

TERRY SMITH | MOVING TARGET

TERRY SMITH es uno de los artistas británicos más activos de su generación. Tributario del conceptualismo, ha creado –sin embargo– un cuerpo de trabajo que lleva a cabo con los materiales que estén a su disposición, haciendo desde instalaciones de video hasta esculturas, dibujos y pinturas, siempre motivado por la experimentación, lo que imposibilita precisar un medio o proceso particular como elemento en su obra. La exposición **MOVING TARGET** muestra una selección de videos de este artista inglés ya conocido en Caracas. En obras multimedia, **SMITH** pasa de trabajar con el video sobre el video a elaboraciones con el lenguaje como generador de sentido. Además de lo experimental, **SMITH** gusta incorporar la “casualidad” en sus trabajos y es aquí donde aparece la improvisación con músicos. Sus imágenes, profundamente sensoriales, nos atrapan por el simple placer de la contemplación, sin esperar resultados o desenlaces. Para **FUNDACIÓN TELEFÓNICA**, conjuntamente con **PERIFÉRICO CARACAS | ARTE CONTEMPORÁNEO**, es un placer concluir el calendario de exposiciones 2012 con **TERRY SMITH**, artista que logra crear un lenguaje único, producto de la fusión del arte y la tecnología.

PEDRO CORTEZ
Presidente
FUNDACIÓN TELEFÓNICA VENEZUELA

PERIFÉRICO CARACAS | ARTE CONTEMPORÁNEO

Fundación Telefónica

Telefonica

 movistar

Los comienzos de la relación de **TERRY SMITH** con Venezuela datan de 1995, cuando formó parte de la inolvidable exposición colectiva **INTERVENCIONES EN EL ESPACIO**, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Posteriormente, ha desarrollado otros proyectos de videoarte en el país y ahora retorna gracias al esfuerzo mancomunado de **FUNDACIÓN TELEFÓNICA Y PERIFÉRICO CARACAS | ARTE CONTEMPORÁNEO** para ofrecer su muy esperada primera exposición individual: **MOVING TARGET**.

Instalaciones y video-instalaciones se reúnen para dar cuerpo a una paradójica desmaterialización del objeto de arte, revisando lo que ha sido la obra del artista y su empeño en desvirtuar el tiempo, los objetos, la presencia humana.

MOVING TARGET devela las estrategias poéticas a través de las que **SMITH** retoma ideas puras, las trasvase a materiales a su disposición y construye un género de difícil definición; una realidad que, pese a estar contenida en una pantalla, nos conduce a aceptar sin prejuicios su inmaterialidad, a la vez que su incuestionable certidumbre. Cada obra de este reconocido artista toma riesgos discursivos que hacen de la mirada un desafío en sí mismo.

PERIFÉRICO CARACAS | ARTE CONTEMPORÁNEO

UN POETA DEL ARTE REDUCTIVO

DAVID THORP

TERRY SMITH es un poeta del arte reductivo: un minimalista contradictorio cuyas ideas anti-formales lo ubican en un afluente expresivo que nutre su individualidad. Trabaja con los materiales que estén disponibles, haciendo obras que van desde instalaciones de video hasta esculturas, dibujos y pinturas: lo que motiva a SMITH como artista es la experimentación. Sin embargo, esta experimentación está arraigada en convenciones plásticas establecidas. La práctica de SMITH y sus influencias lo distinguen como uno de los artistas británicos más consecuentes de su generación, alguien que en un largo período de tiempo ha creado un cuerpo de trabajo que persistentemente reconoce a artistas fundamentales del siglo XX, como JOHN CAGE, JOSEPH BEUYS y BRUCE NAUMAN. Estos artistas, entre otros, forjaron una base desde la cual el arte puede extenderse hacia el reino de la idea pura, sin perder su carácter experiencial. Esta aproximación al arte es el eje central de la práctica de SMITH, que se encuentra firmemente ubicada dentro de una trayectoria histórica, y su conciencia de ello no solamente nutre su trabajo, sino que le permite crear una plataforma donde esta trayectoria se celebra. Dada la diversidad y el pragmatismo de la aproximación de SMITH, es imposible identificar un medio o proceso en particular como elemento central en su obra; no obstante, el dibujo tiene una presencia reiterada durante su carrera. Así como se cree que el arte “bueno” siempre saldrá adelante, existe la misma relación sentimental acerca del puesto que ocupa el dibujo en el arte, como el *sine qua non* de la práctica auténtica. Si hay algo de fundamental en la práctica conflictiva de SMITH es su búsqueda de autenticidad, frente a sus sospechas de que el arte carece de ello y que esa es su condición. Es posible que esta incertidumbre sea un factor subyacente en la actitud ambivalente de SMITH respecto al objeto. Aunque existen más allá del momento de su confección, sus dibujos se relacionan con las acciones veloces que les dieron origen. SMITH ha ideado dos distintas maneras de abordar el mismo evento, usando una metodología que se halla entre las esferas de las ideas y la realidad concreta.



SIN TÍTULO
1996
corte de pared
[wall cutting]
Londres



8 SIN TÍTULO
1995
técnica mixta / deconstrucción,
dibujo, bajo relieve
4,06 x 5,26 cm
[mixed media / deconstruction,
drawing, low relief]
fachada del Jardín de Esculturas
Museo de Bellas Artes
Caracas

realización de la obra SIN TÍTULO
1995
técnica mixta / deconstrucción,
dibujo, bajo relieve
[mixed media / deconstruction,
drawing, low relief]
3,70 x 7,72 cm
corredor interno
Museo de Bellas Artes
Caracas

TERRY SMITH: CONSTRUYENDO PARADOJAS, FRAGILIZANDO CERTEZAS...
MARÍA ELENA RAMOS

Construir-deconstruyendo es su modo natural de creación. Pero son muy distintos los objetos –y objetivos– en los que estos afanes fueron tomando el cuerpo del arte mientras lo desencarnaban de formalidades estéticas. Así, interviene antiguas arquitecturas, removiendo superficies de las paredes y hurgando en el pasado de sus hechuras, mientras revela capas de la historia material de los sitios y va anti-erigiendo nuevas presencias ilusorias: dibujos-desdibujos fantasmales; puertas o ventanas solo aparentes; columnas que nada sostienen. Trabajó de ese modo sobre los muros de casas londinenses que iban a ser demolidas (*SITE UNSEEN*), sobre las paredes del British Museum de Londres y en corredores y muros del Museo de Bellas Artes de Caracas.

También desarma objetos corrientes, como en el videoperformance *UNNATURAL ACTS*, en el que un hombre a quien no se le ven los ojos –cortados por el encuadre– se enfrenta a una mesa tomada en plano fijo mientras maneja cosas disímiles –carrete que desenhebra, pan que desmiga, espuma que expande, sombrero que deshace en tiras–, para intentar luego el camino inverso, reconstruyéndolos como formas simultáneamente logradas y desmañadas. SMITH, el deconstructor, se enfrenta al ser físico de la materia (superficies, estratos, fragmentos) llegando a los residuos después de dejar atrás el apogeo de la forma plena, algo que la energía quebrantadora del artista acelera –como si desechara, como si deshiciera– hacia el nuevo estatus de una obra que podemos llamar *anti-erigida*. Trabaja con lo que existió, pero también, con lo que queda. Y si el resto, eso que queda, da cuenta de algo que el pasado dejó tras sí, también él constituye obra nueva en presente. Y funda para ella un futuro que, en cualquier caso, no vislumbra demasiado duradero.

Algo de la informalidad y del trato con los objetos a la manera de los niños parece recorrer sus obras, sin embargo, tan conceptuales: la necesidad de raspar o hacer dibujos sobre paredes, de romper objetos para ver cómo están hechos; el placer de lanzar fuegos artificiales siguiendo con la mirada cómo se elevan y cómo caen sus cintas rotas a cada estallido; los juegos de mímica para adivinar el significado de las palabras y una cierta impaciencia por las cosas que duran.

Pero no solo resta a edificios y objetos, también a otros soportes, más desmaterializados ya de suyo. Así sucede con la música vocalizada, el canto, como se puede seguir en sus videos *BROKEN VOICES* o *CARACOL*, este último, con jóvenes intérpretes caraqueños que improvisan sobre *CAGE*, *BERIO*, *REICH* (SMITH gusta incorporar la casualidad, otra brecha que deja aquí abierta con la improvisación de los músicos). El ámbito de la sonoridad le ofrece otro lenguaje para inventar algo que, a la vez, intercepta o disuelve. En *BROKEN VOICES*, con la cantante LINDA

HIRST, la voz produce cortes suaves, como susurros, como pequeñas heridas dadas y recibidas en el aire que se expira o que se inspira, como vacíos que constituyen, no obstante, un espacio y un sentido: aquí, tanto como la voz, parte esencial de la obra es el quiebre de esa voz en el ritmo asincopado, en la fisura que toma cuerpo como forma estético-ética con la que **SMITH** refleja cierto escepticismo sobre la comunicación humana. En **UNSUNG**, expresiones guturales, leves gemidos se interpenetran con una letra U a la que el sonido desfigura o configura; en **O PERSE O**, lo visual está dentro de lo audible y lo sonoro dentro de lo visible, restándose y sumándose existencia. Es costumbre para **SMITH** yuxtaponer zonas tangibles y otras vacías; espacios positivos junto a los negativos; relieves altos y bajos; presencias y silencios sucesivos.

Un modo particular de rupturas y reparaciones sucede con la palabra, bien sea oral, escrita o digital. Así, con una vocalidad trastocada en giros y desencuentros, el artista dice, insistentemente, que no tiene nada que decir (*I'VE GOT NOTHING TO SAY*) mientras va produciendo dos tipos de contradicción: una visual, pues el gesto de su rostro en primer plano reitera esa frase –negativa– mientras da cuerpo a una obra –positiva– que sí está diciendo algo, aunque solo sea de manera gestual. Otra contradicción apunta a su trayectoria toda, pues aunque diga que nada tiene que decir, su trabajo viene cargado, durante varias décadas, de ideas a transmitir. **WHY DON'T WE TALK ANYMORE**, se dicen dos jóvenes una y otra vez, como enunciando un mantra reiterativo. Mucho se preguntan por qué no se hablan, pero preguntarse es hablarse, tendiendo algún tipo de puente (aunque, impasibles, los hablantes ni se miran).

Hay también una sonoridad-no-audible, solo visualmente expresada. En su serie de videos breves incluidos en **EXPLETIVE/DELETIVES** está una gestualidad exacerbada en el primerísimo primer plano de la cámara: bocas que dejan ver en su mímica palabras que no se pueden oír. La obra se estructura entonces por sustitución o relevo entre *lo escuchable* y *lo mirable*, y cierto absurdo recorre las imágenes cuando el gesto parece magnificar un sonido que, en rigor, es rezagado al mutismo en aras de una concentración de lo visible. Distintos aspectos del lenguaje cinematográfico sufren aislamientos o extrapolaciones (**NOISE**, **UNSUNG**, **LEAK**, **ANIMATE**). En el caso de **OVERTURE**, **SMITH** se basa en la reiteración y la inclusión, desplazando presentaciones de marca de las empresas cinematográficas que aquí no anuncian *la película a ser vista*, sino que concentran, en articulación nueva, las oberturas de muchas cintas que no serán vistas, produciendo una abstracción del video sobre el cine, o del video y el cine –artes de lo visible por excelencia– sobre algo que no se puede ver. Y es que esta suma de introducciones nada introduce ya, como no sea al concepto mismo de paradoja, tan presente en estas obras de narratividad fragmentaria en que **SMITH** va revelando y enlazando distintas capas de sentido a partir de lo antes anulado, e incluso, a partir de un aparente sinsentido.

