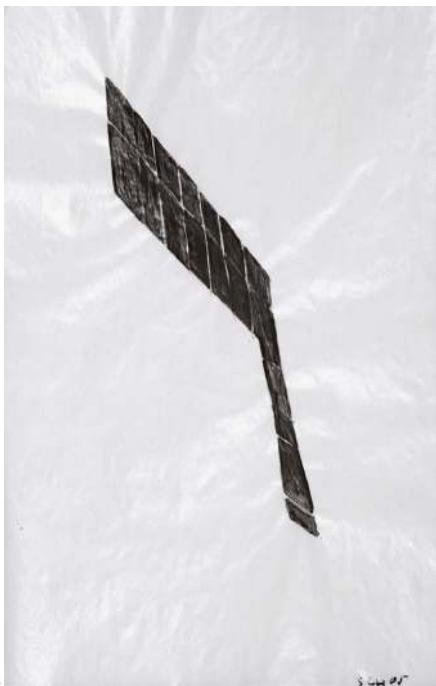


26



27

VENTANAS CIEGAS, 2005. Cera sobre papel vegetal / Wax on tracing paper
26 / 30 x 20 cm
27 / 30 x 20 cm



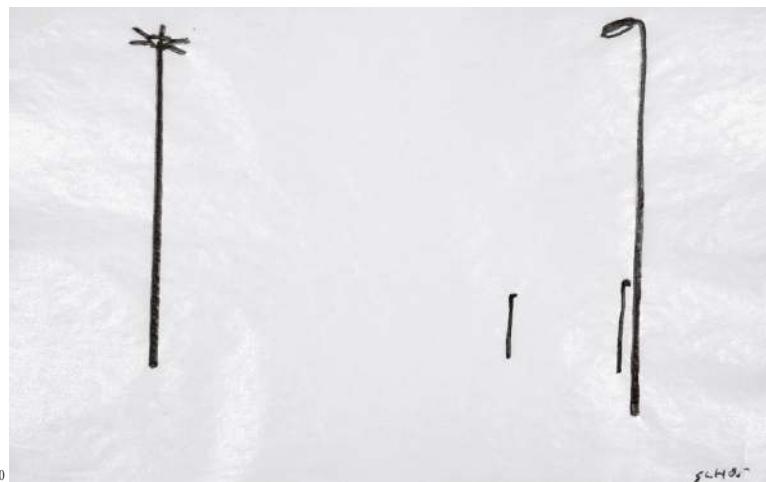
28

SCHMIDT



29

SCHMIDT



30

SCHMIDT

28 / 22 x 14 cm

29 / 22 x 14 cm

30 / 14 x 22 cm

La luz de las obras de Schwartz nos conduce a la luz de la razón, la luz artificial del progreso y de la ciencia, que encarna la metáfora lumínica del alumbramiento del conocimiento¹⁹. Pero también, y al mismo tiempo, a la luz mística de lo sagrado, la luz que conduce al otro lado, la luz de lo innombrable, la que quiebra lo cognoscible²⁰. Es esta dualidad de lo lumínico, que abre el acceso al conocimiento, pero que muestra la imposibilidad total del mismo, la que aparece reflejada en las obras de Schwartz. Y, de nuevo, nos encontramos con la paradoja: luz que ilumina, pero, a la vez, oscurece, luz que abre, pero, al mismo tiempo, clausura. Luz que alumbra los objetos, pero que cercena cualquier posibilidad de mirarlos directamente, de verlos en su totalidad. Y es que el espectador de las obras de Schwartz tiene que mirar al sesgo, de lado, nunca de frente. Sus ojos se resienten y en su retina queda la post-imagen del objeto, que sólo puede ser rememorado.

Luz que ilumina, pero también, y sobre todo, luz cegadora.

