



INTIMIDADES EN UN DESIERTO: LOS VÍDEOS DE DANI MARTI

POR
BY ANTHONY GARDNER

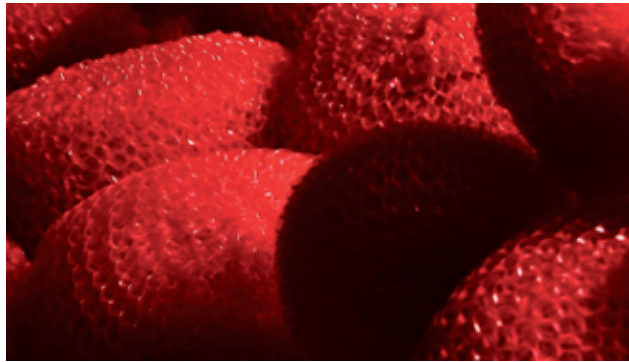
INTIMACIES IN A DESERT: THE VIDEOS OF DANI MARTI

Todas las fotos, Cortesía de / All Photos Courtesy
del artista / of the artist, BreenSpace, Sydney, Australia,
y / and Arc One Gallery, Melbourne, Australia.

La escena parece salida de una leyenda australiana: en lo que parece la mitad de ninguna parte, sin otra cosa en kilómetros a la redonda que arena, maleza y cielo despejado y rodeados de una tenaz colonia de moscas, tres hombres se sientan bajo el árbol escuálido que les proporciona un solitario refugio en el desierto. Con sus sombreros de ala ancha, su desaliñado aspecto y su marcada entonación australiana, podrían ser fáciles y erróneamente confundidos por protagonistas de un típico relato del siglo XIX localizado en Australia: rudos trabajadores rurales tomando, quizás, un respiro momentáneo en la migración de un trabajo a otro para buscarse la vida; o toscos hombres de las tierras salvajes sentados en amor y compañía compartiendo confidencias como los antihéroes de los poemas y canciones de la Australia de la era colonial. Pero en cuanto abren la boca, todas nuestras expectativas y prejuicios saltan por los aires. Lejos de discutir al detalle sobre tetas o cerveza, o sobre la trasquiladura de carneros, hablan de las presiones inherentes a la creación artística o a la realización de cine para la televisión americana, de cómo se perciben las propias capacidades o limitaciones y, sobre todo, de la duda sobre uno mismo. En ese mundo ostensiblemente ilimitado del desierto australiano, en donde el sol borra la división entre el reseco marrón de la tierra y el azul monocromo del cielo, esos tres hombres comparten confidencias cotidianas entre sí, con la cámara de vídeo que contempla la escena, con su operador, Dani Marti, y, por supuesto, con los consiguientes espectadores del vídeo.

The scene is like something out of an Australian myth: in the middle of what seems to be nowhere, with nothing but sand, scrubby plants and cloudless skies for miles around, and amid the insistent buzz of a colony of flies, three men sit beneath a spindly tree, a solitary refuge in the desert. With their broad-rimmed hats, unshaven appearances and rich Australian accents, the men could easily be mistaken as protagonists from one of Australia's nineteenth century histories. They could be thick-skinned rural workers, perhaps, taking a momentary respite as they migrate from one job to another to earn their wage, or rugged bushmen sitting together and gossiping like the anti-heroes in the poems and songs of Australia's colonial era. Yet, when these men talk, all such expectations and prejudices are shattered. Their discussion is not about the finer details of breasts and beer or shearing rams, but about the pressures of making art or filming for American television, about how one perceives one's abilities and limitations, and most of all about self-doubt. In the ostensibly limitless world of the Australian desert, where the sun corrodes the division between the parched brown of the earth and the monochrome blue of the sky, these three men share everyday intimacies with each other, with the video camera watching the scene, with its operator, Dani Marti, and of course with the video's subsequent viewers.