Ahora podemos preguntarnos nosotros: ¿cuánto deja este arte levantado –y abierto– en el camino, mientras suspende certezas y deshace lugares o figuras? ¿Cómo una obra tan basada en el desmoronamiento, el derribo, el tiempo que pasa mientras las cosas se van reduciendo a algún resto, logra ofrecernos, sin embargo, percepciones espléndentes en lo inmediato? La respuesta parece estar en que, aun crecido en la tradición del arte conceptual, **SMITH** no llega a la descorporización radical, pues ama trabajar en una zona de vaivén y mediaciones: entre el concepto crítico que fragiliza lo material y su personal propuesta que, precisamente, materializa con cierto humor al margen un mundo de formas y creencias frágiles. Para ese arte contemporáneo que de algún modo **SMITH** representa, el acto demoledor es también, simultánea o diferidamente, un acto con-formador. Es así como ofrece nitidez visible al ruido comunicacional, o produce *iluminaciones* a través de una farola cuyo fulgor se desvanece (**ALIGHT**), o mediante una erecta bengala (**FIREWORK**) a la que convierte en metáfora del destello, mostrando la fugacidad entre aparecer y desaparecer, entre apogeo y desfallecimiento. Si las obras de **SMITH** se distancian con frecuencia de la consagrada duración del objeto artístico, también es cierto que él se acerca con goce a otra duración, inevitable: la de la lentitud perceptiva. El tiempo, su transcurrir en obra, es un aspecto central del lenguaje del video. Y hay videoperformances en los que este artista asume a conciencia la temporalidad como eje. En **MARKING TIME I** se trata del proceso temporal del juego de naipes, con la expectativa de los jugadores, su indecisión, su adivinación-inferencia sobre la próxima jugada del otro, la dinámica de manos que reparten barajas, las eligen, las muestran o las ocultan como tesoros pasajeros. En **MARKING TIME II**, la obra toda se construye sobre un rostro femenino, su movimiento lento, casi detenido; los temblores mínimos del cuello, la mirada lejana y, a la vez, introspectiva. El video existe aquí en el tiempo de la impasibilidad, la paciencia, el estar allí, el ser –y el dejarse ver– como se es. **Tempo leve**, giro sutil y un cambio casi insensible del lugar del personaje. Una lentitud y un estar muy distintos a los de las protagonistas de la TV, pero, en cierto modo, afines a las madonas de la pintura renacentista. Una belleza que aparece replanteada aquí, en este ver casi hipnótico que **SMITH** estimula en el espectador. Podría esbozarse, a partir de un video como éste, una aproximación a la belleza femenina, pero también a la del arte, más acá del canon clásico (hay que decir que este artista, contemporáneo y no creyente, ha confesado sus recorridos para admirar frescos de antiguas iglesias e imágenes religiosas en esquinas y callejuelas de Florencia).

La exposición **MOVING TARGET** muestra una selección de videos de este artista inglés ya conocido en Caracas. Las imágenes temporales de **TERRY SMITH** nos atrapan, obligándonos a llegar hasta el final... aunque usualmente no propongan desenlace alguno.



OVERTURE
2006
video
6 min 24 seg

HACIENDO SENTIDO: TRES PREMISAS EN VIDEOS DE TERRY SMITH
LISA BLACKMORE

ACTO UNO

Una voz (off):

Al norte, nada.

Al sur, nada.

Al este, nada.

Al oeste, nada.

En el centro, nada.

Cae el telón. Fin del acto uno.

GEORGES PEREC¹

¹ GEORGES PEREC,
Especies de espacios.
Barcelona: Ediciones
Montesinos, 2001,
p. 27.

² TERRY SMITH en
conversación con
MARÍA ELENA RAMOS
en: MARÍA ELENA
RAMOS, *Intervenciones
en el espacio: diálogos
en el MBA*. Caracas:
Museo de Bellas
Artes, 1999, p. 261.

Hay una extraña conexión entre algo que tiene un valor incalculable
y algo que no tiene ningún valor

TERRY SMITH²

Imagínese por un segundo un espacio vacío; un espacio libre de contenido, objetos, marcas, rastros. Por supuesto, evocar tal espacio es plantear su existencia, su delimitación y, en efecto, su potencial como recipiente para organizar contenido, y de ese modo, construir el sentido. Ese sitio se tambalea precariamente en la cúspide de la articulación: un preámbulo del sentido. Esta premisa –junto con muchas otras líneas de indagación– ofrece una vía para pensar la obra siempre cambiante de TERRY SMITH, cuyo cuerpo de trabajo diverso en sus medios (*medium-diverse*) –en vez de específico (*medium-specific*)– emerge indistintamente de hojas de papel, arquitecturas residuales a punto de ser demolidas, pasillos, programas de computadora o el silencio del estudio del artista. Cada sitio liminal presenta una igualdad de oportunidades para la enunciación.

I. INTERSTICIO COMO CONTENIDO

Siguiendo esta línea de reflexión, en la producción videográfica de SMITH figuran obras que ostentan su carencia de contenido y se erigen desde los mecanismos internos del medio. Tal es el caso de *NOISE* (2006), donde el formato y la materialidad propia del cine constituyen la forma y el contenido de la obra, ya que no hay referente alguno representado en la imagen. El video no es de, ni sobre nada; es su propio espejo cuestionador. *NOISE* se desplaza de lo que parece ser un formato análogo hacia una estética digital, mientras fragmentos de pelusa, pequeños pelos y otros elementos aparecen en la superficie de la imagen que titila en la pantalla.

Sin embargo, a pesar del desplazamiento inferido de lo análogo a lo digital, la obra no despliega una narrativa de lógica desarrollista que plantearía la depuración o la pulitura de los medios tecnológicos de la reproducción de imágenes. Es decir, mientras el contenido de *NOISE* parte de la aparente acumulación de elementos que se superponen a la superficie supuestamente “real” de la imagen, el espectador no debe dejarse engañar. Pese a sus guiños a lo cinematográfico y a los formatos análogos del cine, *NOISE* no es más que una quimera digital. Un plug-in o efecto que forma parte de la sintaxis de la edición y la postproducción del video. Pese a las apariencias, la obra no contiene ninguna cinta original predigital, ni tampoco medita sobre la representación de ciertos tipos de imagen. La virtualidad se materializa literalmente como la obra.

Esta misma operación está presente en *ANIMATE* (2006), donde las herramientas de la edición y postproducción se emplean nuevamente para crear contenido desde los intersticios y las transiciones –muchas veces invisibles– entre una imagen y otra. De nuevo, SMITH construye su sintaxis particular desde el vacío, emplazando su trabajo dentro de puentes distintos y distinguibles que separan el contenido, cuya presencia posibilita la articulación. En este sentido, las obras mantienen una autorreferencialidad consistente que obstaculiza la construcción de sentido mediante la representación, para construir la obra a partir de las herramientas básicas, inherentes al video.

II. CONTENEDOR COMO CONTENIDO

Otra operación que figura en este modo de trabajo a partir del espacio vacío es la que enmarca los videos *I'VE GOT NOTHING TO SAY* (2007) y *EXPLETIVE/DELETIVES* (2007), basados en reflexiones sobre el lenguaje. En el primero, SMITH juega a no tener nada que decir mientras apela a una paradoja clásica: fiel a la lógica de la censura, la negación de ciertas palabras simultáneamente plantea y refuerza su propia existencia y reproducción, de la misma manera en que el “sinsentido” implica necesariamente la articulación del “sentido”. Desde luego, con su característica mezcla de humor y gravitas, SMITH crea algo de la nada*. Al silenciar su afirmación verbal de carencia de contenido (aunque la frase “no tengo nada que decir” queda muda), crea una representación detallada de aquello que ocurre formalmente –es decir, como imagen– cuando se expresa esa falta de contenido, efecto que se acentúa más gracias a la toma reencuadrada que suprime el contexto más amplio de la identidad de SMITH.

De manera parecida, en *EXPLETIVE/DELETIVES* usa la misma toma frontal en blanco y negro para enunciar un conjunto de las palabras más ofensivas en británico vernáculo. Aquello que no debe decirse es amputado y extraído de su contexto cultural y solo se representa a través de las formas creadas por los labios del imposible SMITH. Con ello vuelve a suprimir una interpretación contextual del

contenido para colocar la forma en primer plano, pero también emplaza la obra dentro de una carencia, un silencio. Mientras SMITH articula las palabras, éstas se convierten en fragmentos semi-aislados cuyo carácter ofensivo es, en gran medida, anulado. El espectador se enfrenta a estudios minuciosos de contenedores lingüísticos que han sido vaciados de sentido: una afirmación entera que niega la enunciación al enunciarla y una lista de insultos, los cuales –desprovistos de un receptor y un contexto– parecen desinflarse.

Lejos de los artificios que caracterizan las obras comentadas anteriormente, *OVERTURE* (2006) parece situar al espectador en terreno familiar. La presentación inicial –según el protocolo cinematográfico– lo prepara para su inmersión en el ocio, pero al editar una secuencia de estas presentaciones preparatorias, SMITH agota el preámbulo a la narrativa. Se impide la inmersión en el contenido narrativo (la trama de una película es, en esencia, una serie de desarrollos), porque *OVERTURE* se detiene tan perseverantemente en el marco que la sugerencia reiterativa de que algo está a punto de comenzar plantea una condición casi pavloviana en la dinámica visual, lo cual a su vez implica un abordaje crítico de la mirada en la obra del artista. Curiosamente, este tema ya había figurado en *MARKING TIME I* (1999), donde SMITH entrelaza varios niveles de reflexión que no solamente cavilan sobre el póker, sino que cuestionan –en un nivel metanarrativo– la existencia de un sentido narrativo en la vida humana y la posibilidad de encontrar en la obra algún tipo de revelación.

III. COMPONER LA FRAGMENTACIÓN: ESPACIO-VOZ-TIEMPO

El diálogo crítico y autoreflexivo que SMITH establece con el hacer sentido y con el lenguaje atraviesa sus obras de múltiples proyecciones simultáneas, desde *MARKING TIME* hasta su práctica más reciente. Por ejemplo, en el video de tres pantallas *BROKEN VOICES* (2007), una pantalla negra muestra dos columnas monolíticas de texto que va pasando en sentido vertical, acaso connotando la manera en que la arquitectura monumental construye sentido de forma literal en el espacio. A pesar de esta articulación de contenido aparentemente sólida, una mirada más detenida revela que, en realidad, el texto está conformado por disparates: palabras y oraciones fragmentadas insertas en correos spam para que pasen por los filtros que buscan, precisamente, limitar la avalancha de contenido no-solicitado –o escombros textuales– que SMITH hurga, amasa y esculpe típicamente para crear sus antiformas. En *BROKEN VOICES*, las columnas de textos se aproximan a una monumentalidad, aunque esta sobredeterminación textual se destruye solo para evidenciar su relación con las obras que hacen patente su ausencia de contenido y que se producen desde el vacío, como comentamos arriba. De esta forma podemos deducir que esas dos operaciones son, en efecto, partes de la misma estrategia irreverente: cuestionar los distintos vehículos

formales que transmiten el sentido y plantear la posibilidad de que el sentido no sea más que un montón de desechos.

