

En el laberint

Àngels Ribé 1969-1984



En el laberinto / In the Labyrinth

En el laberint
Àngels Ribé 1969-1984

En el laberint
Àngels Ribé 1969-1984

En el laberint
Àngels Ribé 1969-1984

8	A. Ribé Bartomeu Marí
11	La poètica de la resistència Teresa Grandas
31	El conceptualisme incongruent: Àngels Ribé en un marc de gènere Abigail Solomon-Godeau
45	Un instant dins el tempo de l’eternitat Antoni Llena
57	Obra 1969-1984
132	Biografia i bibliografia
217	Llista d'obres de l'exposició

	En el laberinto
137	A. Ribé Bartomeu Marí
139	La poética de la resistencia Teresa Grandas
157	Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de género Abigail Solomon-Godeau
167	Un instante en el tempo de la eternidad Antoni Llena
176	Comentarios de Àngels Ribé sobre algunas de sus obras

	In the Labyrinth
177	A. Ribé Bartomeu Marí
179	The Poetics of Resistance Teresa Grandas
197	Incongruent Conceptualism: Placing Àngels Ribé in a Gendered Frame Abigail Solomon-Godeau
207	A Moment within Eternity Antoni Llena
216	Comments by Àngels Ribé on some works

A. Ribé

Àngels Ribé, o A. Ribé, nom amb què va signar nombrosos treballs per desfer-se de qualsevol connotació de gènere, és una de les figures característiques d'un procés d'ahistorització propi de l'art contemporani en el nostre territori. Ribé forma part de la generació d'artistes dones que han tingut una activitat intensa i amb gran projecció internacional durant els setanta. També ha estat una de les artistes que més sòlidament ha contribuït a la renovació de les formes, materials i gramàtiques de l'art d'aquest període. Junt amb Eulàlia Grau, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Silvia Gubern, Olga Pijoan, Sara Gibert i Dorothée Selz forma una primera generació d'artistes que protagonitza els processos d'invenió d'una manera diferent de fer art, un altre sistema de valors per a una nova mena d'espectador i de societat. La recepció de l'obra d'Àngels Ribé és igualment representativa dels resultats del «retorn a l'ordre» que s'apliquen a la política i la cultura espanyoles a partir de principis dels vuitanta. La necessitat d'oferir una nova imatge, una altra estructura de valors estètics per part de les institucions democràtiques que s'instauren després de la mort de Franco l'any 1975, fa bascular cap a la invisibilitat i l'oblit els treballs interpel·ladors que se situen més enllà de les tradicions abstractes. Ribé explora la superació de les lògiques minimalistes a través sobretot del seu cos i de la natura. La fotografia documenta nombroses intervencions efímeres, destinades a no perdurar. Més enllà de l'escultura i la performance, la seva és una gramàtica de la fragilitat enfront de les jerarquies masculines de la perennitat.

Als anys vuitanta, les categories de l'art es «purifiquen»: la pintura torna a ser pintura, l'escultura torna a semblar escultura i la fotografia abandona el caràcter documental per estetitzar-se i fer-se pictorialista. Durant aquesta època s'inicia l'imparable procés d'hiperestetització de la vida quotidiana, que demostrarà ben aviat la feblesa de l'art davant de la publicitat i els mitjans de comunicació de masses. Difícilment l'art podrà generar imatges amb què els individus es relacionin des de les diverses arestes i graus de realitat. El que no és absolutament aparent, evident, palpable i demostrable mediàticament és com si no existís. I l'art, com el disseny, va abandonant la seva capacitat de testimoniatge, d'erigir-se com a veu i narració alternatives a les del mercat.

L'anomenada transició política espanyola aporta el seu propi projecte artístic, i en aquest projecte no hi ha espai per a unes actituds d'avantguarda incompatibles amb les lleis d'un mercat que, tot i embrionari, no deixa de ser un mercat. La visibilitat d'A. Ribé quan torna a Barcelona l'any 1980 disminueix. Els anys a París, Chicago i Nova York i els fruits d'una obra que es presenten al costat d'exposicions i publicacions de Lawrence Weiner, Daniel Buren, Hans Haacke, Vito Acconci, John Baldessari, Agnes Denes, Adrian Piper, Eleanor Antin, Douglas Huebler, Robert Smithson i Sol LeWitt, entre d'altres, no li garanteixen receptivitat a casa seva. L'absència de vocabularis crítics, la dificultat d'absorbir la innovació, l'escassa capacitat de recepció i de mercat van silenciament la presència d'una generació d'artistes que es van batejar amb el nom de «conceptuals». Als anys vuitanta, aquest terme –que abastava tot allò que no era pintura abstracta– era gairebé pejoratiu. I avui ens pertoca justament reescriure'n la història amb criteris i vocabularis propis que ens facin veure que tenim un passat recent ric i complex, però també contradictori, fràgil i intermitent en l'evolució dels discursos i els continguts. Facilitar la recepció de la diferència és el que el museu ofereix a l'evolució de la cultura.

L'empremta d'aquesta generació d'artistes que després dels seixanta trenca amb la majoria de les convencions heretades confirma, de fet, les categories amb les quals es pot explicar l'art d'avui. Cal conèixer-ne la composició i la seva forma d'evolució per interpretar el present i imaginar el futur. A. Ribé recorre un trajecte marcat per la seva condició de dona artista en un moment en què ser artista vol dir navegar en un cosmos en constant expansió. És un moment en què el centre de gravetat canvia de l'obra al receptor. Per això, l'estètica no és una propietat dels objectes artístics sinó una dimensió més del comportament dels subjectes que actuen.

Bartomeu Mari
Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

La poètica de la resistència

Teresa Grandas

La qüestió de l'espai i l'espectador

La trajectòria artística d'Àngels Ribé comença a finals dels anys seixanta, moment en què es fa evident un canvi de model estètic que serà fonamental en l'aparició de noves maneres de concebre la pràctica artística. La funció associativa o simbòlica de l'art es renegocia; l'obra d'art deixa de ser un ens autònom tal com havia estat concebuda per la tradició moderna, i el seu significat passa a dependre de l'intercanvi amb l'espectador; així, revela l'ambigüitat i la multiplicitat de referències i lectures que en són una part intrínseca. En aquest context, però, la historiografia tradicional s'ha referit a alguns moviments artístics del moment, en concret al minimalisme, des d'una perspectiva estilística i formal; des d'una visió molt esbiaixada que ha ignorat les motivacions ideològiques subjacents. Aquest tipus d'anàlisi s'ha basat sobretot en una lectura no narrativa de l'obra que ha exclòs qualsevol altra mena de significació. Si bé és cert que les obres que s'ha optat per reunir sota l'epígraf del «minimalisme» responen a unes pautes reduccionistes de la forma i del gest, que utilitzen materials industrials i objectes trobats amb una manipulació subjectiva gairebé inexistent, també cal tenir en compte que molts d'aquests artistes concebien el seu treball com un compromís. Es tracta d'una pràctica que explora les relacions entre l'artista i les institucions, així com les jerarquies que les governen, els mecanismes de relació amb l'obra i altres aspectes diversos de caire social i polític. Artistes com Robert Morris o Carl Andre, en reconsiderar el vincle tradicional entre l'espectador i l'objecte, van destacar el caràcter obert i el potencial democràtic del seu treball. És a dir, van incorporar l'aspecte participatiu a través d'un replantejament de les maneres de presentar l'obra. Amb això buscaven eliminar les barreres que els distanciaven de l'espectador i l'interpel·laben directament. El 1967, Michael Fried escriu el seu conegut assaig «Art and Objecthood»,¹ en el qual postula una crítica al minimalisme per considerar-lo un art literalista i en el qual es constata una característica inherent, que denomina *teatralitat*. Si és l'experimentació de l'espectador la que restitueix el sentit de l'obra, es tracta aleshores d'una experiència canviant, ja que depèn d'un espai-temps. L'obra requereix, doncs, el reconeixement de l'espectador, la seva implicació; amplia el seu potencial experimentador més enllà del fet formal, atrapa l'espectador en una relació «teatralitzada» i incorpora l'efecte fenomenològic.

1. A *Artforum*, núm. 6 (juny de 1967).



Untitled (Mirrored Cubes) de Robert Morris, 1965

Cortesia de Leo Castelli Gallery, Nova York

La mediació o intervenció de l'espectador és la que contribueix al sentit de l'obra, mentre que Fried proclama una concepció artística adscrita a l'especificitat dels materials. No és més que un principi antagònic en la base mateixa de la modernitat que es fonamenta en l'autoreferencialitat de l'obra. El concepte de teatralitat, de textualitat de l'obra, comporta un element narratiu. Així, l'obra s'entén com un espai discursiu i d'acció que abasta l'espai públic. Anne Rorimer el sintetitza així: «En una re-revaluació de l'objecte autònom, aquests artistes, tan dispersos en altres aspectes, inclouen corporalment o temàticament l'espectador i l'integren en la seva obra. Imbuït-lo de continguts psicològics o socials, eliminen la frontera literal i conceptual que separa l'observador de l'objecte observat.»² Amb això es redefineix la realitat des de pràctiques diverses i fins i tot, de vegades, oposades.³ El mateix any en què es publica el text de Fried, 1967, el crític John Perreault escriu diversos articles sobre el minimalisme i la reconsideració de l'objecte artístic. A «Union-Made: Report of a Phenomenon» al·ludeix a les diverses actituds que convergeixen en el minimalisme i comenta:

2. Anne Rorimer: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames & Hudson, 2001, p. 195-196.

3. Meyer argumenta que el minimalisme va ser un espai on van confluir pràctiques de vegades oposades, contràriament al moviment «cohesionat» que la historiografia tradicional havia considerat. Vegeu James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven i Londres: Yale University Press, 2001.