In many ways, this video, called *Under the Coolabah Tree* (2008), stands as something of an anomaly in Dani Marti's practice. During the early 2000s, Marti's reputation



Orifices

developed from his series of wall mounted works – in reality, hybrids of sculpture and painting that Marti simply labeled “paintings” – made by looping ropes of varying thicknesses and colors over and under each other, and around the square wooden frames that encased these complex weavings. Some of the works were given the basic title of *Landscape*. Others bore the names of fictional characters, friends or historical figures: *Andrea*, *Snow White*, *George*, *Teresa*, *Monika*. Each “painting” shared a particular characteristic, however, for they were all portraits of one kind or another: a portrait of a person, a conversation or a mood; a portrait of a place or even, in some instances, of a time spent listening to particular tracks of music (most notably, *Different Trains (After Steve Reich)* of 2004). How one could create a portrait out of something as abstract as a “painting” woven from ropes, and whether abstraction and figuration could be as conjoined and hybridized as painting and sculpture, emerged as key questions within Marti’s practice at the time.

Such understandings of portraiture have continued to be central to Marti’s subsequent work, even as his medium has shifted from loops of rope to looping video since studying for his MFA at the Glasgow School of Art from 2004 to 2006. Some of these videos have been quiet, benign, even soothing depictions of the lives of others. The six minute work *Orifices* (2009), for instance, shows an Anglo-Caribbean woman named Betty sitting in a room with a handful of other people, sewing soft baubles together to form

a spongy mat or cushion, all the while singing along to a Caribbean gospel song humming from a nearby radio. In those six minutes, we get a sense of part of this woman’s life – how she sews, how she sings, the kind of music she likes and what her frames of community are – but only those parts of her life that she is willing to reveal to Marti’s camera. As has long been argued of photography, the video camera may be a recording mechanism, but its capacities to focus on one particular time and space, cropping and expelling what is unwanted from what is desired, always complicates the “objective record” with the subjective and the abstract. The video portrait is only ever a part portrait, a part object, a glimpse of what may be rather than what is.

Other examples of Marti’s work have, by contrast, proven much less benign in effect. His camera has often trained on gay men and gay sex – or, to be more specific, on HIV positive men, on rent boys and bears, on foot fetishism, and on the pundits of webcam sex – to the extent that some of his work has been met with a censorial eye. In 2009, a suite of Marti’s videos were refused exhibition in Glasgow’s Gallery of Modern Art, despite having been commissioned by the Gallery and by one of Glasgow’s main gay and lesbian festivals, Glasgay, so as to showcase the many different and sometimes conflicting ways that “gayness” is practiced in Glasgow. In *Lovers Way* (2009), this presentation of the self was certainly explicit: two men masturbate one another, engage in oral sex, reach orgasm, with the camera focused

En muchos sentidos este vídeo, titulado *Under the Coolabah Tree* (Bajo el árbol de coolabah, 2008), representa una anomalía en el trabajo de Dani Marti. Durante los primeros años del nuevo siglo, Marti desarrolló su reputación a través de una serie de obras de pared – en realidad, unos híbridos de escultura y pintura que Marti denomina, sin más, “pinturas” – confeccionadas a base de anudar y entrelazar cuerdas de diversos grosores y tamaños entre sí y en torno a las estructuras cuadradas de madera que sirven de marco a ese complicado tejer. Algunas de las obras reciben el elemental título de *Landscape* (Paisaje); otras, llevan nombres de personajes de ficción, amigos o figuras históricas, como *Andrea*, *Snow White*, *George*, *Teresa*, *Monika*. Sin embargo, todas las “pinturas” comparten una característica única, la de tratarse, en todos los casos, de algún tipo de retrato: del retrato de una persona, de una conversación, de un estado de ánimo; del retrato de un lugar o incluso, en ocasiones, del tiempo pasado escuchando ciertos temas musicales (particularmente, *Different Trains (After Steve Reich)* de 2004). Pero la cuestión de cómo puede alguien crear un retrato con algo tan abstracto como una “pintura” tejida con cuerdas, y la de si se puede unir e hibridar abstracción y figuración en forma de pintura y escultura, surgieron en ese momento como interrogantes clave en la práctica de Marti.