La obra más reciente que SMITH ha realizado en Caracas, *CARACOL* (2011), también explora un diálogo entre lenguaje y espacio, al usar una etiqueta inmediatamente denotativa (“caracol”) que describe el atrio circular del Edificio Araure en el Bulevar de Sabana Grande, donde se realizó la obra. Aquí la forma y el lenguaje convergen en las voces de los intérpretes que colaboraron con SMITH, pero la articulación dislocada y cacofónica de “caracol” no busca ser mero espejo de la forma del edificio desde sus entrañas, sino formar una incursión momentánea, titubeante, en la vida cotidiana del edificio y su fluida figura arquitectónica. La improvisación y las obras multimedia dominan la práctica actual de SMITH y registran un desplazamiento, donde pasa de trabajar con el video sobre el video y de trabajar con el lenguaje como generador de sentidos para abarcar sitios más amplios de enunciación. En ese sentido, *BROKEN VOICES* y *CARACOL* involucran una forma más plural de producción en la que SMITH delega la enunciación a otros, cuyas habilidades le interesan y cuyas individualidades producen nuevas incógnitas que él encuentra fructíferas como artista. Finalmente, aunque trabaja desde los confines de medios específicos (como el video), con formas particulares de articular ideas o contenidos (a través de lenguaje o la imagen en movimiento), o colabora y dirige proyectos que desarrolla dentro y a partir del tiempo, al combinar movimiento, voz, imagen y sonido, el diálogo de SMITH con el video subraya una indagación central: hacer obras para explorar maneras de hacer sentido.

*NOTA DE LA TRADUCTORA:

en inglés la frase “to make something out of nothing” (hacer algo de la nada) tiene un doble sentido, ya que también se refiere a alterarse innecesariamente por una causa mínima.

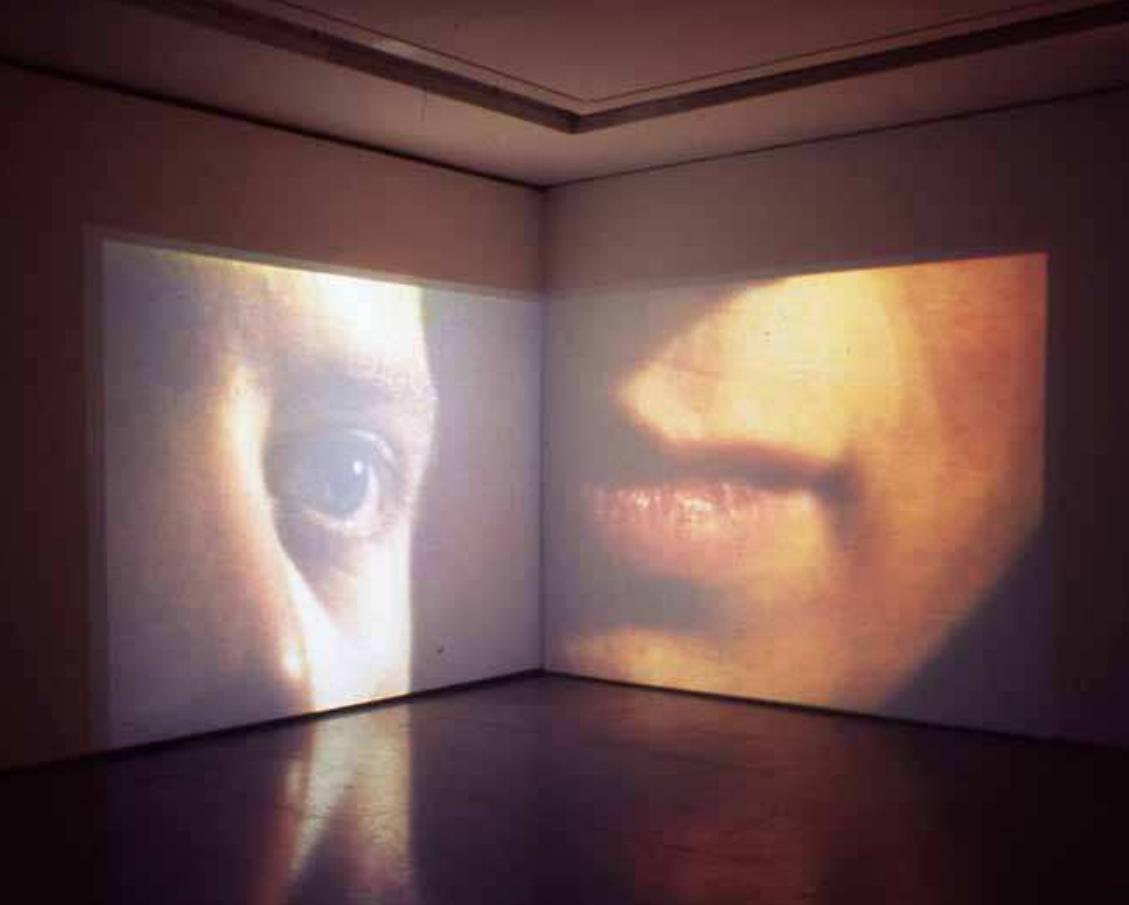


—
18

MARKING TIME

1999
video, proyección de dos pantallas
[video, two screen projection]
14 min 7 seg

—
19

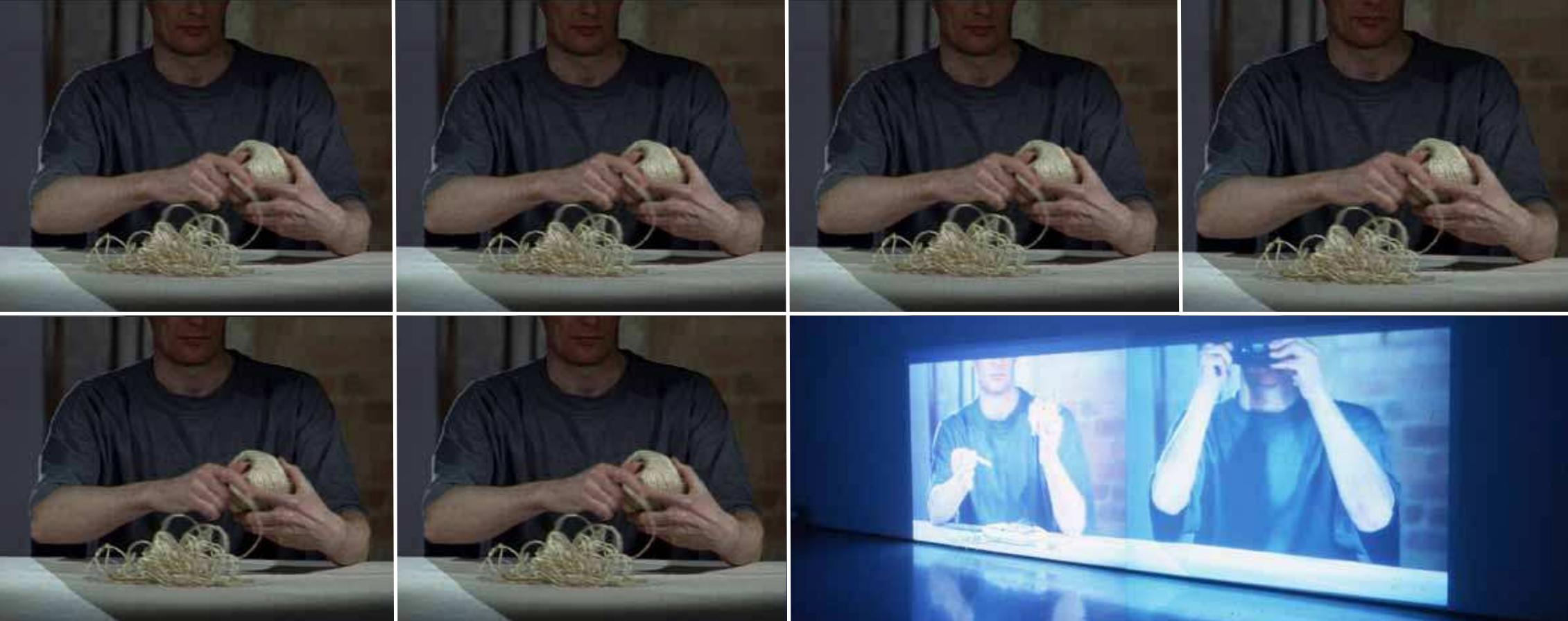


—
20



—
21

MARKING TIME
1999
prueba de proyección
[projection tests]
Lux, Londres



UNNATURAL ACTS

2000

video

18 min 3 seg

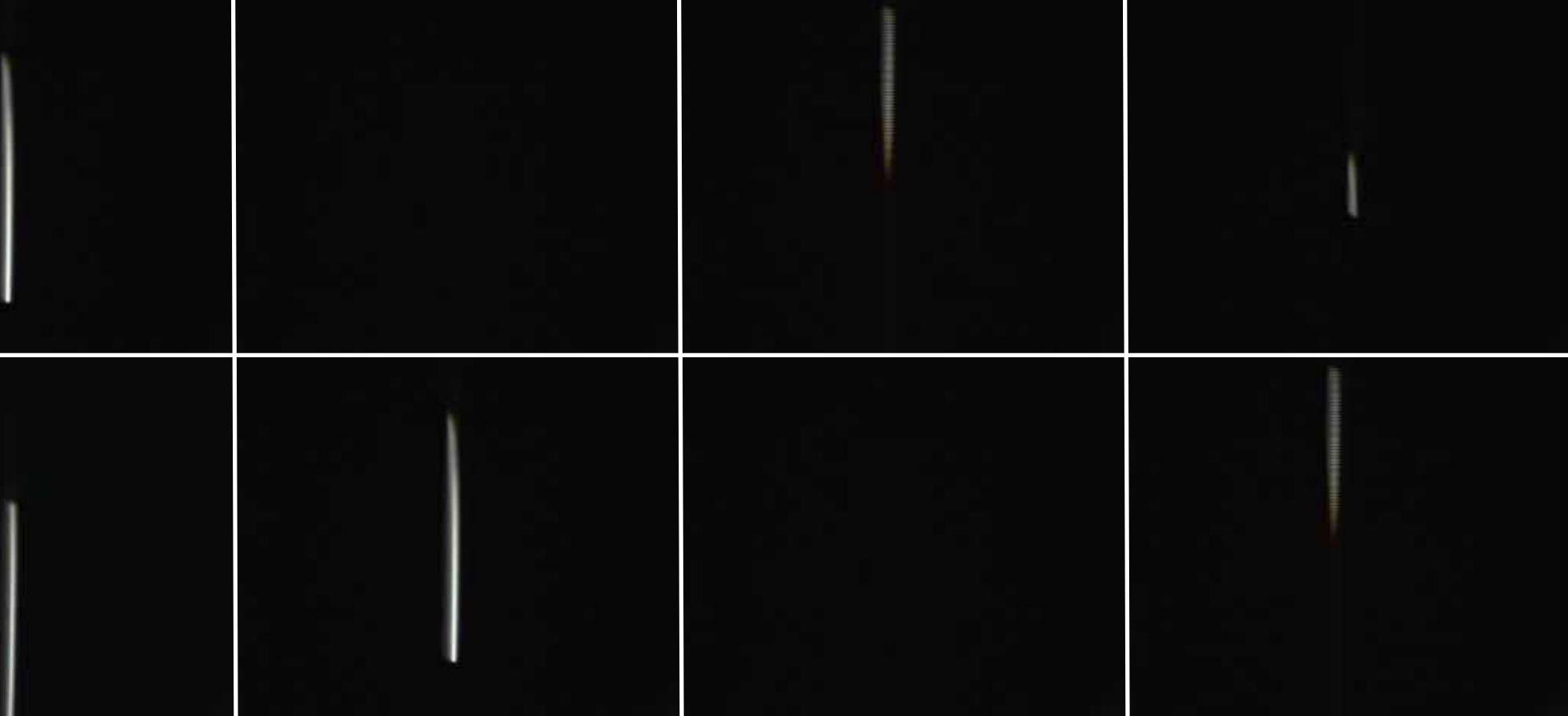




—
26

ALIGHT
2002
video, proyección de cuatro pantallas
[video, four screen projection]
4 min 19 seg