«El minimalisme no és tan fred, avorrit i inhumà com els seus detractors afirmen. El minimalisme només és fred si per “fred” entenem un grau mínim d'autoexpressió. [...] El minimalisme, tot i el seu aspecte polèmic, és emocional, però les emocions i experiències que comporta són noves i inesperades. Cal recordar que la qualitat racional i la conceptual poden suscitar emoció. També en l'eficiència, la claredat i les proporcions sorprenents es donen l'emoció i el plaer estètic.»⁴ Més enllà de plantejaments sobre el seu abast i implicacions, la veritat és que el minimalisme va contribuir a la reconsideració de l'objecte artístic des d'una perspectiva simbòlica subjectiva, i la lectura de Perreault l'encerta de ple en aquest punt. Àngels Ribé va fer els seus primers treballs només dos anys després de la publicació d'aquests textos, i s'hi evidencia aquest moment de conflicte. En aquesta exposició s'inclouen des de les primeres obres que va fer a París, en què preval l'objectualitat entesa fenomenològicament (la qualitat que justament centra la crítica de Fried), fins a les que treballen amb la desmaterialització i la performance.⁵

Els estudis d'urbanisme d'Henri Lefebvre, un dels intel·lectuals més influents als anys seixanta, conceben la ciutat com a espai social. Precisament en aquella dècada, va dedicar nombrosos assajos a l'estudi de la vida quotidiana i va llançar postulats crítics contra les imposicions i els convencionalismes que la constrenyen. En el seu assaig «La production de l'espace», trenca amb la idea de l'espai entès geomètricament o arquitectònicament i el propugna com a categoria social i mitjà de producció. L'espai, doncs, es concep com un *camp* o *base* d'acció, i transcendeix no només l'àmbit urbanístic, sinó també l'artístic. A l'exposició *Camps de forces*, que es va presentar al MACBA l'any 2000, ja s'hi estudiava l'obra d'art com un camp de forces, com un espai expansiu. A través del pensament de Lefebvre, però, s'hi incorpora també una dimensió social que resulta especialment interessant. Molts dels treballs artístics d'aquells anys són intervencions en l'espai que no es conceben com a meres presentacions d'obres o objectes, sinó que se situen en un espai que l'artista manipula, que es brinda a l'experiència de l'espectador, que és utilitzat i penetrat. És a dir, és un espai que actua no només com a contenidor físic de l'objecte artístic, sinó que intervé en la seva pròpia articulació i actua a un nivell epistemològic. En aquest sentit, és pertinent tornar a la crítica de Fried en relació amb una obra clau de Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)* de 1965. En els seus cubs de miralls, el reflex genera un espai intersticial que nega la relació jeràrquica entre l'obra, l'espectador i l'espai en què tots convergeixen; els cubs incorporen semànticament el context, incideixen en la participació i impulsen el recorregut a través seu, i això dona lloc a una obra en constant transformació. Els primers treballs d'Àngels Ribé s'encaminen en aquest sentit, ja que l'obra s'entén com un espai d'experimentació fenomenològica.

4. Vegeu *Arts Magazine*, març de 1967, número titulat «A Minimal Future?» que utilitzava com a portada una imatge de la *Tetra City* de Buckminster Fuller. Els altres articles van aparèixer dins *The Village Voice*, el gener de 1967, i *Art International*, el març de 1967. Han estat recopilats a Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1995. Ann Goldstein va utilitzar el títol del número especial d'*Arts Magazine* en una interessant revisió del minimalisme a *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.

5. L'exposició inclou obra d'entre el 1969 i el 1984.

El 1969 Ribé participa a *La Fête*,⁶ a Verderonne, a prop de París, i hi construeix un laberint circular de plàstic groc transparent.⁷ En aquella ocasió, hi havia un únic accés que feia d'entrada i de sortida, i això ja en condicionava el recorregut. Els laberints univiaris o unicursals obliguen a recórrer tot l'espai per arribar al centre mitjançant una única via, sense alternatives ni bifurcacions, sense possibilitat de pèrdua. En la nova versió que es presenta al MACBA, hi ha dos accessos i possibilitats diverses de recorregut, com en els anomenats «laberints multicursals». És a dir, laberints de camins alternatius en què el recorregut permet seguir itineraris correctes o no, que *potser* duen a la sortida. *Laberint* (1969) actua com un objecte que ocupa l'espai, a la manera d'una escultura participativa que explora la corporalitat. L'acció de l'espectador modifica l'espai, que es redistribueix constantment. Àngels Ribé abordarà la intervenció del cos més endavant amb les seves instal·lacions i les seves performances: d'una banda, a partir de l'ús de l'espai i de la ingerència directa de l'espectador; de l'altra, a partir dels punts cardinals, com a coordenades de posició i orientació abstractes que ens situen en un lloc concret. Tant el laberint com l'espai en què s'integra (en aquest cas, la sala d'exposició) queden transformats pel material utilitzat. Així, el plàstic que el conforma s'oposa a l'opacitat laberíntica habitual que impedeix endevinar o intuir què passa a l'altra banda i que dificulta trobar-ne la sortida. Alhora, amb això es reforça la crítica als materials tradicionals de l'escultura i de l'art en general. Si simbòlicament el laberint implica una revelació i es vincula als ritus iniciàtics, al trànsit vital que ens forma com a individus, aquest recorregut també es pot entendre com una pèrdua. Tanmateix, en aquest cas, està més relacionat amb la visió de Jorge Luis Borges, que considera el laberint com un símbol de la perplexitat. L'itinerari que proposa Àngels Ribé a través de murs tous i transparents trenca amb la incertesa de l'enrevessament laberíntic i també amb la soledat que l'acompanya. Aquest laberint ens fa partícips de les tries dels altres: l'activitat no és la d'un individu sol, sinó la que sorgeix en la relació amb les persones que hi són dins o que l'observen des de fora. Per això és essencial l'element participatiu i col·lectiu de la peça. La pèrdua o la desorientació dona pas al joc, a la invitació a l'experimentació, i al recorregut sensorial i racional. D'algun manera, l'escultura *Acció al parc* (1969), que l'artista fa aquell mateix any amb un tub de conducció d'aire per a avions, funciona amb paràmetres semblants. A la zona de jocs infantils d'un parc de Montrouge de París, hi va col·locar un fragment d'aquest tub; després, va fotografiar com els nens el manipulaven i l'integraven lúdicament en els seus jocs. Davant de la noció immobilista de l'escultura tradicional, fixa o estàtica, Ribé proposa no només la possibilitat, sinó també la necessitat de manipular l'obra perquè tingui sentit, la necessitat implícita d'interactuar-hi mitjançant un principi de mobilitat intervinguda. I, d'altra banda, no hi ha un resultat únic, ja que la mateixa manipulació de la peça origina múltiples formes. Els dos treballs són exemples d'una concepció de l'obra que impugna

6. *La Fête* va ser un dels actes que es van organitzar al castell de Verderonne en aquella època, on també es van celebrar alguns *Cerimonials* d'Antoni Miralda, Jaume Xifra, Dorothée Selz i Joan Rabascall.

7. El laberint és una arquitectura que apareix al llarg de la història amb formes i connotacions diverses, i que en aquells anys va ser utilitzada simbòlicament o formalment en molts contextos. És interessant *The Spiral Labyrinth* (1963), del grup situacionista escandinau Co-Ritus. Al seu torn, Frank Popper en



***Acció al parc* d'Àngels Ribé, parc de Montrouge, París, 1969**

Col·lecció de l'artista

la tradició moderna. Constitueixen experiències socialitzadores d'integració de l'espectador, en les quals se'n qüestiona el rol i se'l convida a intervenir. L'objecte artístic es transforma en un espai integrador que desborda els límits tradicionals. La participació de l'espectador és el que activa poèticament el sentit de l'obra.

La desemfasització de l'objecte

Tal com ens revelen els cubs de Morris, amb l'ús de suports i procediments alternatius, els canvis en la pràctica i en la percepció de l'obra artística es van traduir en una pèrdua del concepte d'autoritat, segons s'havia entès fins aleshores, aplicat a qüestions com ara l'autoria, l'autenticitat, la seva institucionalització, i fins i tot l'exposició o la manera de mostrar les obres. Se substituïen els materials tradicionals per una gran varietat de mitjans en què prevalia la idea o el missatge i la desmaterialització de l'objecte. Anne Rorimer⁸ els enumera així: la fotografia, com a sistema de reestructuració del que és pictòric, i el vídeo, amb l'aparició

remarca la presència en el que va denominar «els entorns pluriartístics». Així mateix, destaquen el laberint cinètic *Hier-Aujourd'hui-Demain* (1967), de Nusberg, o un projecte del grup Dvizjenie, de 1970, un entorn cinètic en el qual, com en els laberints, l'espectador havia de seguir un itinerari establert. Vegeu *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (1980). Madrid: Ediciones Akal, 1989.

8. Op. cit.

dels sistemes portàtils; l'ús dels codis metalingüístics, és a dir, del llenguatge com a mitjà o representació –o allò que Rorimer anomena «el mitjà com a missatge/el missatge com a mitjà»–; la comunicació, els sistemes o esquemes d'organització; la seqüencialitat i la serialitat; el subjecte com a objecte, a partir de la integració de l'espectador en la producció de sentit de l'obra; les peces d'*environmental art* on el context concret es concep com a lloc i temps en què transcorre l'obra. En tots els casos, s'alteren els criteris convencionals de percepció, recepció i significat de l'obra d'art. La reestructuració de la percepció i la relació entre el procés de producció i l'obra posterguen qüestions formals com la presència física i l'objecte, la composició i la tècnica, per donar pas a la informació o als sistemes de comunicació. En el cas d'Àngels Ribé, el llenguatge i la geometria, la relació entre pensament abstracte i natura, són aspectes recurrents.

El crític John Perreault va ser el responsable d'un número especial de la revista *TriQuarterly*, dedicat a l'«Anti-Object Art», en què va participar Àngels Ribé.⁹ Es tractava d'evidenciar que una part significativa de la producció artística recent partia de la premissa que era més important la idea que no la seva materialització. Havien passat uns quants anys des de la reflexió de Perreault a *Arts Magazine* i, més enllà de qualsevol intent de classificació, constatava que l'expressió física o visible de la idea no tenia importància respecte a la idea mateixa. Superades les nocions inherents a la condició moderna de l'art, molts artistes d'aquella època no només qüestionaven aquestes nocions, sinó qualsevol altra que fonamentés aquesta visibilitat, intrínseca a la condició artística. «El contingut de *TriQuarterly* no és “sobre” art, sinó que és art en si mateix. [...] Amb el nom d'art antiobjecte o art no-objecte estic mirant de definir una tendència, més que no pas de batejar o rebatejar un moviment.» La proposta de Perreault no deixa de ser significativa i reuneix un interessantíssim grup d'artistes que, en la seva opinió, feien obres antiobjectes o no-objectes, en una aposta per la desmaterialització de l'art o la seva desobjectualització, «un des-èmfasi en la materialitat». Més enllà de la consideració de quina mena d'obra eren o del suport que utilitzaven, actuen com a *anti-commodities objects*, conformen actituds en comptes de crear un estil. L'anàlisi de Perreault, tot i centrar-se en la materialitat, transcendeix el que és només formal i encerta a diagnosticar una sèrie d'actituds que es desvien de la tradició artística moderna. Si bé és cert que actua més com a baròmetre que com una anàlisi del sistema, és interessant que dirigís un número de la revista pensat com una exposició portàtil inèdita mai presentada en un context convencional, que l'espectador podia dur a la butxaca i que, com a experiència, s'acabava a l'hora de passar la pàgina. D'Àngels Ribé s'hi inclouia *Light Interaction* i *Wind Interaction* (1973), obres que havia presentat anteriorment a l'exposició *Outdoors-Indoors*, a l'Evanston Arts Center de Chicago (juliol de 1973). En aquesta acció deixa durant vint-i-quatre hores un ventilador i un llum en un