¹⁹ DAVID M. LEVIN (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

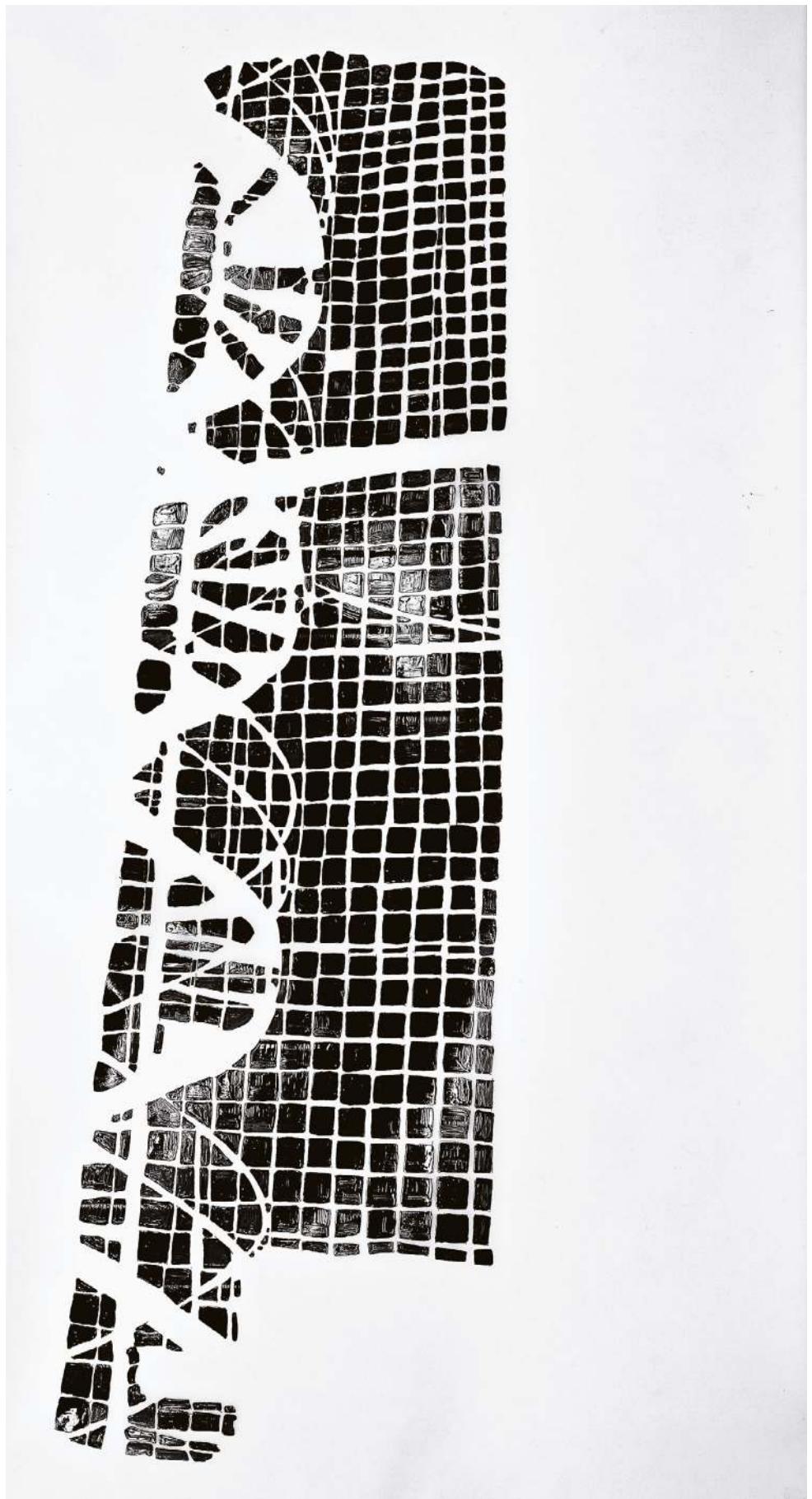
²⁰ ROMÁN DE LA CALLE, *Senderos entre el arte y lo sagrado*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

The light in Schwartz's works leads us to the light of reason, to the artificial light of progress and science, that embodies the luminous metaphor of the enlightenment of knowledge¹⁹. But also, and at the same time, to the mystical light of the sacred, to that light taking us to the other side, the light of the unnameable, the light that breaks the cognoscible²⁰. It is that duality of light which opens the gate to knowledge but that also shows the total impossibility of it, what is captured in Schwartz's works. And, yet again, we are faced with the paradox: a light that illuminates, but that at the same time brings darkness; a light that opens, but that at the same time closes; a light illuminating the objects, but that severs any possibility of looking at them directly, of seeing them in their entirety. For the spectator of Schwartz's works has to look at them crosswise, from the side, never frontally. His eyes will suffer, and in his retina only the post-image of the object, what can be recalled, is left.