—
27



—
28

LEAK
2005
video
1 min 5 seg

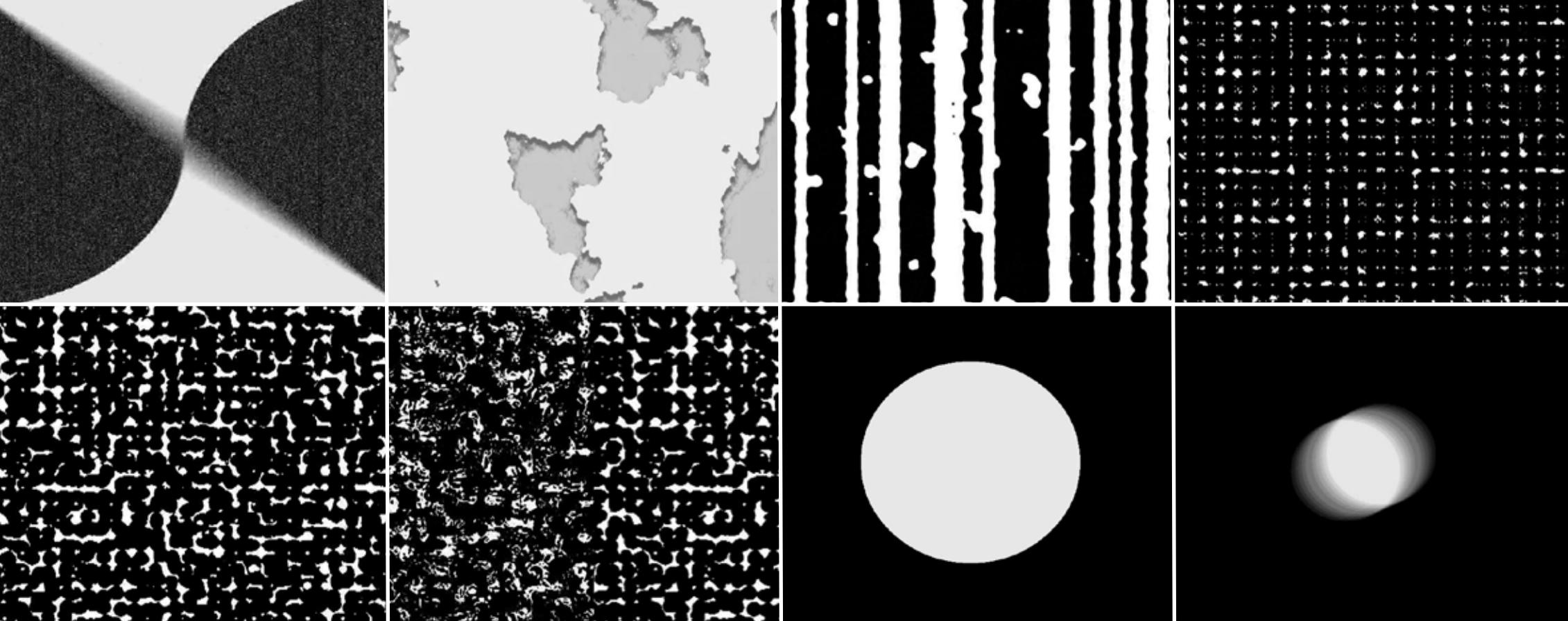


OPENING / CLOSING

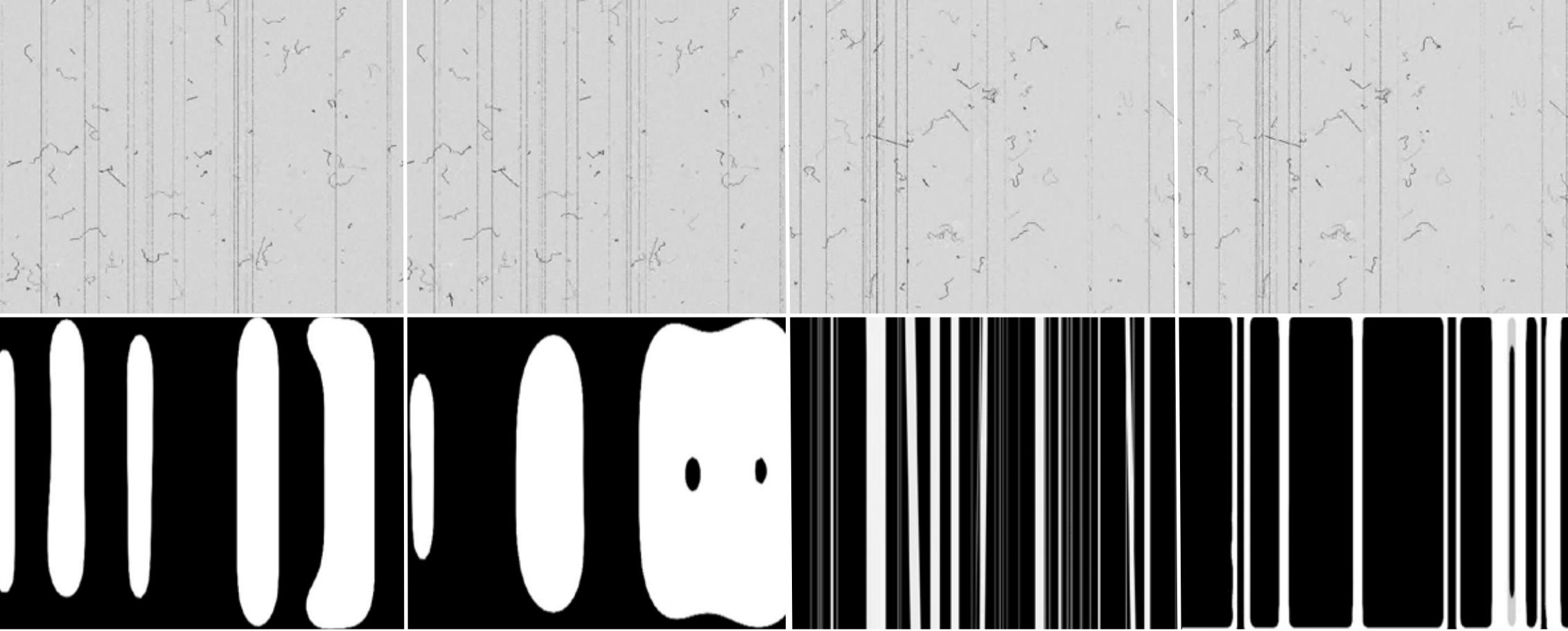
2003

video

1 min 32 seg



—
32
ANIMATE
2006
video
1 min 30 seg



—
34
NOISE
2006
video
3 min 31 seg

—
35

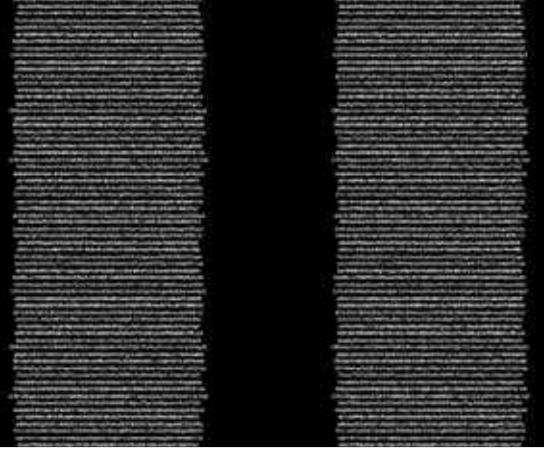


WHY DON'T WE TALK ANYMORE

2005

video

57 seg

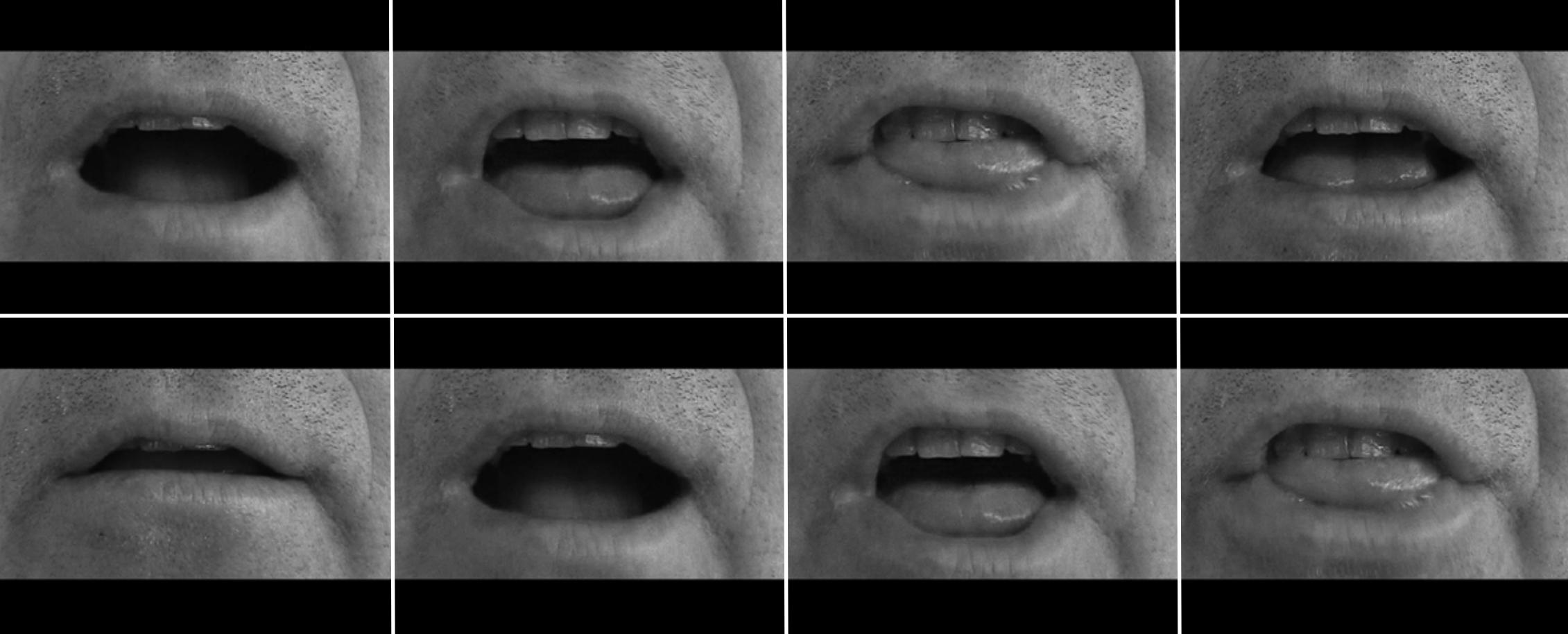


Now, what's the business. Brenda in a
body stocking would make as
much sense, fashion-wise, as a snood
on a dry salami.
Ridiculous threats didn't worry them at
all, but they were obeyed.
Stephen looked on his hat, his stick, his
boots.
For an instant he saw her bright face,
her glistening lashes. Used
with the cfif and cfelseif tags.