espai exterior damunt l'herba. D'aquesta manera es pot percebre com interactua la llum artificial amb la natural, o com conviuen l'aire natural i l'artificial. Parteix de fenòmens artificials –en aquest cas, de l'emissió de llum amb una bombeta i d'aire amb un ventilador– que s'enfronten als seus corresponents fenòmens naturals: la llum solar i el vent. Definits per l'artista com una objectivització d'un fenomen artificial (el corrent d'aire) i de la seva interacció amb un fenomen natural (el vent), es posen en dubte conceptes com el de la monumentalitat o la perdurabilitat de l'obra. Aquestes peces no es produeixen en un espai convencional, ni galerístic ni institucional, i incideixen en la paradoxa de la relació d'un mateix efecte (llum o aire) i la seva transcendència i interacció segons provinguin d'un medi natural o artificial. Uns anys més tard, Ribé va traslladar aquesta proposta a una experiència real en la instal·lació *The Best Way of Expressing It*.¹⁰ En aquest cas, la vivència pretén provocar no només una experiència sensorial, sinó també una emoció. La peça consisteix en un ventilador a terra orientat cap a una plomada, que es manté immòbil, ja que està disposada a una distància tal que no hi arriba l'aire del ventilador. La plomada, tensada per la força de la gravetat, assenyalava la línia vertical. El corrent d'aire origina un angle invisible però perceptible en l'espai, de manera que la geometria es converteix en un fenomen sensorial. Les paraules que el descriuen (*The Best Way of Expressing It*) indiquen la convicció de Ribé que certes coses només es poden expressar a través de l'art. El llenguatge, tant si és verbal, sensorial o gestual, com si es basa en un suggeriment o una impossibilitat, mostra una comunicació possible i les frustracions que pot generar. En un altre nivell de descontextualització es troben els treballs amb escuma de 1969, en els quals l'artista insereix en contextos poc habituals aquest material efímer: a l'aigua del mar o en una paret mitgera; són translacions amb connotacions semàntiques que en disloquen el sentit convencional. El 1973 Ribé fotografia diversos elements que, aïlladament o per associació, i precisament perquè estan descontextualitzats, poden relacionar-se entre si. Són imatges de petjades, irrupcions, traços, o evidències de l'absència mateixa. No hi ha figures humanes ni elements que ens proporcionin un referent d'escala, i això permet establir associacions conceptuals d'índole diversa. Aquests treballs tracen una cartografia de possibilitats per descontextualització, translació o associació, que s'amplia a altres obres d'aquells anys. Si a *Light Interaction* i *Wind Interaction* ens mostrava la interferència de dues fonts d'energia fora del seu lloc habitual, a les tres fotografies d'*Intersecció de llum*, *Intersecció de pluja*,¹¹ *Intersecció d'onada* (1969) segueix un altre procediment. Les imatges mostren la interacció d'aquests elements en un espai natural, i la seva dependència de factors aleatoris i transitoris. Aquestes imatges fan evident allò que està ocult, l'energia i els fets quotidians que sovint no prenem en consideració. Estableixen un aspecte connotatiu, revelen situacions que altrament no serien operatives. Aquesta iconografia estàtica es mostra en forma de seqüència

9. *TriQuarterly*, núm. 32, hivern de 1975. Amb contribucions d'artistes com Lawrence Weiner, Agnes Denes, Douglas Huebler, John Baldessari, Vito Acconci, Hans Haacke, Eleanor Antin, Adrian Piper, Sol LeWitt, Robert Smithson, Joseph Kosuth i Daniel Buren, fins a un total de 35 artistes.

10. La instal·lació es va exposar a l'espai de la Clocktower Gallery, dirigit per Alanna Heiss, en el marc de l'exposició *Ideas at the Idea Warehouse*, organitzada per l'Institute for Art and Urban Resources de Nova York el 1975.

11. Aquesta obra es va presentar a *Prospectiva'74*, comissariada per Walter Zanini al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, del 16 d'agost al 16 de setembre de 1974. L'exposició reunia aproximadament 150 artistes de diversos països.

a *Accumulation – Integration* (1973/2001), amb sis fotografies en què es relata un procés de translació: el de transportar aigua artificialment amb una mànega al seu espai natural lògic, el mar, on es fonen dues natures diferents: l'aigua dolça i la salada. L'ambigüitat també s'expressa amb aquesta dualitat. Consisteix en una experiència canviant de l'espai, que nega la representació com a fet estable i únic, i que corrobora el procés de desmaterialització. Aquestes imatges no actuen d'una manera dramàtica, sinó que subratllen l'aspecte experimental, fenomenològic. El relat d'un recorregut persisteix a *Transport d'un raig de llum* (1972),¹² una acció pensada per ser filmada i que consistia a transportar la llum reflectida en un mirall a través del moviment del seu cos, que travessava l'espai en diagonal. En el cas de *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory* (1975), una sèrie de fotografies mostra el recorregut d'anada i tornada al llarg del pont de Williamsburg, a Nova York, a partir de dos punts subjectius en un desplaçament objectiu establert per l'artista.

El 1967, Lucy Lippard i John Chandler¹³ parlaven d'un art «ultraconceptual» que feia èmfasi en el procés mental i que s'orientava en dues direccions: l'art com a idea i l'art com a acció. «En el primer cas, es nega la matèria, ja que la sensació s'ha convertit en una idea; en el segon cas, la matèria s'ha convertit en energia i moviment en el temps.»¹⁴ La constatació de Lippard i Chandler és oportuna no només en el cas dels treballs d'Àngels Ribé de finals dels seixanta, sinó també en el de molts altres artistes anteriors, de l'àmbit nord-americà i de Llatinoamèrica i Europa, inclosos els dels països de l'Est. En el treball de Ribé s'hi pot apreciar l'interès per la lògica poètica de la percepció, ja sigui verbal o matemàtica. En aquest sentit, és freqüent l'aparició i l'ús de la geometria en les seves obres, l'estudi de les figures en el pla o en l'espai. Ja sigui en l'àmbit de la fotografia, de la instal·lació, d'un film o de les performances, la relació amb l'espai s'estableix fonamentalment a través del seu propi cos. En els diversos treballs titulats *3 punts*, que du a terme entre 1970 i 1973, o en el film *Triangle* (1978), les formes geomètriques es creen mitjançant el cos o el moviment, de la mateixa manera que el cos podia transportar la llum en l'acció *Transport d'un raig de llum*. En el cas de la instal·lació *E la forma* (1979), inicialment la llum penetrava en una sala a les fosques a través d'una imatge transparent de l'artista en una finestra, posteriorment convertida en una caixa de llum. El gest de l'artista, el moviment del seu cos, és el que ocupa l'espai. I passa el mateix amb les imatges d'*Invisible Geometry* (1973): si en l'una és la simetria creada pel moviment dels ulls a esquerra i dreta la que forma una mena d'escultura geomètrica, en l'altra és el desplaçament de la càmera fotogràfica davant d'una mateixa imatge la que produeix una tensió més gran de la percepció geomètrica.

12. Acció que es va fer l'agost de 1972, en la segona edició del *1.219 m²*, al frontó d'una casa familiar de Muntadas a Vilanova de la Roca. En la primera edició, durant el mes de juliol, hi van participar Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Miquel Cunyat, Ferran García Sevilla, Robert Llimós, Muntadas, Carlos Pazos i Ponsatí. A la següent, a l'agost, al costat d'Àngels Ribé hi van participar Alicia Fingerhut, Manel Rovira, Olga Pijuan, Jaume Sans i Carles Santos.

13. Vegeu «The Dematerialization of Art», que es va publicar el febrer de 1968 a la revista *Art International*.

14. Lucy Lippard: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973). Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 81.

L'espai compartit

Les noves maneres d'entendre l'activitat artística estan íntimament vinculades als espais alternatius. En aquests anys sorgeixen sistemes de distribució i difusió de les obres en l'àmbit internacional, a partir de mitjans com l'art postal, o d'exposicions d'obres reproduïbles. Aquest és el cas d'*Arte de sistemas*, o de les diverses edicions dels Encuentros Internacionales de Video a diverses ciutats del món, unes trobades organitzades pel Centro de Arte y Comunicación argentí (CAYC) a iniciativa de Jorge Glusberg, on es convidaven artistes de països europeus i americans; Àngels Ribé hi va participar en cinc convocatòries entre el 1975 i el 1976.¹⁵ A partir de mitjans dels seixanta s'articulen associacions, modalitats de gestió i espais alternatius que pretenen respondre a les propostes que presenten els artistes. Com a intent de contextualització econòmica i social de les noves pràctiques artístiques i les seves estructures, és especialment interessant l'estudi dirigit per Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965–1985*,¹⁶ en el marc del qual presenta una cartografia dels grups i espais alternatius, cooperatives d'artistes o espais autogestionats que van començar a aparèixer a la ciutat de Nova York a la segona meitat dels seixanta, i que als setanta van proliferar i activar l'escena artística i cultural de la ciutat fins a mitjans dels vuitanta. Aquest tipus de locals es van obrir també en altres punts del país, com en el cas de la N.A.M.E. Gallery a Chicago, que va aglutinar les primeres exposicions conceptuals de la ciutat, i on Àngels Ribé va muntar una instal·lació el 1973 i va fer-hi una performance l'any següent. Si el context artístic responia a la comercialització de l'art a partir de les noves formes de creació, producció i distribució, també es devia a la voluntat dels artistes de controlar quin ús es feia del seu treball i com circulava. En l'estudi d'Ault es recullen alguns dels espais on Àngels Ribé va presentar obres durant la seva llarga estada als Estats Units, entre 1972 i 1980.¹⁷ Per posar-ne alguns exemples, un en què va col·laborar va ser el 3 Mercer Street Store, obert el 1973 per Stefan Eins i que es mantenir actiu fins al 1977; el 1975 va presentar-hi la seva obra *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*. I el 1979 va mostrar la instal·lació *E la forma*, aquesta vegada al Franklin Furnace, fundat el 1976 per l'artista Martha Wilson. Un altre espai paradigmàtic va ser

15. Hi va haver diverses edicions dels Encuentros Internacionales de Video, que es van presentar a ciutats com París, Ferrara o Buenos Aires. El febrer de 1977 se'n va celebrar una a la Fundació Joan Miró de Barcelona. Antoni Muntadas, Joan Rabascall, Jaume Xifra, Eugeni Bonet, Eulàlia Grau, Francesc Torres, Juan Navarro Baldeweg, Carles Pujol i Manel Valls són alguns dels artistes de l'Estat espanyol que hi van presentar els seus treballs. Àngels Ribé hi va participar amb el vídeo de la performance *Stimulus – Reaction*.