A light that illuminates but also, and above all, a blinding light.

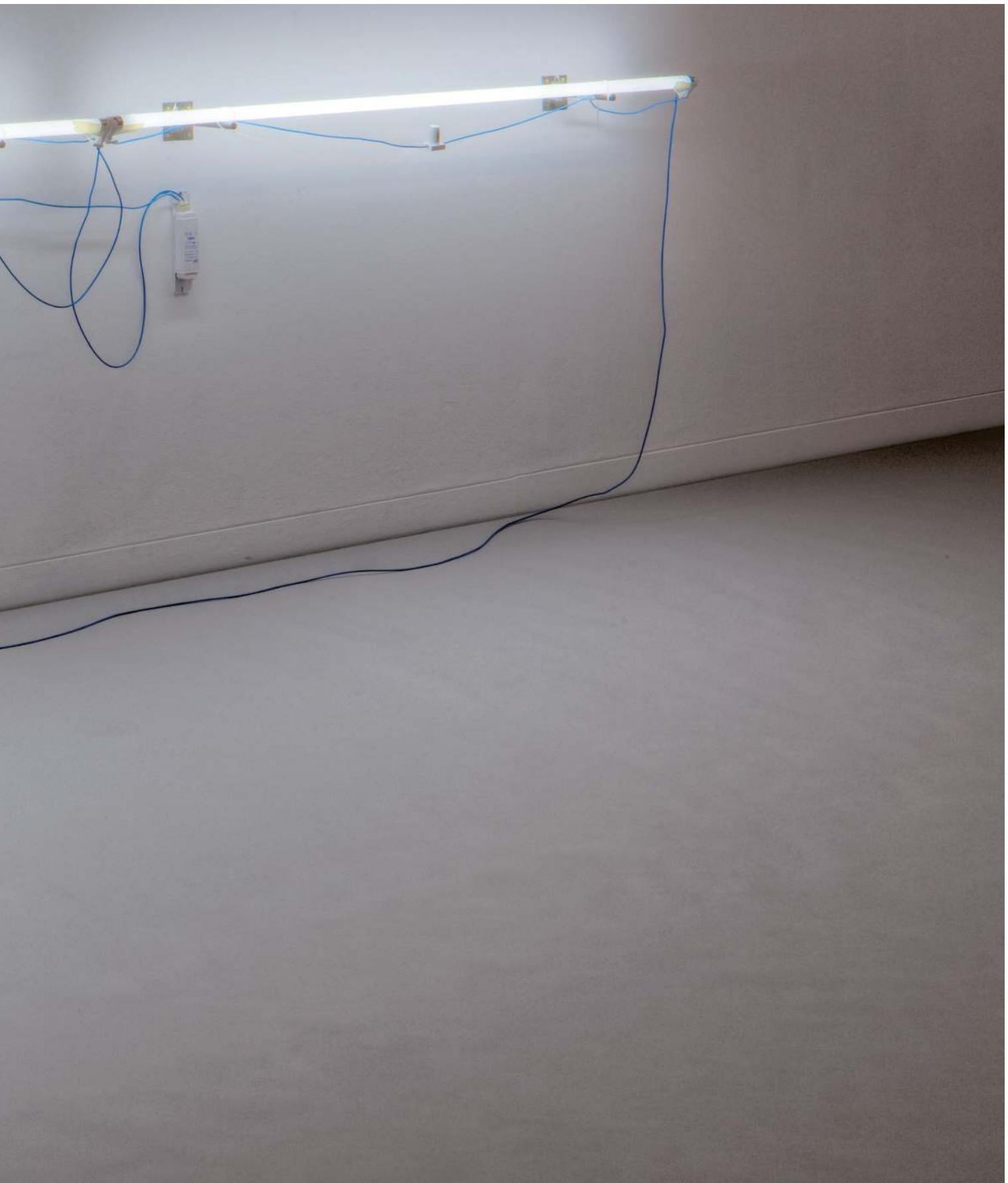
¹⁹ David M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

²⁰ ROMÁN DE LA CALLE, *Senderos entre el arte y lo sagrado*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2003.