Una manera de entender el retratismo que continuó siendo crucial en la obra posterior de Marti incluso después de cambiar – tras cursar un Master en la Glasgow School of Art

entre 2004 y 2006 – de técnica expresiva, de los bucles de cuerda a los bucles de vídeo. Algunos de esos vídeos han consistido en unas sosegadas, plácidas e incluso relajantes representaciones de las vidas de otros. Por ejemplo, su pieza de seis minutos *Orifices* (2009) muestra a una mujer anglo-caribeña llamada Betty, sentada en una habitación e inmersa, en compañía de otras personas, en el acto de ir cosiendo unos adornos blandos hasta formar una especie de alfombra o cojín esponjoso, mientras cantan al ritmo de un tema góspel caribeño que suena en una radio cercana. Esos seis minutos nos ofrecen una impresión sobre parte de la vida de esa mujer – su manera de coser, de cantar, qué tipo de música le gusta y en qué comunidad se enmarca –, pero sólo de aquellos fragmentos de su vida que se muestra dispuesta a desvelar ante la cámara de Marti. Como se ha discutido en tantas ocasiones al hablar de la fotografía, puede que la cámara de vídeo sea un mecanismo de grabación, pero sus capacidades para centrarse en un tiempo y espacio concretos, para cortar y deshacerse de aquello que estorba a lo que se desea mostrar, complican siempre el “registro objetivo” con lo subjetivo y lo abstracto. El retrato en vídeo es sólo un retrato parcial, un objeto parcial, la visión entrevista de lo que puede ser más que de lo que en realidad es.

En contraste con eso, otros ejemplos del trabajo de Marti han demostrado poseer un efecto mucho menos apacible. Con frecuencia su cámara se ha centrado en hombres gay o en sexo gay – más concretamente, en hombres que son VIH

Lovers Ways





positivo, en chaperos y osos, en el fetichismo del pie y en los expertos del sexo con webcam – hasta el punto de que algunos de sus trabajos han tenido que vérselas con el ojo del censor. En 2009, una serie de vídeos de Marti fue rechazada de una exposición en la Gallery of Modern Art de Glasgow a pesar de haber sido encargada por la propia institución y por Glasgow, uno de los principales festivales organizados por los gais y lesbianas de Glasgow para mostrar las diversas y a menudo contradictorias formas en las que se desenvuelve la condición gay en la ciudad. En *Lovers Way* (2009), esta forma de presentación del yo era ciertamente más explícita: dos hombres de masturban mutuamente, practican el sexo oral y alcanzan el orgasmo con la cámara centrándose con atención en los rostros y en las bocas jadeantes de los hombres más que en los penes o en la clásica “toma de eyaculación”. Aquí, Marti y sus dos protagonistas ponen el acento en el deseo y en la pura corporalidad del sexo, siendo mucho lo que, a la vez, dejan a la imaginación del espectador (al contrario de lo que lo censores de Glasgow mantienen, no todo en los vídeos de Marti es lujuria, grosería o peligro). Sin embargo, otros vídeos han revelado tipos de sexualidad mucho más amplios que el de la simple fornicación. En *Time is the Fire in which We Burn* (also 2009), el protagonista, John, yace en la cama con Marti, acariciando con sus dedos los de este último y descansando su cabeza sobre la del artista, mientras responde a las preguntas que Marti va planteándole en el curso de la conversación. John narra sus experiencias como chaperero, nos cuenta su parti-

intently on the men’s faces and gasping mouths rather than on their penises or the “money shot” itself. Here, Marti and his two subjects emphasize the lust and sheer corporality of sex, while still leaving much to the viewer’s imagination (*contra* the Glaswegian censors, not everything in Marti’s videos is lewd, crude and dangerous to know). Other videos have revealed much broader modalities of sexuality than simply fucking, though. In *Time is the Fire in which We Burn* (also 2009), the protagonist, John, lies in bed with Marti, rubbing his fingers across Marti’s own, resting his head against Marti’s chest, answering the questions posed by the artist during the course of their conversation. John shares his experiences of being a rent boy, discusses his participation in a crystal meth-fuelled threesome for six days, and struggles to hold back the tears as he talks about his pet dog. The intimacies between these two men are not only seductive or erotic; they are personal, emotional, quotidian, overcoming the presumption that some people may still have that gay men only fuck when they lie in bed together.

Indeed, the sharing of such intimacies, and such everyday gestures of intimacy, recurs throughout Marti’s practice. In the two-channel video *Disclosure* (2009), six men present their thoughts about sex, their concerns about coming out, their HIV status, their penises. Some men wear boxer shorts while discussing the difficulties they have in defining their identities; others recline nude, recounting tales of lust, uncertainty or deep family secrets. Some are Caucasian,

cipación durante seis días en un trío alimentado por cristal de metileno y lucha por contener las lágrimas al hablar de su perro. Las confidencias entre esos dos hombres no se limitan a ser seductoras o eróticas: son personales, emotivas, cotidianas, yendo más allá de la idea que aún parecen tener algunos de que follarse es la única actividad a la que los gais se dedican cuando comparten lecho.