16. El projecte va començar amb l'exposició organitzada per Julie Ault: *Cultural Economics. Histories from the Alternative Arts Movement* realitzada al Drawing Center, el 1996, a tall d'aproximació al panorama artístic de la ciutat de Nova York des de mitjans dels anys seixanta fins a mitjans dels vuitanta. Posteriorment, ja al 2002, Ault va publicar *Alternative Art New York, 1965–1985*, on va incloure l'esmentat assaig «A Chronology of Selected Structures, Spaces, Artists's Groups, and Organizations in New York, 1965–1985». Aquest assaig es reproduceix també dins el número especial 15-16 de la revista *Brumaria* dedicat a la AWC-Art Workers Coalition, 2010.

17. De 1966 a 1969 Àngels Ribé va viure a París. El 1972 es va instal·lar a Chicago, on va residir durant un temps, i a finals de 1973 es va traslladar a Nova York, ciutat on va viure fins a principis de 1980, any en què torna a Barcelona.

el 112 Greene Street,¹⁸ dirigit per Jeffrey Lew i en funcionament entre 1970 i 1978. Ribé hi va presentar la instal·lació *Work is the Effort Against Resistance* (1976), un dels seus treballs amb més referents polítics, cosa que no és gaire habitual en la seva obra.¹⁹ La lluita, els elements de poder i la fràgil línia que els separa conviuen amb la insistència a fer esforços de tot tipus per aconseguir alguna cosa, ja siguin polítics, psicològics o de qualsevol altra mena. En aquesta i en altres obres amb el mateix nom, però que són independents entre si, l'artista es basa en la definició física del treball com un esforç en contra de la resistència. Amb motiu de l'exposició *Style and Process*²⁰ organitzada per Marina Urbach al Fine Arts Building de Nova York, el maig de 1976, Ribé va presentar dues obres titulades també *Work is the Effort Against Resistance*. D'una banda, la instal·lació constava d'un film en loop de l'artista corrent, acompanyat d'una gravació que repetia un text sobre la utopia, davant d'un mirall tenyit de vermell. La impossibilitat de realització, intrínseca a la noció mateixa d'utopia, s'evidencia en la imatge d'una cursa sense fi, que no porta enlloc. L'altra versió es desenvolupava en un altre àmbit, en el qual un cercle blanc, a terra, definia un espai ocupat per uns auriculars, al mig, i per un fragment d'un text de la història de Grècia que constatava com la cultura i el caràcter d'un país són conseqüència directa de la geografia. La peça reflectia un determinisme irracional, la idealització del passat davant l'absurd de la situació present (en aquell cas, la dictadura grega), en què els auriculars s'erigien com un monument a la modernitat. Una última obra amb aquest mateix títol va ser l'homenatge a l'artista Charlotte Moorman, que organitzava l'Annual Avant-garde Festival de Nova York, en què Ribé va participar en dues edicions consecutives.

Al començament d'aquest escrit m'ha semblat oportú referir-me a allò que sustenta la crítica de Michael Fried al minimalisme, justament perquè redueix el potencial narratiu de l'objecte artístic. És la seva *teatralitat*, la constatació de l'element determinant de l'espai-temps en què es desenvolupa i l'element essencial de la lectura o la intervenció per part de l'espectador, el que permet entendre la

riquesa de les propostes de les obres i la seva evolució cap a la performance. En els treballs d'Àngels Ribé, el cos de l'artista intervé en la definició de l'acció. En el cas de la performance, amb l'obra ja no es busca invertir l'objecte d'entitat artística, sinó que són la presència tant de l'artista com de l'espectador les que incorporen un factor de subjectivitat en el desenvolupament d'una acció en un espai i un temps delimitats. Es tracta, doncs, de desplaçar la producció de sentit de l'objecte artístic a l'experiència, un procés de desobjectualització de l'art, de des-èmfasi. És, de fet, un intent d'entendre l'obra com una cosa no necessàriament perdurable; de traspasar la qualitat de l'objecte artístic al que és no material o efímer i negar-ne l'objectualitat, la monumentalitat. Si primer Ribé va investigar la idea d'objecte mitjançant la transgressió, així com els materials i la seva relació amb un espai natural dislocant-lo, aviat els trasllada a l'interior de les galeries en forma d'«instal·lacions» en què se suggereix la presència de l'artista amb elements com ara fotografies, so, vídeo, textos, objectes, etc. La necessitat d'establir una comunicació directa l'impulsa a investigar i experimentar el comportament humà i la seva funció com a artista en particular. D'aquí sorgeixen obres com *E la forma*, o performances en què Ribé admet: «Utilitzava tant els meus coneixements de psicologia com les meves intuïcions, els meus somnis, els meus records i les meves experiències personals.»

Abans d'abordar les performances, voldria referir-me a la instal·lació *North – South – East – West* (1973) que es va incloure a l'exposició *Chicago*, a la N.A.M.E. Gallery. L'espai en forma d'L de la galeria estava perfectament orientat sobre els eixos dels quatre punts cardinals, en què es basa l'ordenació urbanística de la ciutat. Ribé va marcar a la galeria el nord, el sud, l'est i l'oest, i a l'espai central, a terra, hi va disposar un plànol de la ciutat, on va indicar el lloc exacte de la galeria. Finalment, hi va posar una brúixola al damunt per evidenciar la posició segons les coordenades dels punts cardinals. En aquest cas, l'obra es desmarca del concepte tradicional d'escultura i utilitza la geometria per fer-hi una instal·lació escultòrica, en què coincideixen representació i realitat. Aquesta peça es vincula amb la performance *Perception of the Cardinality of Chicago*, presentada al Museum of Contemporary Art de Chicago el mateix any, i de la qual no es conserva documentació. Aquesta performance tenia un component objectiu –el traçat cardinal de la ciutat, és a dir, els paràmetres d'ordenació de l'espai– i un altre de subjectiu: un recorregut en cotxe per Chicago, en el qual intervenien l'orientació i la percepció personal de la ciutat. Un any més tard va presentar a la Vehicule Gallery de Mont-real un cicle de quatre performances. Si bé a la primera, *Nord – Sud – Est – Ouest*, es manté l'interès per la referencialitat, la posició i el territori delimitat, les altres tenen relació amb algunes de les peces anteriors. A *Constatation de la présence d'un volume immatériel* (1974) intervenen les variables que utilitzava a *Light Interaction* i *Wind Interaction* (1973) i en aquest

18. A partir de 1980 aquest espai es va convertir en el White Columns. En el segon número de la revista *Avalanche* (hivern de 1971, p. 12-13), s'hi publica una entrevista d'Alan Saret i Jeffrey Lew en què narren el procés de creació d'aquest espai adaptable a les diferents tipologies d'obres. *Avalanche* va ser una de les revistes més influents de l'època i va recollir els processos artístics que s'hi estaven fent: la transició de l'art minimalista a la performance, així com la incorporació de nous mitjans com el vídeo. Va aparèixer a la tardor de 1970 i es va publicar en format revista fins a 1973, i en format butlletí des de maig/juny de 1974 fins a l'estiu de 1976. Dirigida per Willoughby Sharp i Liza Bear, va recollir l'activitat artística americana, especialment la de l'escena novaïorquesa. El número 11 de l'estiu de 1975 anunciava la revista *TriQuarterly* dedicada a l'«Anti-object art», un monogràfic dirigit per John Perreault en què va col·laborar Àngels Ribé.

19. Formada per una gran varietat d'elements, apareixien imatges dels diaris sobre les revoltes del Maig del 68 i la mort de Franco, la imatge bíblica de David i Goliat, el text d'Albert Memmi «The Colonizer and the Colonized», fotografies en blanc i negre d'uns peus a la vora del mar o de les restes d'un búnquer a la platja, imatges de llaunes de conserva, fotografies en color de paisatges, així com un martell i una estufa encesa a tall d'impulsors de l'esforç, i un cercle de lletres blanques a terra format amb les paraules: «The Point of Reference».

20. Hi van participar Laurie Anderson, Vito Acconci, Jacki Apple, Cecile Abisha, Barbara Bloom, Jonathan Borofsky, Mary Beth Edelson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Àngels Ribé, Dennis Oppenheim, Hannah Wilke i Martha Wilson. Marina Urbach atribueix com a tret comú dels participants que tots ells «[...] aborden d'una manera o altra la simultaneïtat, la multiplicitat i la subversió de la frontalitat». Al seu torn, Lucy Lippard, en la seva contribució al catàleg, veu com a tret comú d'aquests artistes la fragmentació, entesa no en un sentit negatiu, sinó com a «[...] una forma d'assenyalar l'existència d'una xarxa, una trama de connexions, significats i associacions subtils, tant visuals com verbals».

cas incorpora la reacció dels espectadors, que redibuixen l'espai al voltant de l'aire del ventilador. *Réel – Faux* (1974) és una performance definida per l'artista com la constatació de dues materialitzacions diferents de la realitat: una, en la qual gravava i emetia en temps real una conversa telefònica; i una altra, tot seguit, en què la reproduïa quan ja havia passat. A *Stimulus – Reaction* (1974) equiparava la reacció d'una tórtora, davant el so gravat dels seus propis refilets, amb la reacció del públic davant l'enregistrament de l'enrenou d'una multitud.

La contingència, la possibilitat que una cosa s'esdevingui o no, o l'aspecte efímer, són característiques d'aquestes performances. De fet, la primera performance de Ribé té relació amb els treballs geomètrics, però inclou un paràmetre diferent, la gravetat: *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity* (1973) mostra una imatge de la seva mà enlaire i cap avall, i s'hi percep la dilatació venosa causada per l'estasi sanguínia. Va presentar les fotografies d'aquesta performance a la revista *Qüestions d'Art* (núm. 28, 1974), com a part d'«Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles», del Grup de Treball, del qual Àngels Ribé va ser una de les integrants.²¹ El 29 de maig de 1977 es va organitzar a la West Side Highway la convocatòria *Works to be Destroyed*,²² on es convidava diversos artistes a fer una acció. Ribé hi va presentar la performance *Counting my Fingers*, en què, asseguda a terra, concentrada, comptava els dits de les mans amb veu alta. Quan algú s'hi acostava, li deia: «Quan acabi, me n'aniré», i tornava a començar. Era una acció-loop, ja que cada interrupció requeria un recomençar, que li impedia anar-se'n. El component fenomenològic busca fer infinit l'efímer, conjugant dues natures contràries. D'altra banda, la impossibilitat d'acabar, la constatació que no se'n pot anar, obre una bretxa de tipus psicològic que es mantindrà en les seves peces posteriors més introspectives.