VENTANAS CIEGAS, 2009. Acrílico sobre poliéster / Acrylic on polyester. 220 x 110 cm





BARANDILLA, 2009. Metal, fluorescentes y material eléctrico
Metal, fluorescent lamps and electric material. 300 x 90 x 150 cm



CARLOS SCHWARTZ

Nace en / Born in La Laguna, Tenerife en / in 1966. Vive y trabaja en / Lives and works in Madrid y / and Berlín

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS **2010** *Carlos Schwartz*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. **2009** Galería Artnueve, Murcia. / Galería Fúcares, Madrid. **2008** Galería Suffix, Sevilla. **2007** Galería Graça Brandão, Oporto. **2006** *Tras la luz*, Galería Fúcares, Almagro. / *Más Luz*, Galería JM, Málaga. **2005** *Trabajos de luz*, Sala de proyectos, Galería Fúcares, Madrid. / 'Crimen' de Agustín Espinosa, Casa-Museo Gutiérrez Albelo, Icod, Tenerife. **2004** *Velando la verdad*, Instituto Cervantes, Fez, Tánger, Tetuán, Rabat y Casablanca, Marruecos. **2003** *Lecciones de Tinieblas*, Estudio Artizar, La Laguna. / *Nuevas imágenes para el libro*, Galería Fúcares, Madrid. / Galería JM, Málaga. **2002** *Dibujos*, Biblioteca Municipal, Guía de Isora, Tenerife. / *Una línea en El Caletón*, intervención en el espacio público, Garachico, Tenerife. **2001** *Hacia la transparencia*, Galería Fúcares, Almagro. **2000** *Visiones de F.*, Galería Marín Galy, Málaga. **1999** *Matthaus-Passion*, Galería Fúcares, Madrid. / *Nacht-gesang*, Gabinete Antonin Artaud, San Juan de La Rambla, Tenerife. **1998** *La canción de la tierra*, Galería Fúcares, Almagro. **1994** *Fuga de muerte*, Estudio Artizar, La Laguna. / *Del pabellón en el bosque*, Ateneo de La Laguna. **1990** *Wagner, Prokofieff: Pinturas*, Estudio Artizar, La Laguna. **1989** *Scarlatti*, Sala de Arte y Cultura, Santa Cruz de La Palma.