BROKEN VOICES

2007

video, proyección de tres pantallas
[video, three screen projection]
22 min 25 seg



I'VE GOT NOTHING TO SAY

2007

video

39 seg

—
41

—
40



talleres experimentales
con intérpretes para CARACOL
[experimental workshops
with singers for CARACOL]
Museo de Bellas Artes
abril 2011

(JSMH)
Sounds,
Discord

CARACAS
CARACOL

Breaking up the sequence, into parts.

Then carry on through

CAR | AC | OL

To extend the sound.
to add discord.

Concave opens looking up

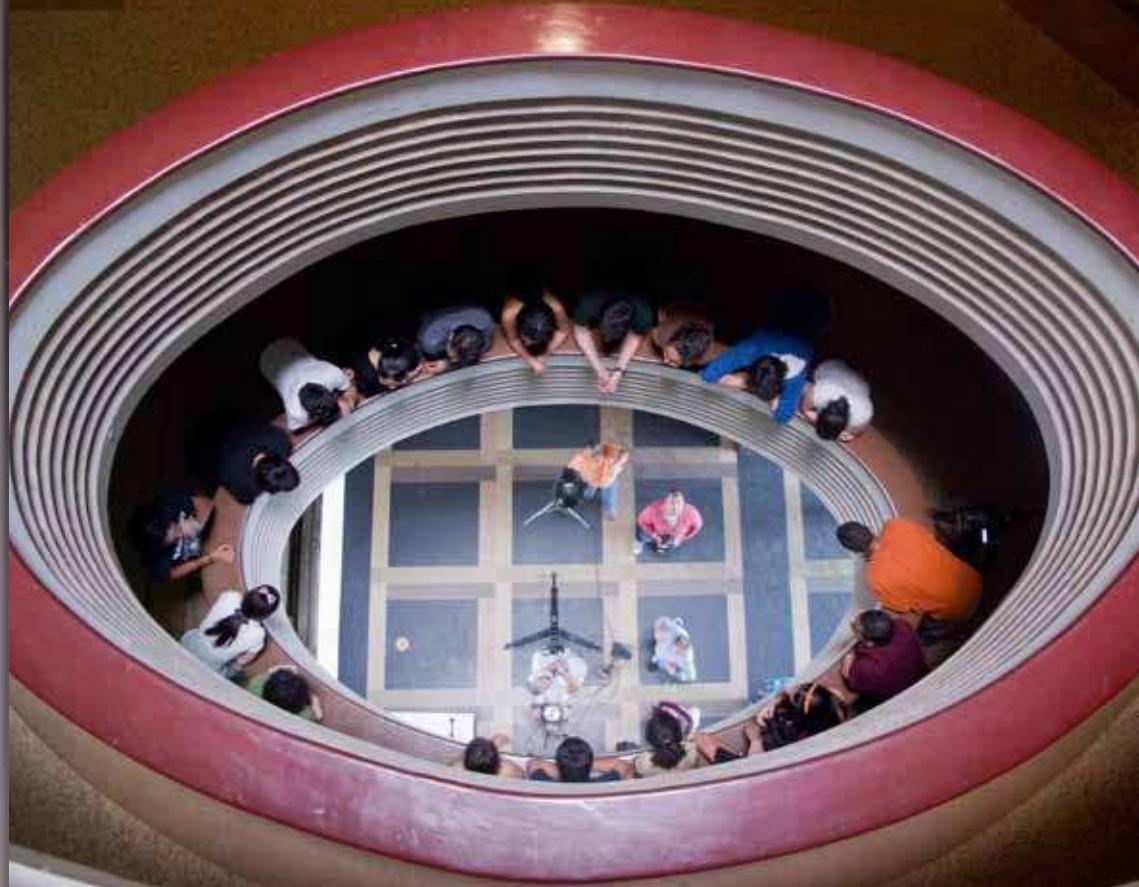
The singer on back,

They are out at right.

They begin to sing

gradually they move forward together
together to look over the balcony.

[I read a sonic cue?]



grabación de CARACOL
[filming of CARACOL]
Edificio Araure
Bulevar de Sabana Grande
Caracas
abril 2011

imagen escaneada de libreta
de TERRY SMITH con apuntes
del proyecto CARACOL
[scanned image of TERRY SMITH's
notebook with notes for CARACOL]
abril 2011

if we even knew numbers then
we can determine the much we

6 20 21 22 23 24 25 26

5 14 15 16 17 18 19 20

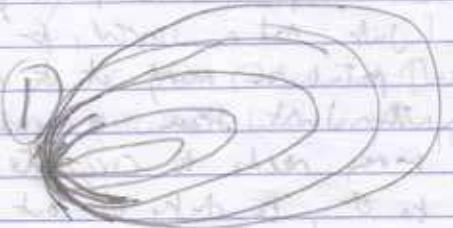
4 9 10 11 12 13 14

3 5 6 7 8

2 2 3 4

1 1 2

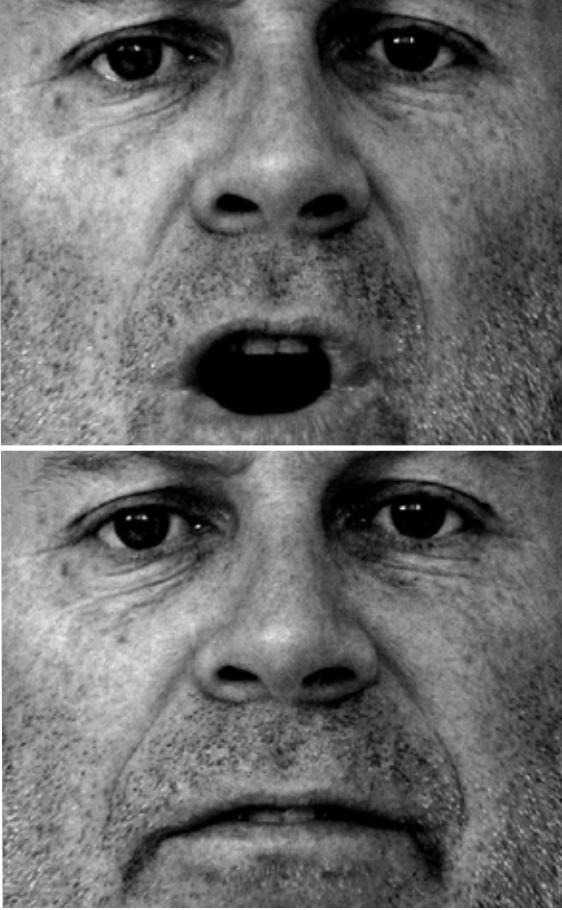
0 0 0



so many
the counter-clock
are in the
same fact

how does it
work
it rotates it
does





—
48

EXPLETIVE / DELETIVES
2007
video
2 min 22 seg

1_	MARKING TIME	7_	OVERTURE	14_	I'VE GOT NOTHING TO SAY
	1999		2006		2007
	14 min 7 seg		6 min 24 seg		39 seg
2_	ANIMATE	8_	ALIGHT	15_	LET'S STAY WITH THESE
	2006		2002		PICTURES
	1 min 30 seg		4 min 19 seg		2005
3_	BROKEN VOICES	9_	UNNATURAL ACTS		2 min 19 seg
	2007		2000		16_
	22 min 25 seg		18 min 3 seg		ORANGES AND LEMONS
4_	OPENING/CLOSING	10_	CARACOL		2009
	2003		2011		2 min 7 seg
	1 min 32 seg		3 min 59 seg		17_
5_	FIREWORK				FUCK NAUMAN
	2005				2005
	1 min 52 seg				44 seg
6_	LEAK	11_	UNSUNG	18_	NOISE
	2005		2012		2006
	1 min 5 seg		20 min 19 seg		3 min 31 seg
					12_
					EXPLETIVE/DELETIVES
					2007
					2 min 22 seg
				13_	WHY DON'T WE TALK
					ANYMORE
					2005
					57 seg

TERRY SMITH

Nacido en Londres en 1956, cursó estudios de Arte en East Ham College (1972-74); BA en Goldsmiths School of Art, graduado con honores (1974-78); y MA Fine Art en Birmingham Polytechnic (1984-85). Su currículo es vastísimo y su trayectoria muy reconocida en diversos recodos del mundo; así lo demuestra una veintena de exposiciones individuales, su participación en incontables colectivas y su presencia en publicaciones y colecciones de arte.

www.arts.clara.net

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- TERRY SMITH: MOVING TARGET.** Periférico Caracas | Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela. 2012
- POINT - HORIZON - STRUCTURE.** Mummery+Schnelle, Londres. 2012
- PARALLAX.** John Hansard Gallery, Southampton. 2011
- THE FOUNDLING.** The Foundling Museum, Londres. 2010
- STRING SOUND INSTALLATION.** Bienal de Venecia, Italia. 2009
- BROKEN VOICES.** Bienal de Venecia, Italia. 2007
- PUBLIC PLACES SILENT SPACES.** The Showroom, Sheffield, Inglaterra. 2007
- ONE THING LEADS TO ANOTHER.** Studio 1.1, Londres. 2004
- VIDEOFILE.** Peacocks Visual Arts, Aberdeen, Escocia. 2004
- MARKING TIME.** LUX Gallery, Londres. 2000
- UNSEEN STORIES.** Rowley's House Museum, Shrewsbury, Inglaterra. 2000
- FAULT LINE.** Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad de México, México. 1999
- MARKING TIME.** Cá Rezzonico, Venecia, Italia. 1999
- COMING OUT.** Globe Gallery, Tyneside, Inglaterra. 1998
- FLAW PIECE.** Buddle Arts Center, Tyneside, Inglaterra. 1998
- CONTENTS.** Konstantin Adamopoulos, Fráncfort, Alemania. 1998
- STRIP.** Eagle Gallery, Londres. 1997
- 61/2 WEEKS.** Kombirama, Zurich, Suiza. 1996