L'espai simbòlic. Ornamentació i pintura

El 1979, quan encara vivia a Nova York, Ribé rep l'encàrrec de dur a terme un projecte per a una escola de magisteri de Sant Cugat del Vallès. Li interessa la idea d'educar la mirada dels qui es dediquen a l'ensenyament. A tall de reflexió escultòrica, fa *Ornamentació*, una sèrie de diapositives de formes ornamentals, que configuren l'imaginari de l'entorn urbà. La troballa casual es combina amb l'inventariat o repertori de formes. Una mica més endavant, repetirà el procés a Nova York, aquesta vegada amb fotografies en blanc i negre. En el seu treball hi ha referències a elements de caràcter simbòlic, tant ornamentals com corporis i immaterials. Si inicialment aborda l'estudi i la comprensió dels símbols, posteriorment li interessen les seves formes, tal com ella mateixa afirma, «desposseïdes del seu contingut i de la seva funció, com a vehicles permanents de comunicació, capaços de traspassar el seu temps històric». Al cap d'uns anys en què

investiga les formes geomètriques, se centra «[...] en l'aparença dels objectes, en tot el que és aliè a la seva estructura, el que no intervé en la seva funció, el que s'hi sobreposa amb la intenció d'embellir-los i significar-los». En el procés de fotografiar-los i mostrar-los com a elements aïllats, els dota d'estructura pròpia, aliena a l'entitat a la qual inicialment pertanyien, i els converteix en objectes escultòrics independents. En aquest procés de treball no només intervé l'alteració de la manera en què percebem els objectes a través de descontextualitzar-los, sinó que en aquesta percepció també destaquen la repetició, la combinació d'elements i el ritme. En aquest sentit, es pot establir una clara connexió amb alguns treballs de brodat en què el fil dibuixa una escriptura simbòlica. Aquest particular ús de la costura topa amb l'imaginari cultural, que tradicionalment assigna aquesta tasca a la dona. I en comptes de presentar-lo com una cosa funcional, el mostra com un fet artístic. A les escultures de la dècada dels vuitanta va encara més enllà, en una simbiosi de mitjans: l'escultura com a suport de la pintura (és el cas de la peça *Paisatge*, formada per estructures de ferro i neons); o la pintura escultòrica de les reixes, on la pintura s'escampa més enllà del suport i cobreix directament la paret. Un any més tard, els dibuixos sobre papers molt fràgils desborden la línia tradicional i es converteixen en grans traços. El resultat és una pinzellada sobredimensionada, que de vegades implica la pèrdua de consistència a mesura que el traç es repeteix.

L'espai públic. La identitat trencada

Si les ornamentacions ens revelen la presència de formes geomètriques en el nostre entorn urbà –no pot ser d'altra manera, ja que la geometria forma part de l'essència mateixa de la naturalesa–, trobem un altre plantejament geomètric interessant a la sèrie de sis fotografies *Six Possibilities of Occupying a Given Space* (1973). En aquesta obra, Ribé utilitza el simple moviment dels dits de la mà que s'ajunten i se separen entre si, i les possibilitats combinatòries que permeten ocupar l'espai, jugant amb els buits entre els dits. En aquest cas, el gest simple, modest, té múltiples possibilitats perceptuals i semàntiques. En relació amb aquesta peça és interessant recordar el treball de l'artista italiana Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?* (1971-1972), del qual hi ha diverses versions. Una d'elles, formalment més propera a la de Ribé, mostra la mà oberta amb el pronom anglès *you* escrit unes quantes vegades; en cada imatge va amagant un dels dits, de manera que al final del procés no se'n veu cap. En qualsevol cas, és especialment interessant una altra versió de l'obra en què, en comptes de moure els dits, manté la mà (de nou, amb la paraula *you* escrita diverses vegades) amb el palmell obert i els dits estesos. I, successivament, una mà masculina va cobrint un dit cada vegada, de manera que a l'última de les sis fotografies acaba tapant completament els dits de l'altra. Desapareix la mà de la dona i

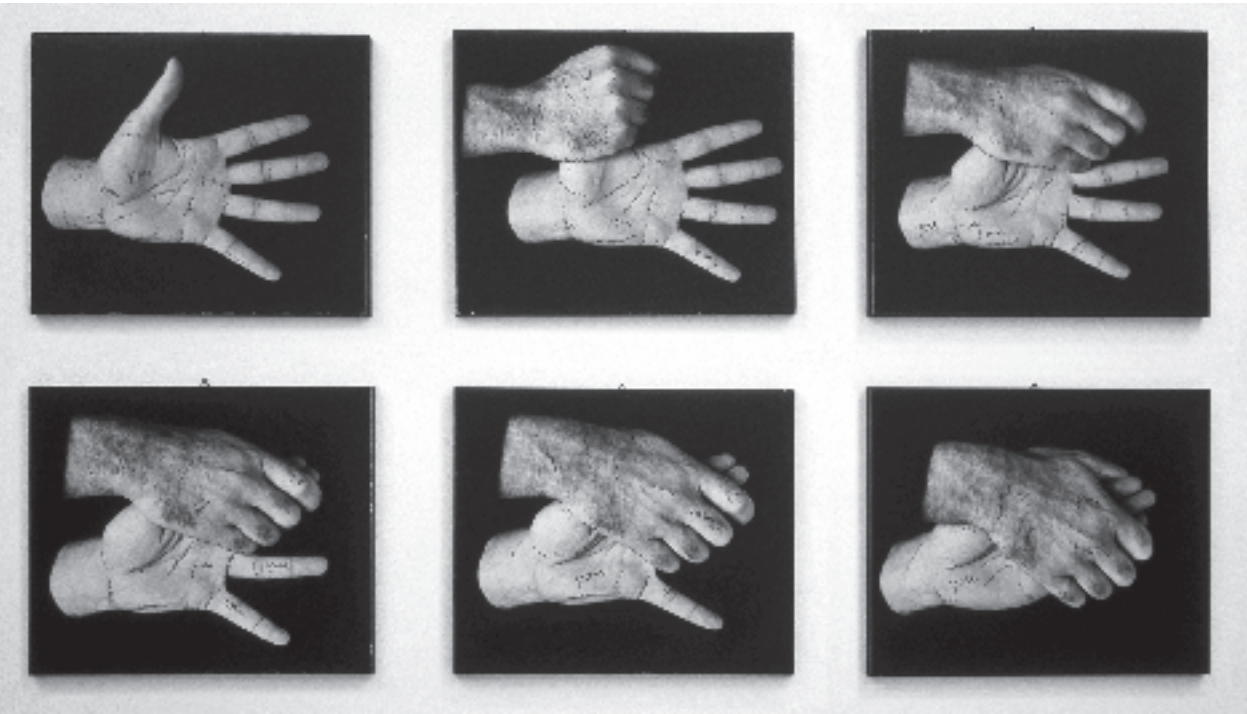
21. Per ampliar la informació sobre la intervenció d'Àngels Ribé en aquest grup, vegeu el catàleg *Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (febrer-abril de 1999).

22. *Works to be Destroyed* va tenir lloc a la West Side Highway, a Nova York, el 29 de maig de 1977. Va comptar amb la participació de Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arman, Bill Beirne, Peter Berg, Terry Berkowitz, Jean Dupuy, Gordon Matta-Clark, Rita Myers, Dennis Oppenheim, Saul Ostrow, Lucio Pozzi, Àngels Ribé, Francesc Torres i Krzysztof Wodiczko.

només queda la mà masculina, també amb la paraula *you* escrita al dors. En aquest cas, se silencia la interpel·lació de la dona i és l'home qui domina la situació amb el seu gest. Si bé formalment s'aproxima a *Six Possibilities of Occupying a Given Space*, el fet és que conceptualment és més propera a altres obres de les quals parlaré tot seguit. Són propostes de caràcter universal que transcendeixen la dimensió individual, ja que aborden qüestions intemporals que es refereixen a la condició de la dona i mostren un moment de fragilitat i de dubte.

Les polítiques d'identitat de gènere, els mecanismes de consideració social del rol que s'atribueix a les dones, els prejudicis culturals que afecten les pautes de comportament, van determinar especialment en aquests anys l'articulació de moviments i grups que van reclamar un reposicionament de les dones i una reformulació de les estructures socials i polítiques per part de les institucions de poder. A França, durant els anys que Àngels Ribé va viure a París, el moviment d'alliberament de la dona es va articular entorn de les protestes del Maig del 68, i no es va entendre com una organització, sinó com un «moviment» no jerarquitzat al si del qual no hi havia, ni hi havia d'haver, cap equip dirigent. Ribé va contactar a París amb el grup *Le torchon brûle*, però no hi va militar mai, ni ho va fer quan va arribar als Estats Units. El seu feminisme és un aspecte existencial que estimula i transgredeix, que aflora en la seva obra com un compromís personal, però sense militància. En el context nord-americà, als anys setanta va ser especialment remarcable la constitució de diversos grups de reivindicació dels drets civils i moviments feministes que, des de l'activisme i la ingerència social, o des de l'activitat professional, reivindicaven canvis en els comportaments culturals i polítics de la societat. Moltes artistes participen d'aquesta necessitat identitària de posicionar-se des de l'activisme, però també des d'una actitud personal i la reconsideració intel·lectual de la seva condició, com a dones i com a creadores. La posició instrumentalitzada de la dona i el seu rol social, els mecanismes de poder i submissió, i la seva transcendència en l'ordre simbòlic del llenguatge i de la vida quotidiana estava, i encara ho està, marcada per tòpics masculins. La naturalesa de la representació i de la identitat condiciona una estructura narrativa que, en el cas dels treballs d'Àngels Ribé, és molt significativa.