De hecho, en el trabajo de Marti, ese intercambio de confidencias, esos cotidianos gestos de intimidad surgen una y otra vez. En *Disclosure* (2009), un vídeo de dos canales, seis hombres explican lo que piensan del sexo, sus preocupaciones con relación a la salida del armario, su estatus como portadores del VIH, sus penes. Algunos de ellos llevan calzoncillos mientras narran las dificultades a las que se enfrentan a la hora de definir su identidad; otros se tumban desnudos, contando historias de deseo, de incertidumbre o profundos secretos de familia. Algunos son de raza blanca; algunos son esbeltos, algunos, hirsutos. Pocas cosas parecen tener en común como no sea la notable sensación de confort que parecen desprender en compañía de Marti y de su cámara, controlando lo que revelan sobre sus yoes sexuales y emocionales, sus cuerpos y sus historias. Con todo, esa amplia representación de cuerpos, de antecedentes culturales, de fantasías y de temores es lo que dota a *Disclosure* de su poderosa fuerza pues, como la pieza sugiere, no existe una única definición de “gay” capaz de contener dentro de sí a todos esos hombres y a sus complejas vidas. En lugar de

some are slender, some are hirsute. Little would thus seem to be common amongst these men, except for a remarkable sense of comfort being in the company of Marti and his camera, controlling what they disclose of their sexual and emotional selves, their bodies and their histories. Yet, that expansive cross-section of bodies, cultural backgrounds, fantasies and fears is what grants *Disclosure* its great strength, for as it suggests, there is no one definition of “gay” capable of encapsulating all of these men and their complex lives. “Gay” is instead a wide spectrum, a society of identities (if we can coin a new collective noun), each of which is interwoven and entangled through encounters, histories and brief yet profound engagements.

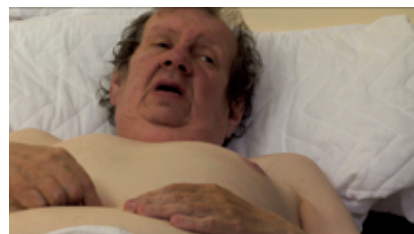
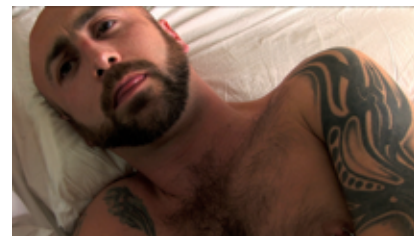
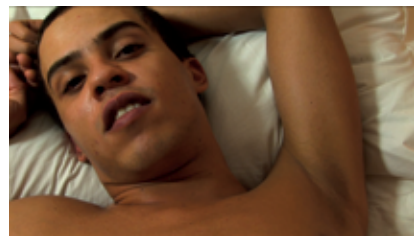
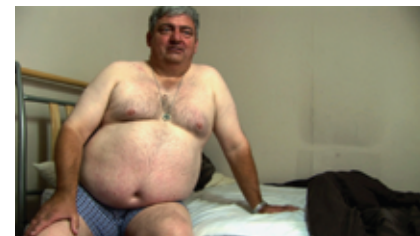
What, then, are we to make of *Under the Coolabah Tree*, the video with which this text began? Given Marti’s general focus on men’s naked bodies and desires, his portrait of these three rugged men would seem a world away from his usual conceptual concerns. Whereas most of Marti’s subjects lie naked, exposed, discussing sex and sensuality, these three men are fully clothed, revealing as little of their bodies as they do of their sexualities or fantasies. The outdoor setting is also rare for Marti, who usually confines his explorations to domestic interiors, bedrooms and other private spaces made public through the camera. At the same time, however, the men’s revelation of their doubts, from the professional (how to be a good artist, how to be a generous film-maker) to the personal, suggest parallel kinds

ello, lo “gay” representa un amplio espectro, una *sociedad de identidades* (si se nos permite acuñar un nuevo nombre colectivo), cada una de ellas entretejiéndose y enmarañándose a través de encuentros, de historias y de unos breves pero profundos compromisos.