IMPERFECT STATE. Cafe Gallery, Southwark, Londres. 1995

BASE. The Adam Gallery, Londres. 1995

CAPITAL. British Museum, Londres. 1995

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

- ARTISTS IMPRINTS.** Eagle Gallery, Londres. 2012
- POINT-HORIZON-STRUCTURE.** Mummery + Schnelle, Londres. 2012
- CONTAMINADOS.** Sala Mendoza, Caracas, Venezuela. 2012
- SOUNDINGS.** Bienal de Venecia, Italia. 2011
- ARTPROJX.** The Armory Show, Nueva York, Estados Unidos. 2011
- DRAWING OF THE WORLD.** Seúl, Corea. 2010
- ROYAL ACADEMY SUMMER SHOW.** Royal Academy, Londres. 2009
- INTERPLAY BURY.** St. Edmunds Art Gallery, Londres. 2009
- CSK CONTEMPORARY.** Royal Academy, Londres. 2009
- ON THE FRACTURED STAGE OF THE BOOK.** Eagle Gallery, Londres. 2009
- DRAWING OF THE WORLD.** Rem's Cool House Gallery, Seúl, Corea. 2009
- HIFI.** Artpojx, Nueva York, Estados Unidos. 2008
- SOUNDS AND ECHOES.** Eagle Gallery, Londres. 2008
- THE FREAK SHOW.** La Monnaie de Paris, Francia. 2008
- GSK CONTEMPORARY.** Royal Academy of Arts, Londres. 2008
- DRAWING 2007.** The Drawing Room, Londres. 2007

ANGEL OF DOG SHOW. Mezkalito Gallery Launch, Londres. 2007

THE FREAK SHOW. Musée d'Art Contemporain, Lyon, Francia. 2007

TRIPLE ECHO. The De La Warr Pavilion, Bexhill, Londres. 2007

DRAWN APART. WEST Day and Faber Gallery, Bond Street, Londres. 2007

HIFI LATE AT TATE. Tate Britain, Londres. 2007

ANALOGUE & DIGITAL. Field Gate Gallery, Londres. 2007

HIFI MARRAKECH. Marrakech, Marruecos. 2007

ET TU TRIBUTE. The Embassy Gallery, Edimburgo, Escocia. 2007

HALF LIFE. SARTORIAL CONTEMPORARY. Art & Fieldage Gallery, Londres. 2006

INCIDENTS. Matthew Bown Gallery, Londres. 2006

PUBLIC UTILITIES. South London Gallery, Londres. 2006

THE SQUARE ROOT OF DRAWING. Temple Gallery, Dublín, Irlanda. 2006

ROYAL SCOTTISH GALLERIES. Edimburgo, Escocia. 2006

CAS SHOW CASE. Edimburgo, Escocia. 2005

(RE)MARK. Andrew Mummery Gallery, Londres. 2005

DOCUMENT 3. Documentary Film Festival, Glasgow, Escocia. 2005

MOSTRA DE VÍDEO EXPERIMENTAL DO INSTITUTO DE ARTES. Porto Alegre, Brasil. 2004

PROGETTI PER IL NUOVO CIMITERO DI S.PIERO. Volta, Venecia, Italia. 2003

BIENAL DE TIRANA. Albania. 2003
REMEMBER, REMEMBER. Pugh Pugh Gallery, Berlín, Alemania. 2003
INHABIT. Bienal de Venecia, Italia. 2003
INDEPENDENCE. South London Gallery, Londres. 2003
VIDEO WORKS. Fogg Museum, Boston, Estados Unidos. 2003
DIFFERENT / DIVERSE. Western Front, Vancouver, Canadá. 2002
PROSPECTS. Essor Gallery, Londres. 2002
TESTUBE STROUD. Cheltenham, Inglaterra. 2002
SELF CONTAINED. Hombrioch Museum, Londres. 2002
EX. SITE PROJECT. Barcelona, España. 2001
DIFFERENT/DIVERSE. Venecia, Italia. 2001
THE GALLERY: UNCOVERED. University of Essex, Inglaterra. 2001
SPECIFIC SITE. Estocolmo, Suecia. 2001
MAKESHIFT. Brighton, Inglaterra. 2001
THE END IS NIGH. Kings Cross, Londres. 2001
ARTFUTURES. Contemporary Art Society, Londres. 2000
HOME ABROAD. Viatico, Fráncfort, Alemania. 2000
HOME ABROAD. Sala 1. Change Gallery, Roma, Italia. 2000
STRUCTURALLY SOUND 1. Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Ciudad de México, México. 2000
STRUCTURALLY SOUND 2. X-Tersea, Ciudad de México, México. 2000

DOMESTIC BLISS. Rocket Gallery, Londres. 2000
POINT OF VIEW. Richard Salmon Gallery, Londres. 2000
BOX. Angel Row Gallery, Nottingham, Inglaterra. 2000
BOX. Turnpike Gallery, Manchester, Inglaterra. 1999
ARTFUTURES. Royal Festival Hall, Londres. 1999
54 x 54. Museum of Contemporary Art, Londres. 1999
DAY FOR NIGHT. MOI, Londres. 1999
GRIDLOCKED. Rocket Gallery, Londres. 1999
O PAS LÁ. Lieu d'Art Contemporain, Francia. 1999
THE DISCERNING EYE. Mall Galleries, Londres. 1999
THE GRAMERCY INTERNATIONAL ART FAIR. Los Ángeles, Estados Unidos. 1999
ROOT (CD ROM). Chisenhale Gallery, Londres. 1999
STICK. Winchester Touring Show, Hampshire. 1998
TRANSITIONAL. Nuova Icona, Venecia, Italia. 1998
ART PÚBLIC. Barcelona, España. 1998
CACCO ZANCHI KUNSTAGALERIJ. Aalst, Bélgica. 1997
WHENEVER. OBRA IN SITU. Londres. 1997
PERIPHERY. OBRA IN SITU. Fráncfort, Alemania. 1997
MUSÉE IMAGINAIRE MOI. Deptford, Londres. 1997
REPETITION. Winchester Gallery, Londres. 1997

LOG. Adam Gallery, Londres. 1996
MIRADES (SOBRE EL MUSEU). Consorci Museu d'Art Contemporani, Barcelona, España. 1996
WHITECHAPEL OPEN. Whitechapel Gallery, Londres. 1996
PAGE-SPECIFIC. Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra. 1996
FALL OUT. Wacker Kunst, Darmstadt, Alemania. 1996
INSIDE BANKSIDE. South London Gallery, Londres. 1996
SITE UNSEEN. OBRA IN SITU. (Locación secreta), Londres. 1996
INSTALLATIONS: NEW WORK. The Bankside Power Station, Londres. 1996
CITY LIMITS. Stoke-on-Trent, Staffordshire. 1996
INTERVENCIONES EN EL ESPACIO. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. 1995
CONTEMPORARY ART SOCIETY MARKET. RFH, Londres. 1995
ARCHIVE SHOW. Museum of Installation, Londres. 1995
CARE AND CONTROL. Organizado por Rear Window, Hackney Hospital, Londres. 1995
SITE UNSEEN. OBRA IN SITU. Leytonstone, Londres. 1994
THE CURATOR'S EGG. Anthony Reynolds Gallery, Londres. 1994
WITS END. Ikon Gallery (exposición itinerante), Birmingham, Inglaterra. 1993
FLOTSAM AND JETSAM. INSTALACIÓN. Londres. 1991
MIND THE GAP. Espace Culturel Graslin, Nantes, Francia. 1990

PERFORMANCES
UNSUNG. PROYECTO MUSICAL. Medieval Hall, Dartington. 2012
COMBINE. V22, Bermondsey, Londres. 2012
UNSUNG. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra. 2012
BROKEN VOICES. Centro de Arte La Estancia, Caracas. 2011
HOLA. Sabana Grande, Caracas, Venezuela. 2011
CARACOL. Caracas, Venezuela. 2011
STRING. Varias locaciones, Caracas, Venezuela. 2010
BROKEN VOICES. Louise T. Blouin Institute, Londres. 2009
STICKS AND STONES. Bienal de Venecia, Italia. 2009
HIDE AND SEEK. The Foundling Museum, Londres. 2009
LOST AND FOUND. Tete a Tete Opera Festival, Londres. 2008
BROKEN VOICES. St. Georges Church, Venecia, Italia. 2007
BROKEN VOICES. A Foundation, Liverpool, Inglaterra. 2007
BROKEN VOICES. Tete a Tete Opera Festival (2 noches), Riverside, Inglaterra. 2007
STAUBSAUGER. Kombirama, Zürich, Suiza. 1996

PREMIOS
Paul Hamlyn Award to Artists. 2008
Pollock-Krasner Foundation. 1997
London Arts Board. 1997
Arts Council of England. 1997

RESIDENCIAS | BECAS

DRAWING FELLOW. Wimbledon School of Art. 2008

WASPS STUDIO. ARTIST IN RESIDENCE. Glasgow. 2003

SSW: INTERNATIONAL ARTISTS RESIDENCY PROGRAM. Escocia. 2003

FIELD INSTITUTE. Hombroich Museum, Dusseldorf, Alemania. 2002

LYNN CHADWICK RESEARCH FELLOWSHIP. Cheltenham, Inglaterra. 1999/2001

SARGENT FELLOWSHIP. Roma. 1998/1999

HENRY MOORE FELLOWSHIP. Byam Shaw School of Art, Londres. 1998

CURADURÍAS Y EVENTOS

Ha realizado curadurías y organizado eventos en numerosas instituciones y espacios del Reino Unido y de otros países, entre ellos: Institute of Contemporary Arts y Architectural Association (Londres); Bienal de Venecia (Italia); Western Front (Vancouver, Canadá).

PUBLICACIONES DE SU AUTORÍA

Parallax. John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton, 2011.

The Foundling. The Foundling Museum, Londres, 2009.

Self Contained. EHM Press, 2003.

Page Specific. James Putnam, Londres, 1996.

Archive Box. Capital, con Calum Storre, 1995.

PUBLICACIONES EN COLABORACIÓN

O DE TERCEROS

CORRIN, LISA; URBANI, VITTORIO. Terry Smith. *Marking Time*. Nuova Icona Gallery, Venecia, 2000.
GOODING, MEL; SMITH, TERRY; PUTMAN, JAMES. Site Unseen: Terry Smith. EMHArts/Eagle Graphics, Londres, 1997.

COLECCIONES

Arthur Andersen Co. Reino Unido.
British Museum. Londres.
Museo de Bellas Artes. Caracas, Venezuela.
Werner H. Kramarsky Collection. Nueva York, Estados Unidos.
Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil. Ciudad de México, México.
José Noe. Guadalajara, México.
John Walters Collection. Yale University, Estados Unidos.

TERRY SMITH

Born in London in 1956, TERRY SMITH studied Foundation art at East Ham College (1972-74) and graduated with honors from his BA at Goldsmiths School of Art (1974-78), before obtaining an M.A. in Fine Art at Birmingham Polytechnic (1984-85). He has an extremely long CV and is well known in many parts of the world, as demonstrated by his twenty or so solo shows, countless group exhibitions and presence in publications and collections. He has exhibited internationally since the 1990s and in 2008 was given a Paul Hamlyn Foundation Award in recognition of a body of work that encompasses site-specific architectural interventions, video installations and sound works. He has created large-scale installations and site-specific interventions producing work that is often inaccessible to the public. In 1994 SMITH began a series of building interventions illegally gaining access to a number of houses ready to be demolished. Other works that evolved from this period include CAPITAL, an intervention in Gallery 49 at the British Museum, along with three wall cuts made in 1995 in the Museo de Bellas Artes in Caracas. This was followed by six wall cuttings at the Tate Modern during its reconstruction in 1996. He has made a number of narrative sound and video and performative works, collaborating with musicians and composers, such as BROKEN VOICES in 2007/8, THE FOUNDLING 2009/10 and CARACOL 2011; his new work COMBINE opened in London in June 2012. Next year he continues his wall cuts into building in New York as well a new dance work in Cuba. After participating in group shows and projects, MOVING TARGET is SMITH's first solo exhibition in Venezuela.