Lippard²³ considera que les característiques del que s'ha anomenat «art conceptual» van propiciar l'accés a la producció artística de moltes dones: «El caràcter barat, efímer i poc intimidatori dels mateixos mitjans conceptuals (vídeo, performance, fotografia, narracions, textos, accions) va animar les dones a participar, a entrar a través d'aquesta esquadra oberta en els murs del món artístic. Amb l'aparició pública de dones artistes més joves en l'art conceptual, van sorgir nous temes i enfocaments: la narració, el repartiment de papers, l'aparença, la disfressa, les qüestions sobre la bellesa i el cos; es va centrar l'atenció en la fragmentació, en les relacions, l'autobiografia, la performance,



***Le mie parole, e tu?* de Ketty La Rocca, 1971-1972**

Cortesia de la Galleria Emi Fontana, Milà i de l'Archivio Michelangelo Vasta, Florència. Col·lecció particular

la vida quotidiana i, per descomptat, en la política feminista.» Segons Lippard, doncs, la marginalització del procés artístic i de les estructures productives de les dones és el que permet trencar aquesta barrera invisible que sempre havia situat les dones fora de l'actuació autònoma, desvinculada de l'autoritat masculina. Com passa amb la creació de cooperatives d'artistes i d'espais alternatius, aquests processos s'assenten en la desestructuració del sistema institucional i comercial de l'art, i canalitzen altres propostes que, al seu torn, actuen com a alternatives ideològiques i intel·lectuals de l'art establert. El «feminisme» i la «feminitat» són construccions culturals que comporten una visió política i social de la identitat o del gènere. En algunes de les seves primeres exposicions, Ribé va ser conscient que ser una dona artista era un desavantatge. Per això signava les seves obres com a «A. Ribé»; així amagava el nom de pila que evidenciava la seva condició de dona. D'una banda, es tractava de negar possibles lectures condicionades i de despullar-se de qualsevol connotació; de l'altra, era el resul-

23. Op. cit., p. 13.

tat de comprendre que el fet de ser dona li havia de reportar més dificultats que avantatges en el món de l'art. Recordem el manifest de les Guerrilla Girls, «The Advantages of Being a Woman Artist» (1988), que una dècada més tard denuncia irònicament la discriminació que pateix la dona dins i fora de l'àmbit artístic, i les dificultats per ser reconeguda professionalment.²⁴ En el cas d'Àngels Ribé, són obres més introspectives, que fan referència essencialment a la seva condició de dona amb totes les connotacions socials i ideològiques que comporta, així com a les expectatives intrínseques d'aquesta condició. Són obres de la dècada dels setanta, de l'època en què Ribé vivia als Estats Units, en un context en què les lluites per la igualtat de sexes es trobaven en el màxim apogeu. Però a l'Estat espanyol, abans de la mort de Franco, la possibilitat emancipadora estava tutelada, amb una forta pressió familiar i social. Les dones no podien viatjar a l'estranger, ni obrir comptes bancaris o un negoci sense el permís del cònjuge o del progenitor. A la dona se l'educava per a les feines de la llar, el matrimoni i la maternitat. En aquest ambient opressiu, se li assigna un paper subaltern, centrat en l'àmbit domèstic, mai en el professional. La dona només té cert protagonisme en l'esfera pública i els mitjans de comunicació quan es refereix a qüestions de moda i de bellesa. Aquell ambient fosc i asfixiant, sense cap mena d'expectativa intel·lectual, condemnava moltes dones a l'ostracisme social. És l'ambient que, uns anys abans, Carmen Laforet havia retratat a la novel·la *Nada*: un Eixample barceloní on moltes famílies intentaven aparentar una opulència econòmica que no tenien i pugnaven per perpetuar uns clixés que la jove protagonista es nega a acceptar. És impactant la imatge que va aportar Àngels Ribé a la revista feminista sobre art i política *Heresies*, que va titular *Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One's Existence* (1976): una fotografia en què es veu l'artista arraulida a terra, bressolant un nadó imaginari. En aquest cas, la maternitat està forçada per l'imaginari col·lectiu. Contradiu la realitat, ja que ella en aquell moment –i encara que el seu gest manté una expectativa frustrada– no havia tingut cap fill. Ribé sempre utilitza el seu propi cos per presentar aquestes qüestions; recorre a l'autorepresentació, i no a les figures anònimes. Tot i això, la narració personal es trasllada al pla simbòlic a través de l'experiència de l'espectador, al qual, si bé de vegades se l'empeny a recórrer determinats espais, en aquestes obres ha de seguir el fil conductor de les imatges per dotar-les de significat.

Can't Go Home (1977) és una instal·lació que replanteja el paper de la dona respecte a les estructures de poder i qüestiona els condicionaments heretats. Reflecteix un moment de dubte, de presa de decisions personals i professionals. Ribé torna a posar de manifest el desavantatge de ser dona i artista. *Can't Go Home* és una reflexió sobre la im/possibilitat, una reflexió basada en la dualitat: la memòria, la infantesa, el xoc, la por, la pèrdua, el somni, el desig enfront de la regressió, les circumstàncies socials determinants, l'opressió familiar i la

constitució de la identitat. Contraposa el passat i el futur, la realitat i l'aspecte oníric. En una sala a les fosques, una doble projecció de diapositives mostra dos tipus d'imatges que corresponen a mons oposats. En una, algú la pentina o li dona menjar, una figura materna no visible però que actua com a presència condicionada, i determina el que fa i com ho fa. En l'altra, apareix de cara a la paret com si visqués un càstig vergonyant: no pot tornar a mostrar la cara fins que no s'hagi penedit (aquesta exculpació catòlica de la falta, tan pròpia del nostre imaginari cultural), o fins que el «castigador» decideixi que el càstig ha estat suficient. Ribé es tapa la cara amb un plàstic, ofegant la possibilitat de parlar, de dir, de respirar, de veure, en unes imatges que ens remeten als tres gravats d'*El no dit*, *El no fet*, *El no vist* (1977), una aproximació a les màximes dels tres micos savis: no veure, no sentir i callar. Es tracta d'una lectura del benestar desvinculada del coneixement i del qüestionament de la realitat. D'aquí també provenen les imatges dels ulls tapats, una al·lusió crítica a la convicció que, per ser feliç, és millor no saber i mantenir amagades certes coses. El plàstic cobreix el seu cos i n'impedeix la visibilitat, la mobilitat, de la mateixa manera que les cordes la lliguen, o l'antifaç pintat a la cara desdibuixa la identitat i anul·la figuradament qualsevol possibilitat de veure i de ser vista. En altres imatges, adopta la posició fetal o el gest regressiu de llepar-se el dit i evoca un retorn a la infància impossible i paralitzant. La dependència de la figura materna no afecta només el període de creixença, sinó que es necessita per subsistir, juntament amb la figura de l'autoritat masculina: l'home sense rostre, vestit amb americana, a qui dona la mà no tant perquè la guïï, sinó com una forma de submissió als seus dictats. De tant en tant s'hi intercala la imatge de l'artista que mira de pujar per un pendent del qual no veiem ni el principi ni la fi, sense més expectativa que la voluntat infatigable d'accedir al desconegut. Aquest ascens infinit remet a l'acció impossible de comptar els dits de la mà una vegada i una altra. Els gestos de cada imatge, mesurats, continguts i sense marge d'acció possible, configuren el substrat d'aquest retorn al passat llunyà dels primers anys de vida, al determinisme social i familiar. En una altra imatge es tapa les orelles amb dos llibres. En un costat, *L'Anarchisme. De la doctrine à l'action* de Daniel Guérin, una utopia llibertària de 1965. A l'altre costat, l'estudi *Psychology For The Fighting Man. What You Should Know About Yourself And Others*,²⁵ en què s'analitzen formes psicològiques de control i d'aplicació de la força, així com de la por, el pànic, la derrota, la moral i el lideratge. D'una banda, es tracta d'una imatgeria que mostra un entorn opressiu i castrador, els lligams del passat, la necessitat de fugir. És, en definitiva, una constatació de la necessitat de saltar, però amb la convicció que es tracta d'un salt al buit, a la incertesa. D'altra banda, mostra l'intent de comprendre, la possibilitat de fugir i d'avançar; de trencar amb el que ens oprimeix i de volar; és una representació del somni i d'un món alliberador. Caminar desinhibidament nua per la neu o llan-

24. La primera de les sentències és «Working without the pressure of success» (treballar sense la pressió de l'èxit) i, més endavant, prossegueix: «Having the opportunity to choose between career and motherhood» (tenir la possibilitat de triar entre professió i maternitat).

25. Dut a terme pel Committee of the National Research Council with the Collaboration of Science Service as a Contribution to the War Effort, el 1943.

çar una pedra refermen la sensació de poder i de control d'un mateix. Damunt les parets negres de la sala, escrites amb un guix blanc que potser el refrec del visitant esborrarà, frases i paraules que insisteixen en aquesta doble perspectiva: *try to go back, memory* i, ahora, *the point of departure, flight*. Uns altaveus a cada costat dialoguen sobre la dificultat i la por, i sobre quan (una cosa) podrà ser. Finalment, al bell mig de la sala, una peanya sosté un got al costat del qual cauen unes gotes d'aigua que no l'arribaran a omplir mai, com una escultura a la impossibilitat. De fet, aquesta obra és un plantejament polític sobre la possibilitat d'acció, de control de les pròpies capacitats individuals i socials. La llum no implica només la possibilitat de fugida, sinó que també representa la creació d'un projecte personal i col·lectiu al marge dels constrenyiments del passat. Només havien passat dos anys des de la mort de Franco i Espanya encara tot just començava el procés de transició política que portaria el país a construir un projecte legitimador democràtic capaç de deixar enrere el llegat de quaranta anys de dictadura. Les figures d'autoritat i domesticació que s'assimilaven als pares es tradueixen en la figura de control dictatorial d'un país sotmès i reprimat. El somni ja no és només un acte individual, sinó que afecta tot un país que demana transformar-se i evolucionar.