¿Cómo interpretar – entonces – *Under the Coolabah Tree*, el vídeo con el que comenzábamos estas líneas? Dado el foco que Marti suele proyectar sobre los cuerpos desnudos y los deseos de los hombres, su retrato de esos tres toscos individuos se nos antoja muy distante de sus habituales preocupaciones conceptuales. Mientras la mayor parte de los personajes de Marti yacen desnudos, exponiéndose, debatiendo sobre sexo y sensualidad, estos tres hombres están totalmente vestidos, mostrando tan poco de sus cuerpos como de sus sexualidades o fantasías. Tampoco el escenario exterior es frecuente en Marti, que suele confinar sus exploraciones a los interiores domésticos, los dormitorios y otros espacios privados hechos públicos mediante la cámara. Pero, al mismo tiempo, la revelación que los hombres hacen de sus dudas, de lo profesional (cómo ser un buen artista, cómo ser un cineasta

generoso) a lo personal, sugiere unos tipos de intimidad paralelos a los que vemos en otros trabajos de Marti. Si esos hombres se abren unos a otros, lo hacen emocionalmente más que sexualmente (aunque con niveles quizás parecidos de delicadeza y aspereza). Gestos por lo general ocultos – las ansiedades derivadas del menosprecio de uno mismo; esa caricia, casi infantil, de la arena con la mano; el parpadeo en mitad del sueño – se encuentran, una vez más, sujetos a exposición. En el corazón de este paisaje desértico, la intimidad brota en modos inesperados.

Podríamos incluso afirmar que ese tema es precisamente el motor detrás de gran parte del trabajo de Marti. A través de la conversación y de la compañía, del tacto y del afecto, todos sus personajes tratan de expresar su intimidad en medio de un desierto que no es, naturalmente, ese desierto literal de sol y arena, sino más bien el agrietado paisaje de las relaciones sociales y sexuales: el desierto de la homofobia siempre presente dentro de los cimientos heteronormativos de un gran número de sociedades contemporáneas; el desierto generado por los espectáculos de las webcams y otros medios online



Disclosure

of intimacy to those seen in Marti's other work. If these men open up to each other, it is emotionally rather than sexually (though to similar degrees, perhaps, of delicacy and roughness). Gestures that are usually kept concealed – the anxieties of self-deprecation, the almost childish running of one's hands through the sand, the fluttering of eyelids in the midst of deep sleep – are once again subject to exposure. In the heart of this desert landscape, intimacy thrives in unexpected ways.

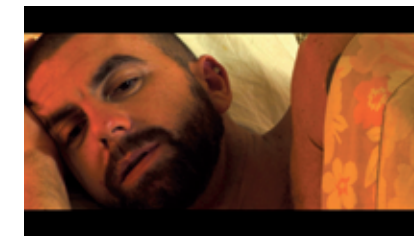
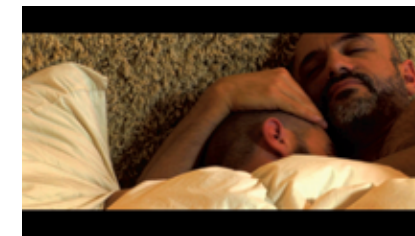
We might even go so far as to say that this is precisely the theme driving much of Marti's practice. Through conversation and company, touch and affection, each of his subjects tries to articulate intimacy in the middle of a desert. This is not necessarily the literal desert of sun and sand, of course, but rather a parched landscape of social and sexual relations: the desert of ever-present homophobia within the heteronormative founda-

tions of many contemporary societies; the desert spawned by the webcam spectacles and other online media through which innumerable social relations are mediated today; and ultimately the desert of individual loneliness. Marti's work is thus a validation of the means by which exchange between people, and particularly libidinal exchange, can provide a way out of this desert and can, in the artist's own words, help 'overcome, surpass, "expected" moral conduct issues'.¹ It is an attempt not only to shatter the social mores that exclude as much as they define the intimacies of the everyday; it also shows how these mores are shattered by the momentary gestures of lust and emotion shown by John, Betty, Dani and others (some named, some anonymous) on a daily basis. Each gesture, each video is a means to find points of connection between people – between Dani and his subjects, between the protagonists of the videos, between these individuals and their viewers – so