TERRY SMITH is one of the most active British artists of his generation. An offshoot of Conceptualist Art, he has nevertheless created a body of work using whatever materials he has to hand, making works that go from video installations to sculptures, drawings and paintings, always motivated by an experimentation that in turn makes it impossible to single out one specific medium or process in his work. The exhibition **MOVING TARGET** features a selection of videos by this English artist who is already a familiar figure in Caracas. In multimedia works, SMITH shifts from working with video about video to creating works where language generates meaning. As well being experimental, SMITH also likes to incorporate "chance" into his works and it is here that his improvisation with musicians emerges. His profoundly sensorial images captivate us via the simple pleasure of contemplation, without expecting results or endings.

For FUNDACIÓN TELEFÓNICA, together with PERIFÉRICO CARACAS I ARTE CONTEMPORÁNEO, it is a pleasure to conclude our 2012 program of exhibitions with TERRY SMITH, an artist who has produced a unique language that is a product of the fusion of art and technology.

PEDRO CORTEZ
President
FUNDACIÓN TELEFÓNICA VENEZUELA

TERRY SMITH's relationship with Venezuela began in 1995, when he took part in the unforgettable group exhibition **INTERVENCIONES EN EL ESPACIO**, at the Museo de Bellas Artes de Caracas. Following that experience, he has developed other video art projects in the country and now returns to Venezuela thanks to the combined efforts of FUNDACIÓN TELEFÓNICA and PERIFÉRICO CARACAS I ARTE CONTEMPORÁNEO to present his long awaited and first solo show: **MOVING TARGET**.

Installations and video installations come together to give substance to a paradoxical dematerialization of art, in this review of the artist's work and his ongoing endeavor to alter time, objects and human presence. **MOVING TARGET** reveals the poetic strategies with which this renowned artist examines pure ideas, diverting the materials he has to hand and constructing a genre of work that is hard to define. It is a reality that despite being contained in a screen leads us to accept, without prejudices, both its immateriality and its indisputable certainty. Each of SMITH's works takes discursive risks that make the gaze a challenge in itself.

PERIFÉRICO CARACAS I
ARTE CONTEMPORÁNEO

A POET OF REDUCTIVE ART
DAVID THORP

TERRY SMITH is one of the poets of reductive art; a contradictory minimalist whose Anti-Form conceptions place him in a tributary of expression that nourishes his individuality. He makes work from whatever is to hand, from video installations to sculpture, wall drawings and paintings, SMITH's drive as an artist is to experiment. However, his experimentation is rooted in established fine art conventions. SMITH's practice and his influences single him out as the most consistent artist of his generation in the UK to create a body of work over a long period of time that is uncompromising in its acknowledgment of major artists of the 20th Century, such as JOHN CAGE, JOSEPH BEUYS, and BRUCE NAUMAN. These artists, among others, established a basis from which art can extend both into the realm of pure idea while at the same time remaining experiential. This approach forms the core of SMITH's own, which is therefore firmly located within an historical trajectory. His awareness of this not only informs his work but allows him to create a platform upon which it can be celebrated. Given the diversity and pragmatism of SMITH's approach it is not possible to claim any particular medium or process as central to his work but drawing has restated itself throughout his career. Just as the assertion mentioned above that 'good' art will out, the same sentimental attachment exists to the place of drawing in art as the sine qua non of authentic practice. If anything is central to SMITH's conflicting practice, it is his striving for authenticity in the face of his misgiving that inauthenticity

is the condition of art. It may be that this uncertainty underpins SMITH's ambivalent attitude to the object. His drawings, while having an existence beyond the moment in which they are made, talk back to those short-lived actions to which they relate. SMITH has devised two different ways of dealing with the same event using a methodology that is located between the spheres of ideas and concrete reality.

TERRY SMITH: CONSTRUCTING PARADOXES,
MAKING CERTAINTIES FRAGILE...
MARÍA ELENA RAMOS

TERRY SMITH has constructed a path as an artist that owes a lot to deconstructing. Construction-by-deconstruction is SMITH's natural creative mode. But the objects –and objectives– that have been produced during SMITH's efforts to dis-incarnate the aesthetic formalities of the body of art vary greatly. He alters old architectural structures, removing the surfaces of walls and delving into the past of their rendering, while revealing layers of the sites' material history and anti-erecting new illusory presences: ghostly undrawn-drawings; ostensible doors or windows; columns that do not hold anything up. This was his method for working on the walls of London houses that were about to be torn down (*SITE UNSEEN*), the walls of the British Museum in London and on the passages and walls of the Museo de Bellas Artes in Caracas.

He also takes apart everyday objects, as can be seen in the video performance *UNNATURAL ACTS*, where a man whose eyes are out of the fixed shot sits at a table, handling a range of different objects –a video cassette he unravels, a loaf of bread he takes the dough out of, shaving foam that he sprays, a hat that he tears apart into strips–, to then try the opposite route, reconstructing them as forms that are simultaneously whole yet disturbed. SMITH, the deconstructor, confronts the physical nature of matter (surfaces, layers, fragments), reaching the residue after leaving behind the zeniths of whole forms; a process the artist's drive to break things

accelerates –as if throwing away, or un-making– towards the new status of a work we could call anti-erected. He works with things that existed but also with what is left over. And while the leftovers reveal something that the past left behind, he also creates new works in the present, thus founding a future for them that nevertheless does not look too enduring. Something of the informality and the way children deal with objects seems to run through his works even though they are so conceptual: the need to scrape or draw on walls, to break objects to see what they are made of, the pleasure of lighting fireworks and looking up to see how they rise and how their broken ribbons fall after exploding, the mimicking games to guess the meaning of words and a certain impatience in the face of things that last. But he does not just subtract from buildings and objects; he also works with other elements that are more dematerialized in themselves. This is what happens with vocalized music, with singing, as we can see in his videos *BROKEN VOICES* or *CARACOL*, the latter of which features young performers from Caracas improvising on *CAGE*, *BERIO*, *REICH* (SMITH likes to incorporate chance, another breach he leaves open in the musicians' improvisation). Sound offers him another language to invent something that he also intercepts or dissolves. In *BROKEN VOICES*, where he works with singer LINDA HIRST, voice produces soft cuts, like whispers, like slight wounds inflicted and received in the air that she breathes out or in, like voids that nevertheless form a space and a sense. Here, along with voice, a key part of the work is the rupture of that voice

into a syncopated rhythm, in the fissure that is embodied as a aesthetic-ethical form that SMITH uses to cast certain skepticism on human communication. In *UNSUNG*, guttural expressions and slight moans interpenetrate with the letter U as it is disfigured or configured by sound; in *O PERSE O* the visual element is inside the sound, and the sound is inside the visual, subtracting and adding existence to each other. SMITH habitually juxtaposes tangible and empty areas; placing positive spaces next to negative ones; high and low reliefs; presences followed by silences. A particular type of rupture and repair occurs with oral, written or digital words, as well as with a voice that is disrupted by twists and misencounters, the artist insists that he has nothing to say (*I'VE GOT NOTHING TO SAY*) while producing two types of contradiction: a visual one, for the gestures of his foregrounded face repeat this –negative– sentence while he creates a –positive– work that is in fact saying something, albeit only through gestures. Another contradiction points toward his entire trajectory, for even though he says he has nothing to say, his work has for several decades been charged with ideas to be transmitted. *WHY DON'T WE TALK ANYMORE*, two young lads say to each other over and over again, as if repeating a mantra. Although they ask themselves repeatedly why they don't talk anymore, asking is already talking and thus laying down a sort of bridge (albeit impassively, for the speakers do not even look at each other). There is also a non-audible sound that is only expressed visually. Thus, his series of brief videos included in *EXPLETIVE/*

DELETIVES features exacerbated gestures in the foreground of the camera's image: mouths that reveal themselves by mimicking words that cannot be heard. The structure of the work thus substitutes or creates a relay between what can be heard and what can be seen, and a certain absurdity runs through the image when the gestures seem to magnify a sound that is effectively relegated to a mute form in order to give precedence to the visual. Different aspects of cinematographic language are isolated or extrapolated in *NOISE*, *UNSUNG*, *LEAK* and *ANIMATE*. In *OVERTURE*, SMITH bases the work on reiteration and inclusion, displacing the presentations of production companies that no longer announce the film to be seen but concentrate on creating a new articulation of the openings of many films that will not be seen, thus producing an abstraction of video onto film, or of video and film –visual arts par excellence– over something that cannot be seen, for this group of introductions no longer introduces anything except the very concept of paradox, which is so present in the broken narratives of works in which SMITH reveals and links different layers of meaning on the basis of what was previously annulled, and even on the basis of apparent nonsense. Now we can ask ourselves: how much does this art he builds leave in its wake as it suspends certainties and undoes places or figures? How can a work based on collapse, demolition and the time that passes as things are reduced to ruins, still present us with immediate luminous perceptions? The answer seems to reside in the fact that even though he grew up amid the tradition of conceptual art, SMITH has not

arrived at a radical disembodiment since he loves to work in an area of instability and mediations: amid the critical notion that renders materiality fragile and his personal approach that he materializes with a good deal of humor from the margins of a world of fragile forms and beliefs. For a certain strain of contemporary art that SMITH to some extent represents, the act of demolition is at the same time a deferred act of con-formation. Hence SMITH sharpens communicational noise or produces illuminations through a streetlight that turns off (*ALIGHT*) or a vertical sparkler (*FIREWORK*) that he turns into a metaphor for a flash of light, showing the fleeting moment between appearing and disappearing, between peak and decline. While SMITH's works frequently shift away from the consecrated time-span of artistic objects, he also gladly approaches another inevitable time-span: that of a slowness in perception. Time, and the way it passes in the work, is a key feature of the language of video. And there are video performances in which this artist takes temporality as his main focus. In this sense, *MARKING TIME I* deals with the temporal process involved in a card game, with the players' expectations, their indecisiveness, the way they guess or infer the other players' next move, the dynamic of hands dealing cards, choosing them, showing them or hiding them like fleeting treasures. In *MARKING TIME II*, the entire work is constructed on the female face, its slow, almost fixed, movement, the neck's minimal tremors, the far-off and introspective gaze. The video exists here in the time of impassiveness, patience, being there, being –and allowing oneself to be seen– true to oneself. A light *tempo*, subtle

twist and an almost imperceptible change in the place of the character. A slowness and being that are very different to that of TV stars, but to an extent similar to the Madonnas featured in Renaissance painting. A beauty that seems to be re-framed here, in this almost hypnotic *seeing* that SMITH induces in the viewer. From a video like this, one could intuit an approach to female beauty, but also to that of art, from the classical canon to more recent times (it should be noted that this contemporary and non-believing artist confesses to touring churches to admire the ancient frescos and religious images on the corners and tiny streets of Florence). The exhibition *MOVING TARGET* shows a selection of videos by this English artist, who is well known in Caracas. Now TERRY SMITH's time-based images captivate us, forcing us to watch them to the end... even though they do not usually propose any outcome.