Aquell mateix any Ribé va realitzar la instal·lació *Amagueu les nines que passen els lladres*, exposada a la Galeria G de Barcelona. Es compon d'un espai fosc, amb dos focus de llum vermella al mig dirigits cap a terra i dos altaveus, que permeten escoltar dos àudios. L'un posa l'accent en l'obediència, la docilitat, la dependència i la disciplina; l'altre, en la resistència, el conflicte, la passió i els somnis. El tema torna a ser la necessitat de ruptura, d'obertura a altres realitats, l'esperança, confrontada amb el que no es pot i no s'ha de fer: «No pintis / No beguis / No saltis / No et moguis / No miris / No escoltis / No parlis, no parlis, no parlis / No pugis / No baixis / No et giris / No cantis / No diguis / No parlis / No pensis, no pensis, no pensis / No xuclis / No xiulis / No corris / No corris / No et giris / No bufis / No riguis, no riguis, no riguis, no riguis», insisteix la veu. Les ordres i les prohibicions remetent a les imatges de *Can't Go Home* o als tres gravats ja esmentats que inciten a no actuar. Remeten al bloqueig paralitzant que condiciona el nostre comportament, les convencions socials que determinen el que és apropiat, correcte; què s'espera de nosaltres, i en concret de les dones. Configuren una ètica i una moral possibles, les dues discutibles. Tot això es confronta al desig i a la necessitat de canvi: «Vull, vull, vull, vull, vull, vull / Vull, vull, vull, vull», exclama. Finalment, una projecció de diapositives alterna les imatges de les seves mans obertes, destensades, amb les mateixes mans tancades en posicions crispades i recargolades, que evidencien les dues realitats oposades, potser d'una manera no tan explícita però més punyent que en l'obra anterior. Si la ferida, a *Association. Cut: Interruption of the Skin's Continuity*,

era entesa des de la seva accepció mèdica com una interrupció a la solució de continuïtat de la pell, en aquestes obres s'expressa més com a ruptura, el que afligeix i turmenta l'ànima. Si havíem vist com la feina era un esforç contra la resistència, ara veiem dues forces que actuen l'una impossibilitant l'altra. La dualitat, molt present en la seva obra, s'expressa aquí com una escissió interna, com un conflicte de contraris. La crispació de les mans reflecteix una angoixa enfront de la relaxació i l'esperança. En el treball de Ketty La Rocca la mà masculina acabava dominant la situació i amagava la interpel·lació de la dona. Aquesta mateixa dualitat –el que veiem i el que no podem veure– havia sorgit ja en obres anteriors d'Àngels Ribé, quan el recorregut, el procés o la perspectiva ens permetien percebre allò que inicialment no s'havia mostrat. També apareixia la dualitat a les obres geomètriques en les quals la simetria actua com un eix físic i conceptual (*Invisible Geometry* 3, 1973). La dualitat pot ser entesa físicament: la trobem en les associacions, en la contraposició de l'espai buit i l'espai ocupat, de la llum i l'aire natural i els fenòmens artificials corresponents. Però la dualitat també pot ser psicològica, com es constata en aquestes últimes obres, que confronten somni i memòria.

És interessant observar que les obres més introspectives, que denoten la posició devaluada de la dona, són segurament les que exemplifiquen més bé la situació política i social del nostre país al llarg d'aquests anys. És cert que la construcció social de conceptes com el de «gènere» respon a una ideologia, a les idees fonamentals que vertebraven el pensament d'una persona o d'un col·lectiu, però també la seva pràctica quotidiana. En aquest sentit, la política no s'ha d'entendre només com allò que afecta el govern, sinó que designa tot allò que regeix les nostres actuacions en l'àmbit col·lectiu. La realitat dual que encertava a elucidar Àngels Ribé en aquestes instal·lacions de 1977 és reveladora no només d'un imaginari femení fragmentat i estigmatitzat, sinó també d'un procés de construcció d'Estat que fràgilment intentava equilibrar la càrrega de la història recent amb un imaginari polític diferent. El canvi social i cultural s'havia de produir no sols en l'àmbit individual, sinó en el de la col·lectivitat. En aquest sentit, tot i que aquestes obres exigeixin una actitud més contemplativa per part de l'espectador –que ha de veure i sentir–, conviden també a l'acció, una acció no immediata però sí determinant. Perquè actuen sobre l'emoció com a narratives impactants, indissociables d'un procés racional, tant en el terreny personal com en una dimensió pública. No admeten la passivitat, sinó que forcen a posicionar-se davant la situació. En aquest sentit, són treballs políticament molt compromesos, perquè no es limiten a enunciar, sinó que també denuncien situacions insostenibles. I és justament aquesta manifestació de la ruptura de la construcció social de la dona i de l'individu la que fa evident la necessitat d'acció per part de l'espectador, clarament interpel·lat.

El conceptualisme incongruent: Àngels Ribé en un marc de gènere

Abigail Solomon-Godeau

En els anys 1972 i 1973, Àngels Ribé va fer a Barcelona una sèrie de fotografies en blanc i negre amb variants de triangle disposades en un espai real i posteriorment fotografiades. En alguna d'aquestes peces, un triangle traçat amb corda uneix la banda interior d'un es parets; en d'altres, com ara *3 punts 2*, la mateixa Ribé forma el costat perpendicular d'un triangle rectangle i la seva ombra n'és la base. A *3 punts 3*, una sèrie de cinc còpies, Ribé torna a fer servir el seu cos contra una paret en blanc, i el converteix en el costat vertical dels triangles isòsceles, escalé i agut. Aquestes obres existeixen com a fotografies, però aquesta no és la categoria que les descriu millor; al cap i a la fi, el que hi destaca no és la fotografia com a mitjà artístic específic. De tota manera, tampoc sembla adequat considerar-les documentació d'una performance, encara que en algunes de les peces l'artista hi sigui present. En realitat, fins i tot en altres obres on apareix Àngels Ribé, l'efecte no és el d'una performance, ni tan sols si acceptem que l'art de la performance no demana necessàriament un públic. El que sí podem dir és que Ribé ha establert alguna cosa –una relació, una demostració– en un espai i un moment determinats i ho ha fet amb línies reals o virtuals. I és aquesta «cosa» elusiva, que abasta i trasllueix les relacions entre l'àmbit corporal, l'espacial i el geomètric, el que caracteritza la naturalesa de l'obra.¹ En aquells mateixos anys, a Viena, Valie Export creava una altra sèrie fotogràfica, *Körperkonfigurationen* (Configuracions del cos, 1982), en què ella mateixa apareixia en diferents posicions –supines o verticals–, que es combinaven amb estructures i espais arquitectònics determinats. Així s'establí un contrapunt entre la geometria monumental de l'entorn i l'adaptabilitat i la materialitat del cos. En la presentació d'aquest projecte, Valie Export definia aquesta fusió entre l'aspecte corporal i el social en un sentit ampli: «Com a postures plàstiques, com a quadres i escultures vivents, les meves fotografies de configuracions corporals no tenen a veure només amb la figura en el seu doble vessant (geomètric i humà), sinó amb la sociografia i la història cultural. [...] Les disposicions de les postures corporals són una expressió de les condicions internes.»² Podem qualificar també

1. El fet de marcar l'espai amb la corda s'associa sobretot a l'art de Fred Sandbak, però és una eina o un procediment present en l'obra d'artistes molt diversos, com ara Cecilia Vicuña.
2. Chrissie Iles, Kristine Stiles, Gary Indiana i Robert Fleck (ed.): *Valie Export: Ob/De+Con(Struction)*. Filadèlfia: Goldey Paley Gallery (Moore international discovery series), 2004.



***Pintura habitada* (d'una sèrie de set fotografies) d'Helena Almeida, 1976**
Col·lecció de Mário Teixeira da Silva



***Brückendreieck Var. A* (de la sèrie *Körperkonfigurationen*) de Valie Export, 1982**
Archiv VALIE EXPORT; cortesia de la Charim Galerie, Viena

aquesta pràctica d'intermediàtica, en la mesura que es representava d'entrada la contraposició de cos i arquitectura i després es fotografiava. Ara bé, tal com passa en la sèrie d'Àngels Ribé, aquest caràcter intermediàtic no permet qualificar l'obra de «fotogràfica» ni considerar que se centra principalment en les possibilitats estètiques d'aquest mitjà.³

El 1976, l'artista portuguesa Helena Almeida va crear una altra sèrie fotogràfica on apareixia el seu cos. El títol del conjunt és *Pintura habitada*, i les peces que el componen mostren el que podríem anomenar «situacions» d'ocupació espacial, en què l'opacitat de la pintura blava anul·la en alguns casos la transparència o la il·lusió de la profunditat de la fotografia. En algunes d'aquestes obres, la forma geomètrica d'un bastidor –el suport de les teles– «emmarca» l'artista, que apareix dins de la geometria que la conté i de la qual posterior-

3. Dick Higgins defineix així l'art intermediàtic: «En l'art intermediàtic, els diferents mitjans es fusionen conceptualment i deixen de ser distingibles. En l'art multimèdia, en canvi, els diversos mitjans poden distingir-se fàcilment, tot i que es produeixin de forma simultània.» Citat a Roswitha Müller: *Valie Export. Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana Press, 1994, p. 207.

ment s'absenta. De fet, hi ha una narrativa implícita en què Almeida «abandona» el marc referencial del bastidor. I, com que el bastidor és el suport, aquesta sèrie afirma i rebutja alhora el «suport» de la tela, sinècdoque de l'obra, el signe de la qual és l'ús que fa l'autora de la pintura opaca, blava o negra, sobre la superfície de la imatge. L'ocupació de l'espai per part del cos no té cap misteri, però aquesta ocupació de la pintura planteja una mena de relació diferent: la de l'artista «dins» de l'obra i, al mateix temps, la de l'obra que habita l'artista.

Així doncs, tenim tres artistes que van treballar al mateix temps, a Barcelona, Viena i Lisboa, i que, tot i que probablement no es coneixien, en un moment històric determinat van decidir fer servir el mitjà fotogràfic, i van incorporar la seva imatge en l'obra, en comptes de basar-se en models. En general van investigar en el seu art, amb les imposicions del mitjà triat per cadascuna, les relacions entre el món corporal i l'immaterial, entre l'espai fenomenològic i l'espai de representació. El context artístic del qual sorgia Àngels Ribé era el conceptualisme català; en el cas de Valie Export, el punt de partida era l'accionisme vienès, i pel que fa a Helena Almeida, va començar amb la pintura quan era estudiant de l'Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, i a principis dels setanta va reorientar la seva obra cap a l'art intermediàtic.

Si menciono aquestes tres artistes no és pas per comparar-les. Les uneixen les circumstàncies cronològiques, el fet d'haver nascut en dates similars, l'adopció de les variades possibilitats de l'art intermediàtic i l'interès per certes temàtiques. Des del punt de vista de la història de l'art, sembla més adequat comparar-les amb altres contemporanis seus i amb els moviments artístics concrets amb les quals se les identificava.⁴ Algunes obres d'Àngels Ribé dels anys setanta són properes al treball de Francesc Torres, amb qui Ribé va coincidir en diverses exposicions durant el temps que va viure a Chicago, i posteriorment a Nova York. Ara bé, en el context d'aquest article, on la reflexió històrica de partida és una mica diferent, prefereixo centrar-me en la identitat de totes tres com a dones artistes.