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS **2009** *Canarias [ida y vuelta]*, Espacio Canarias, Madrid. / *El tiempo que venga. La Colección IX. ARTIUM*, Vitoria, Álava. / *Constelações afectivas III*, Galería Graça Brandao, Lisboa / Festival Alterarte'09, Murcia. **2008** *Ideas de partida*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. **2007** *Salzillo 21*, Sala Verónicas, Murcia. **2006** *Umwandlung*, Glogauer, Berlín. **2005** *En las cálidas noches del estío*, Galería Fúcares, Almagro. / *Redivivir Domínguez*, Estudio Artizar, La Laguna. **2004** *Fúcares de papel*, Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera. *Instinto*, Galería Fúcares, Almagro. **2001** *Donde la ciudad pierde su nombre*, Galería Sandunga, Granada. / *San Sebastián*, Cocheras Reales, San Lorenzo de El Escorial, Madrid. **2000** *Gabinete de papel IV*, Galería Fúcares, Almagro. **1999** Premio Pintura L'Oreal, Cuartel del Conde Duque, Madrid. **1997** *Mundo, magia, memoria*, Instituto de Canarias, La Laguna. **1993** *Caja de sorpresas*, Estudio Artizar, La Laguna. **1992** *Colectánea*, Estudio Artizar, La Laguna. **1991** *Dibujos*, Estudio Artizar, La Laguna.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- ACOSTA, FRANCISCO, "Iconomundo: palabra, música y bosques", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife (suplemento 2.C = Revista semanal de Ciencia y Cultura, nº 3), 7 octubre 1999, p. 10.
- C[ARMEN] P[ALLARÉS], "Carlos Schwartz, ojos nuevos", *El Cultural* (suplemento fin de semana de ABC), Madrid, 13 marzo 1999, p. 34.
- CARPIO, FRANCISCO, "Escalas de luz", *ABCD* nº 927, (suplemento de ABC), Madrid, 12-18 diciembre 2009, p. 35.
- CARREÑO, PILAR, "Carlos Schwartz, en pos de la luz", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife (suplemento 2.C = Revista semanal de Ciencia y Cultura), 15 julio 2006, p. 4.
- COMBALÍA, VICTORIA / PINTO, CARLOS E. / ZAYA, OCTAVIO, textos de presentación del catálogo exposición *Mundo, Magia, memoria*, Instituto Cabrera Pinto, La Laguna, Tenerife, 11 diciembre 1997-10 enero 1998.
- DÍAZ-GUARDIOLA, JAVIER, "Carlos Schwartz, artista", *ABCD* nº 927, (suplemento de ABC), Madrid, 12-18 diciembre 2009, pp. 34-35.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, "Siete moradas para Carlos Schwartz", texto de presentación del catálogo exposición *Nuevas imágenes para el libro*, Galería Fúcares, Madrid, abril-mayo 2003.
- KRAWIETZ, ALEJANDRO, texto presentación carpeta de *Diez Grabados de Carlos Schwartz*, Benveniste Ediciones, Madrid, 2002.
- LEÓN, FRANCISCO, "El último pintor del mundo", texto de presentación catálogo exposición *Lecciones de tinieblas*, Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, enero 2003.
- LOARCE, JOSÉ LUIS, "Carlos Schwartz, alegorías", *Cultural* (suplemento ABC), Madrid, 30 junio 2001, p. 38.
- MARTÍNEZ DE CORRAL, LORENA, "Retener la mirada", texto de presentación catálogo exposición *Salzillo 21*, Sala Verónicas, Murcia, 26 septiembre-28 noviembre 2007.
- MÉNDEZ, MAYTE, "Heredero de Dadá", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 5 marzo 2009, p. 48.
- N[OEIMI] M[ÉNDEZ], "Carlos Schwartz", *Arte y Parte*, núm. 64 (agosto-septiembre 2006), p. 109.
- PALOMO, BERNARDO, "Carlos Schwartz", *El Cultural* (suplemento *El Mundo*), Madrid, 14-20 diciembre 2006, p. 48.
- PINTO, CARLOS E., "Gammadion", *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 20 octubre 1990, p. 12.
- POZUELO, ABEL H., "Carlos Schwartz", *El Cultural* (suplemento *El Mundo*), Madrid, 8-14 mayo 2003, p. 34.
- REGALADO DÍAZ, ANTONIO FRANCISCO, texto de presentación catálogo exposición *Imágenes de María*, Sala de Arte exconvento Santo Domingo de Guzmán, La Laguna, Tenerife, 7 mayo-7 junio 2009.
- SALAS, RAMÓN, "Todos los artistas canarios viven en Madrid", texto de presentación catálogo exposición *Canarias [ida y vuelta]*, Espacio Canarias, Madrid, 2009.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, "La palabra y el prisma", texto de presentación catálogo exposición *Fuga de muerte*, Estudio Artizar, La Laguna, Tenerife, marzo 1994.
- , "Carlos Schwartz y los otros medios de la pintura", texto de presentación catálogo exposición *Matthäus-Passion*, Galería Fúcares, Madrid, 24 febrero-27 marzo 1999.
- VOZMEDIANO, ELENA, "La pasión según Carlos Schwartz", *El Cultural*, nº. 18, Madrid, 7 marzo 1999, p. 32.
- , "Carlos Schwartz, mística mecánica", *El Cultural*, Madrid, 4-10 diciembre 2009, p. 29.