MAKING SENSE: THREE PREMISES
IN VIDEO WORKS BY TERRY SMITH
LISA BLACKMORE

ACT ONE

A voice (off):
To the North, nothing.
To the South, nothing.
To the East, nothing.
To the West, nothing.
In the centre, nothing.
The curtain falls. End of Act One.

GEORGES PEREC¹

There is a strange connection
between a thing
that is priceless
and a thing that is worthless

TERRY SMITH²

Imagine for a second an empty space; one free of contents, objects, marks, traces. Of course, to conjure up such a space is to posit its existence, delimitation and, in effect, its potential status as a recipient for organizing content and thus for constructing sense. Such a site teeters precariously on the cusp of articulation: a preamble to meaning. This premise –along with other many lines of inquiry– offers a route into thinking about the constantly changing work of TERRY SMITH, whose medium-diverse –as opposed to medium-specific– work is equally apt to emerge from blank pieces of paper, residual architecture on the point of demolition, passage-ways, computer programs or the silence of the artist's studio. Each liminal site presents an equal opportunity for enunciation.

I. INTERSTICE AS CONTENT

Following this line of thought, SMITH's video production features works that foreground their lack of content and are predicated on working with the internal mechanisms of the medium. Such is the case of *NOISE* (2006) where it is the format and the very materiality of film that constitutes the form and content of the work, since no actual referent is actually represented in the image. The video is not of or about anything; it is its own questioning mirror. *NOISE* shifts from a suggested analogue format through to a digital aesthetic, while bits of fluff, stray little hairs or other additions to the surface appear on the image that flickers across the screen.

However, despite the implied shift from analogue to digital, the work does not advance in a developmentalist narrative of the purifying or polishing of technological means of reproduction, for while the content of *NOISE* is the apparent build-up seen on the supposedly "real" surface of the image, the viewer should not be taken in. Despite its initial nods to the cinematographic and to analogue film formats, *NOISE* is simply a digital chimera.

A plug-in or effect that is part of the syntax of film editing and post-production. Despite appearances, there is no pre-digital original film, nor does the work meditate on representing certain types of image. Virtuality literally materializes as the work. This same operation is also present in *ANIMATE* (2006), in which the tools of editing and postproduction are again deployed to create content out of the often invisible interstices and transitions from one image to another. Syntactically,

1_ GEORGES PEREC,
*Species of Spaces
and Other Pieces*.
London: Penguin Books, 2008, p. 7.

2_ TERRY SMITH
in conversation
with MARÍA ELENA
RAMOS. MARÍA
ELENA RAMOS,
*Intervenciones en el
espacio: Diálogos en
el MBA*. Caracas:
Museo de Bellas
Artes, 1999, p. 256.

then, SMITH builds from within the void, siting his work inside distinct and distinguishable bridges between content, whose presence makes articulation possible. In this sense, the works retain a consistent self-referentiality, precluding meaning via representation but constructing the work from the nuts and bolts tools that are inherent in video.

II. CONTAINER AS CONTENT

A further operation in this working outward from empty space frames the language-based videos *I'VE GOT NOTHING TO SAY* (2007) and *EXPLETIVE/DELETIVES* (2007). In the former, SMITH plays at having nothing to say while appealing to a classic paradox: true to the logic of censorship, negating specific words simultaneously posits and reinforces their very existence and reproduction, just as "nonsense" involves the necessary articulation of "sense". Thus, with his characteristic mix of humor and gravitas, SMITH makes something out of nothing. By silencing his verbal admission of non-content (his statement "I've got nothing to say" is muted), he creates a detailed representation of what happens formally –i.e. as an image– when this lack of content is expressed, an effect that is further accentuated by suppressing any broader context by cropping the image to bracket out his own identity. Comparably, in *EXPLETIVE/DELETIVES*, SMITH uses the same fixed frontal shot in black and white to utter a stream of the most offensive words in the British English vernacular. Here the unsayable is amputated from its cultural context and represented only via the shapes formed by an impassive SMITH's lips, which again suppresses a

contextual interpretation of content in order to foreground form but also to site the work in a lack, a silence. As SMITH mouths them, the words become semi-isolated fragments whose offensiveness is to a large extent nullified. The viewer is thus presented with another close-up study of linguistic containers emptied of sense: a whole statement that negates enunciation through enunciating and a checklist of insults that, stripped of a recipient and a context, seem to deflate. Far from the artifices that characterize the works above, *OVERTURE* (2006) appears to locate the viewer on familiar ground. The initial presentation –in film-screening protocol– primes the viewer for his/her voluntary immersion in leisure, but by editing a sequence of these primers SMITH exhausts the preamble to narrative. The immersion into narrative content (the film's plot, by essence a series of development) is precluded as *OVERTURE* dwells persistently on the frame, to the extent that the repeated suggestion that something is about to commence posits an almost Pavlovian condition in its visual dynamic, which in turn implies a critical appraisal of the gaze in SMITH's work. Interestingly, this theme was already present in *MARKING TIME* (1999) where SMITH intertwines several levels of reflection that not only ruminate on the game of poker, but –on a meta-narrative level– question both whether there is narrative sense to be found in human life and the possibility of some kind of revelation that could be reached by watching the video work.

III. COMPOSING FRAGMENTATION:

SPACE-VOICE-TIME

SMITH's critical and self-reflexive dialogue with sense and language thus permeates his multi-screen works, from *MARKING TIME* and through to his more recent practice. For instance, in the three-screen video *BROKEN VOICES* (2007), one black screen depicts two monolithic columns of text that scroll upwards connoting, perhaps, monumental architecture's literal construction of meaning in space. However, despite the apparently solid articulation of content, a closer glance reveals that in fact the text is gobbledegook: words and fragmented sentences inserted into spam emails to get them through the filters applied precisely to limit the avalanche of unwanted content –or textual debris– that SMITH, typically, scavenges, amasses and sculpts into anti-form. In *BROKEN VOICES*, the columns of text approach monumentality while this textual overdetermination deconstructs itself from within, thus revealing its relation to the works that parade their lack of content and are produced out of the void, as discussed above. Effectively, then, these two operations are married in the same irreverent strategy: to question different formal vessels for meaning and suggest that meaning is possibly just a load of rubbish.

SMITH's most recent work in Caracas, *CARACOL* (2011), also explores a dialogue between language and space, by using an immediate denotative label "caracol" (meaning snail shape) that describes the circling atrium of the Araure building on the Sabana Grande Boulevard where the work was made. Here, form and language converge in the voices of the singers

SMITH worked with, but the disjointed, cacophonic articulation of "caracol" does not simply seek to mirror the form of the building from inside the space, but rather forms a momentary, stuttering incursion into the everyday life of the building and its fluid architectural form. Improvisation and multi-media works dominate SMITH's current practice, which registers a shift from working with video about video, or working with language as a part of making sense, to encompass broader sites of enunciation. In this sense, *BROKEN VOICES* and *CARACOL* are works that involve a more devolved form of production, where SMITH delegates this enunciation to others whose particular skills interest him and whose individualities produce new unknown quantities he finds so fruitful as an artist. Ultimately, then, whether working from within the bounds of specific mediums (such as video), with particular forms of articulating ideas or content (through language or film), or by collaborating and directing projects developed in and of time by combining movement, voice, image and sound, SMITH's dialogue with video underscores a key inquiry: making work to explore ways of making sense.

<u>FUNDACIÓN TELEFÓNICA</u>	<u>PERIFÉRICO CARACAS </u>	<u>AGRADECIMIENTOS</u>	TERRY SMITH MOVING TARGET
<u>PRESIDENTE</u>	ARTE CONTEMPORÁNEO	ANTHONY DOWNEY	EXPOSICIÓN 0052-PC [1]
<u>PEDRO CORTEZ</u>	<u>DIRECTORES PRINCIPALES</u>	GERARDO ZAVARCE	NOVIEMBRE 25, 2012
<u>DIRECTORES</u>	TULIA GONZÁLEZ	GOETHE-INSTITUT VENEZUELA	ENERO 27, 2013
<u>JAVIER NADAL</u>	MANUEL TORRES	IAN DEARDEN	<u>CURADURÍA Y COORDINACIÓN</u>
<u>DOUGLAS OCHOA</u>	<u>DIRECCIÓN</u>	JEFFORD Horigan	MARIA ELENA RAMOS
<u>ISABEL MATA</u>	ANA CAUFMAN	JONATHAN CALLERY	LISA BLACKMORE
<u>AUGUSTO MORONTA</u>	<u>CURADURÍA</u>	JORGE DOMÍNGUEZ DUBUC	CATÁLOGO 0013-PC G[1]
<u>ELENA LACAMBRA</u>	FÉLIX SUAZO	LA CAJA / CULTURA CHACAO	<u>COORDINACIÓN EDITORIAL</u>
<u>FEDERICO HERRERA</u>	<u>ADMINISTRACIÓN</u>	LINDA HIRST	JACQUELINE GOLDBERG
<u>GERENTE GENERAL</u>	RAQUEL OCARIZ	MARGOT PARÉS	<u>TEXTOS</u>
<u>VALENTINA RÍOS</u>	<u>COMUNICACIONES</u>	MARGOT PARÉS REYNA Y SUS ESTUDIANTES DE CANTO CORAL	DAVID THORP
<u>ASESOR DE ARTE, EDUCACIÓN</u>	ILEANA RAMÍREZ	MARIA CHEVSKA	MARIA ELENA RAMOS
<u>Y CONOCIMIENTO EN RED</u>	<u>ASISTENCIA GENERAL</u>	MUSEO SEFARDÍ DE CARACAS	LISA BLACKMORE
<u>ANA VASS</u>	EUGENIA FERNÁNDEZ	MORRIS E. CURIEL	<u>TRADUCCIÓN</u>
<u>SUPERVISORA</u>	<u>APOYO TÉCNICO</u>	OFICINA # 1	LISA BLACKMORE
<u>DE COMUNICACIONES</u>	LUIS JAVIER PIRELA	RAFAEL MOUAWAD	<u>FOTOGRAFÍA</u>
<u>ROSALINDA CABRERA</u>	IRENE MARIMÓN	SALA MENDOZA	TERRY SMITH
	ADONILSON ARRIETA	SIMON CALLERY	[P.P. 7, 20, 21 y 23]
	MARIA EUGENIA FRANCO	SIMON MORETTI	RICARDO ARMAS
	<u>GUÍAS DE SALA</u>	STELLA SANTACATTERINA	[P. 8]
	MARLIN VELASCO	SUZANNE DU TOIT	LISA BLACKMORE
	ISAAC MÁRQUEZ		[P.P. 42, 43, 45 y 47]
	—		<u>PROYECTO GRÁFICO</u>
	PERIFÉRICO CARACAS		TERESA MULET
	ARTE CONTEMPORÁNEO		<u>IMPRESIÓN</u>
	CENTRO DE ARTE		LA GALAXIA
	LOS GALPONES 29-11, AV. ÁVILA		<u>DEPÓSITO LEGAL</u>
	CON 8º TRANSVERSAL		IF 25220127003417
	LOS CHORROS		<u>ISBN</u>
	CARACAS 1071		978-980-7501-05-7
	VENEZUELA		
	+58 212 285 4394		
	+58 212 286 1297		
	www.perifericocaracas.com		
	perifericocaracas.		
	centroarte@gmail.com		