que intermedian hoy en tantas y tantas relaciones sociales; y, en última instancia, el desierto de la soledad individual. La obra de Marti se convierte así en una validación de unos medios mediante los cuales el intercambio entre las personas – y muy especialmente el intercambio libidinal – es capaz de ofrecer una salida de este desierto y, en palabras del propio artista, ayudar a 'vencer, a superar problemáticas relacionadas con el comportamiento moral "previsto"'.¹ Se trata de un intento no sólo de hacer saltar por los aires las convenciones sociales que excluyen tanto como definen las intimidades del día a día, sino también de mostrar cómo los momentáneos gestos de deseo y emoción que exhiben John, Betty, Dani y otros (algunos con nombre explícito, otros anónimos) hacen añicos cada día esas convenciones. Cada gesto, cada vídeo, es un medio que encuentra puntos de conexión entre personas – de Dani con sus protagonistas, entre ellos mismos, de esos individuos con sus espectadores – apuntando así a mundos que difieren de aquellos que dictan lo que se puede y no puede mostrar, ver y comprender. En consecuencia, cada obra supone un intento por construir un 'proyecto *queer*' en sintonía con lo que

postulan los teóricos y activistas americanos Lauren Berlant y Michael Warner: 'para apoyar formas de vida afectiva, erótica y personal que son públicas en tanto que son accesibles, están disponibles para la memoria y se sostienen por la actividad colectiva'.²

Algo que, como sucede con cualquier intento de hacer público lo erótico, puede desembocar en acusaciones de voyeurismo o de aprovechamiento sexual (como los desproporcionados actos de censura de Glasgow podrían sugerir). Sin embargo, reducir las obras de Marti a eso implica no haber comprendido sus objetivos. De alguna manera, Marti no intenta ocultar lo que de construido hay en sus escenas. Las preguntas que plantea a sus entrevistados no han sido eliminadas, como en tantos trabajos de vídeo documental (con independencia de que se emitan en el limitado marco de la galería o el más amplio de la televisión). En algunos casos, los catalizadores de esos encuentros cara a cara – encuentros en gaydar, sitios de sexo online y vídeos webcam – suponen también la apertura de los propios vídeos, presentando a esas personas al espectador de idéntica



Oompa Loompa, Time is the fire in which we burn

as to hint at different worlds from those that dictate what can and cannot be shown, seen and understood. Each work is thereby an attempt to construct a 'queer project' in the manner favored by American theorists and activists, Lauren Berlant and Michael Warner: 'to support forms of affective, erotic, and personal living that are public in the sense of accessible, available to memory, and sustained through collective activity'.²

As with any other attempt to make the erotic public, this can lead to accusations of voyeurism or even sexual exploitation (as perhaps the overbearing acts of censorship in Glasgow suggest). To reduce Marti's works to this is, however, to miss their point. On one level, Marti does not try to hide the constructedness of these scenarios. The questions he poses to his interviewees are not edited out, as in many documen-

tary video practices (whether narrowcast in the gallery or broadcast on television). In some instances, the catalysts for Marti's face-to-face encounters – gaydar meetings, online sex sites and webcam videos – also open the videos themselves, introducing these people to the viewer in the same way as Marti first met them. At the same time, Marti does not seek to veil his own presence as constructor of these "documents". He regularly appears front and centre in the works, in bed, snuggling with these men, naked with them: in *Disclosure (Dani)* (2009), he even treats himself as a subject undergoing the same degree of questioning and self-exposure, revealing his naked body, his anxieties about mortality, his sero-positivity. If voyeurism is arguably inseparable from any kind of documentary practice – including, and perhaps especially, the recent documentary turn in contemporary art and its focus on activism, war and the

forma a como Marti los conoció. Y al mismo tiempo, Marti no busca enmascarar su propia presencia como constructor de esos “documentos”, apareciendo regularmente delante de la cámara y en el centro mismo de sus obras, en la cama con esos hombres, acurrucado junto a ellos, desnudo a su lado: en *Disclosure (Dani)* (2009), se somete a sí mismo a un nivel idéntico de interrogatorio y autoexposición, revelando su cuerpo desnudo, sus preocupaciones sobre la mortalidad, su condición de seropositivo. Si el voyeurismo es, seguramente, inseparable de cualquier tipo de práctica documental – incluyendo, y quizás muy especialmente, el reciente giro documental experimentado por el arte contemporáneo y su foco sobre el activismo, la guerra y las condiciones laborales de los desposeídos – entonces, el rechazo de Marti a ocultar su presencia sugeriría, como realizador de esos (cuasi-)documentales, tanto una complicidad que es inherente al voyeurismo como una necesidad por introducir complejidad en la supuesta “objetividad” del documental dentro de la reciente práctica artística.

Pero lo que es más importante: si a lo que aspiramos para mejorar las relaciones interpersonales es a transgredir las convenciones sociales, el propio contenido de muchos de los trabajos de Marti amplifica esa transgresión. Durante mucho tiempo, la conjunción de lo transgresivo y de lo íntimo ha representado un poderoso medio para crear espacios para la sexualidad gay (cualesquiera sean las personalidades e inclinaciones que lo “gay” pueda entrañar),

para poner esas intimidades bajo el foco y hacerlas realidad. Una conjunción que, no obstante, no debería considerarse – sería erróneo hacerlo – como una potencialidad exclusiva de los gays masculinos. Si la des-represión sexual encarna un terreno posible para acercar Eros y civilización, como Herbert Marcuse en una ocasión argumentó,³ una posibilidad de presentar nuevos mundos dentro de los viejos, o incluso de emancipación social, no será, entonces, esa la única forma de hacerlo. Como Marti y sus diversos protagonistas sugieren, los gestos íntimos de todo tipo pueden tener aquí una importancia idéntica. Desde la admisión ante los demás de los propios miedos (como ocurre bajo el árbol de coolabah), a ese ser observados mientras bailamos en público (como en las experiencias de Betty), el retrato público de uno mismo puede abrir nuevas avenidas de conexión interpersonal, replantear qué es lo social y, con ello, la posibilidad de mantener la intimidad en un desierto.

1 Email al autor, 25 de febrero de 2010.

2 Lauren Berlant y Michael Warner, ‘Sex in Public’, *Critical Inquiry*, vol. 24 N° 2, Invierno 1998, p. 562.

3 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston: Beacon Press, 1966.

1 Email to the author, 25 February 2010.

2 Lauren Berlant and Michael Warner, ‘Sex in Public’, *Critical Inquiry*, vol. 24 no. 2, Winter 1998, p. 562.

3 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston: Beacon Press, 1966.

labor conditions of the poor – then Marti’s refusal to conceal his presence suggests both his inherent complicity with voyeurism as a maker of these (quasi-) documentaries, as well as the need to complicate the presumed “objectivity” of documentary within recent art practice.

Most importantly of all, though, if the goal of better inter-personal relations is a transgression of social mores, then that transgression is simply amplified by the content of much of Marti’s work. The conjunction of the transgressive and the intimate has long been a potent means to create spaces for gay sexuality (whatever personalities and proclivities “gay” might entail), to bring those intimacies to attention and into actuality. Yet that conjunction should not be mistaken as the potentiality of gay men alone. If sexual de-repression is one possible ground for drawing Eros and civilization together, as Herbert Marcuse once argued,³ one possibility for presenting new worlds within old, or even of social emancipation, then it is not the only way to do so. As Marti and his various subjects suggest, intimate gestures of all kinds may be just as important here. From admitting one’s fears to others (as occurs under the coolabah tree) to being stared at while dancing in public (from Betty’s experiences), portraying oneself in public can open out new avenues of inter-personal connection, a rethinking of what it is to be social, and thus the possibility of maintaining intimacy in a desert.



VIAL QUEEN

POR
BY **DANI MARTI**

UN PROYECTO PARA
A PROJECT FOR **ATLÁNTICA**

Dani Marti, *Vial Queen*. 2009.
Sculpture (detail). Courtesy of the artist,
Breenspace, Sydney, and Arc One
Gallery, Melbourne.

Mi cuerpo insistía en la inquietud
porque se le prometió amor,
mientras mi mente insistía en palabras
porque se le prometió la imaginación.
Por eso seguía alerta, confuso e inconsolable.

Thom Gunn

Fragmento de / Excerpt from
A Sketch of the Great Dejection

My body insisted on restlessness
having been promised love,
as my mind insisted on words
having been promised the imagination.
So I remained alert, confused and uncomforted.