No cal dir que, en la crítica d'art, qualsevol referència a la categoria de «dona artista» suscita d'immediat la qüestió de per què volem aplicar-la al tema analitzat, que en aquest cas és l'obra d'Àngels Ribé del període 1969-1984. La designació de «dona artista» no és tan òbvia com la d'«artista feminista», un terme que denota una presa de posició política que es manifesta en l'obra i que defensa la mateixa artista. És una simple descripció, o més ben dit, és una circumstància i al mateix temps un llast, tant si la mateixa artista

4. Vegeu per exemple Stephen Snoddy: *Ideas & Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969–1981*. Manchester: John Hansard Gallery i Cornerhouse Press, 1994; Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(S) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; Rosa Queralt: *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005; Lluís Utrilla: *Cròniques de l'era conceptual*. Madrid: Edicions Robrenyo, 1980; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, Valentín Roma (ed.): *El Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999; *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992 [cat. exp.]; Abel Figueres: «Catalan Conceptual Art, the Conceptual Art of the South», *Catalònia*, núm. 28, 1992.

n'és conscient com si no.⁵ Sigui com sigui, qualsevol reflexió sobre l'obra de les artistes en actiu des de finals dels seixanta ha de tenir en compte tot un ventall de circumstàncies històriques, polítiques, econòmiques i culturals, en què l'exclusió o la marginació de les dones artistes és només un factor entre d'altres, tot i que prou ben documentat.

El que ens interessa no és tant que l'artista sigui una dona (normalment blanca), sinó si ocupa una posició central o suposadament perifèrica. Fins no fa gaire, hi havia molt poques ciutats que poguessin considerar-se capitals internacionals de l'art, i de les que hi havia, Nova York era el centre inqüestionable de la legitimació, el sùmmum de la visibilitat. Els processos que condueixen a la legitimitat artística impliquen necessàriament un seguit d'institucions i de discursos que mantenen entre si una complexa imbricació.⁶ Podem esmentar, per exemple, els museus, les galeries i altres centres expositius, les cases de subhastes, les editorials especialitzades en art, els crítics, els programes acadèmics i, finalment, els mercats existents. La situació de Nova York com a centre mundial de l'art, nucli d'artistes, de moviments i de crítica, es remunta històricament al període posterior a la Segona Guerra Mundial, època en què Estats Units va ascendir a la posició de potència imperial i el seu art va rebre la fèrtil influència dels artistes europeus que s'hi havien traslladat durant la guerra. Si aquesta hegemonia cultural nord-americana ja va posar els artistes de la resta del món en una situació clarament desavantatjosa en termes de reconeixement internacional, les seves conseqüències van ser especialment nefastes per a la carrera (o la visibilitat internacional) de les dones. Quan parlem d'artistes com la vienesa Maria Lassnig (1919), Meret Oppenheim (1913), Carol Rama (1918) i Lygia Clark (1920) –austríaca, suïssa, italiana i brasilera–, podem preguntar-nos quin tractament crític haurien rebut en cas de viure a Nova York. No oblidem, però, que Louise Bourgeois, resident nova-iorquesa durant dècades, passava dels setanta anys quan va començar a ser reconeguda com a figura «important».

Amb això no pretenc negar la influència del lloc d'origen en les vicissituds de la producció artística, ni deixo de considerar com a factor significatiu el context artístic immediat on se situa cada artista. L'obra d'Àngels Ribé en la primera meitat dels setanta s'emmarca clarament en la recerca del conceptualisme, però el fet de situar-se dins d'un moviment artístic concret no anul·la la marca de gènere i les conseqüències materials de ser dona. Sigui com sigui, tot i que l'evolució d'aquesta entitat que coneixem com a «món de l'art» ha acabat fent visibles l'obra d'artistes fins ara desconegudes, no podem evitar preguntar-nos quantes n'hi ha que no han estat encara descobertes.

5. Vegeu-ne el destacable estudi d'Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1996.

6. A més de l'anàlisi sociològica clàssica de Howard Becker (*Art Worlds*, Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1982), vegeu un altre estudi més recent de Sarah Thornton: *Seven Days in the Art World*. Nova York: W.W. Norton, 2008.

En gran mesura, doncs, el redescobriment de les dones artistes és el resultat de la globalització de l'art i dels seus mercats. En els últims temps han sorgit nous centres artístics per tot el món, i la majoria, si no tots, disposen de les institucions i dels mecanismes necessaris, tot i que en diferent mesura (el puixant món artístic de Reykjavik no es pot comparar ni en escala ni en capital amb el de Pequín). En qualsevol cas, la globalització del món artístic i el de les noves tecnologies contemporànies i la proliferació de grans exposicions, biennals, triennals o fires d'art comercials, fan que ara sigui menys complicat que abans ser artista a Espanya, Turquia o Finlàndia. Com la marea que alça els vaixells, la gran expansió dels centres i els mercats artístics ha donat més visibilitat a les artistes, vives i mortes.

Un altre factor encara més significatiu que ha afavorit aquest reconeixement tardà de tantes dones artistes ha estat la influència de la història de l'art i la crítica feministes, que ha conduït a l'organització d'exposicions (com la que ara ens ocupa) dedicades a dones artistes, moltes d'elles desconegudes fora del seu país i del seu entorn cultural. Així, algunes de les grans exposicions col·lectives més recents, com és el cas d'*Inside the Visible* i *WACK* als Estats Units, *Elles* a París, *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70* a Roma i *Female Trouble* a Munic, han estat fites importants en la Llarga Marxa de les dones artistes, i sens dubte en seguiran moltes altres.

És en aquest context canviant que una historiadora nord-americana de l'art, com ara jo mateixa, ha arribat a conèixer l'obra d'artistes que rarament o mai havien exposat a Nova York, que no havien figurat en esdeveniments de prestigi internacionals com la documenta, i que fins ara no havien estat objecte de la crítica anglòfona.⁷ El reconeixement tardà de la seva obra no exclou un sentiment personal de vergonya, paral·lel al que m'inspira el fet que, mentre que la majoria d'artistes europeus sabien què passava als Estats Units, pocs artistes o crítics nord-americans podien dir el mateix del que passava a Europa. I no cal dir que, així com un artista català pot arribar a dominar tres o quatre idiomes, els erudits anglòfons solen ser molt menys cosmopolites en aquest sentit. Les conseqüències de tot això són múltiples, i la principal és la primacia d'artistes nord-americans en les ressenyes anglòfones de l'art dels seixanta. Àngels Ribé, doncs, és un exemple més de les dones artistes que s'han incorporat fa poc al repertori de les figures reconegudes, i que amb el seu art plantegen noves preguntes sobre el posicionament –la cartografia– de l'art posterior als seixanta, ara que hem començat a situar-lo en un marc internacional.⁸

7. Després d'haver treballat a París, Àngels Ribé va viure durant un temps als Estats Units, concretament a Nova York i a Chicago, i va participar en diferents exposicions en una i altra ciutat. El 1980, però, es va establir novament a Barcelona i ja no va tornar als Estats Units.

8. Aquesta recuperació dels artistes de fora d'Estats Units, i especialment de les dones, va començar amb l'organització d'algunes grans exposicions col·lectives. Algunes de les més influents, com la mostra *Information*, compilada per Kynaston McShine per al MoMA el 1968, incloïen artistes d'Amèrica Llatina, Escandinàvia, Itàlia, Alemanya i Gran Bretanya; en aquest cas, dels 91 artistes representats, tres eren dones. Una exposició nova-iorquesa més recent i que oferia una representació internacional encara més àmplia és *Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s*, amb un catàleg editat per Luis Camnitzer del Queens Museum of Art, Nova York, 1999.

D'altra banda, pel que fa al gènere, si haguéssim d'establir una cronologia de les artistes actives en els anys que van de 1968 a 1980, una mena d'«instantània» artística, ¿quina forma tindria? Aquesta descripció, ¿com alteraria els relats «oficials» sobre l'art d'aquest període? Em refereixo als discursos de la història, la crítica i la museologia sobre els principals corrents artístics posteriors a l'art pop, és a dir, el minimalisme i el conceptualisme. I si aquesta visió se centrés especialment en les pràctiques observades en les artistes que fan servir mitjans diferents de la pintura de cavallet i l'escultura tradicionals, ¿quin aspecte tindria aquesta configuració retrospectiva? ¿Conduiria a un relat diferent sobre l'art (relativament) recent?⁹ Té alguna justificació heurística el fet de centrar-nos en dones concretes, al marge del seu entorn artístic? El fet de plantejar aquestes preguntes no implica que tinguin una única resposta, o que ni tan sols en tinguin alguna, però almenys ens ajuda a fer visibles les decisions classificatòries, discursives i econòmiques que configuren els relats de la història de l'art.

És cert que aquesta òptica només ens oferiria alguns exemples en la producció artística emparada per la rúbrica del minimalisme, i un nombre reduït de dones que treballaven internacionalment en l'àmbit del conceptualisme. Les ressenyes anglòfones oficials del minimalisme i el conceptualisme recullen algunes excepcions notables, com la d'Agnes Martin i la de Hanne Darboven, que han arribat a ser tan conegudes com els seus col·legues masculins. En conjunt, però, les dones artistes no han estat especialment visibles, encara que això pot ser fruit de la posició de l'art nord-americà com a producció representativa.¹⁰ Anecdòticament, sembla que les dones artistes han tingut més presència en corrents artístics com el de Fluxus, que anava més enllà de les fronteres d'un país, tenia un plantejament internacional, polivalent i intermediàtic i criticava explícitament el caràcter de mercaderia de l'objecte artístic. Tot i així, mentre que algunes de les artistes vinculades a Fluxus (com ara Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeko Kubota o Allison Knowles) podrien entrar en la meua descripció cronològica, l'emergència de dones artistes en aquell període, i la influència que va tenir el ressorgiment mundial dels feminismes

en la seva pràctica, no estan necessàriament relacionades amb Fluxus ni amb cap altre moviment artístic establert. El que passa és més aviat que el ressorgiment del feminisme, i la formació d'un moviment semblant al que Rita Felski ha anomenat «l'esfera pública feminista» o «l'esfera contrapública feminista», van modificar inevitablement les condicions i les circumstàncies del món artístic i la naturalesa i les condicions de la creació: «A diferència de l'esfera pública burgesa, l'esfera pública feminista no busca una universalitat representativa sinó que planteja una crítica als valors culturals des del punt de vista de les dones, enteses com un grup marginal dins de la societat. En aquest sentit, constitueix una esfera contrapública o parcial [...]. Ara bé, en la mesura que és una esfera pública, els seus arguments s'adrecen cap a l'exterior, cap a la disseminació de les idees i dels valors feministes en el conjunt de la societat.»¹¹ ¿Vol dir això que està justificat postular una divisió entre l'art que han fet les dones abans i després del moviment feminista? ¿Podem dir, a més, que les trajectòries d'artistes com Àngels Ribé s'inscriuen en el que Gabriele Schor ha definit com «avantguarda feminista» i poden ser estudiades independentment de l'obra dels seus contemporanis masculins?¹²

Encara que deixem de banda momentàniament el concepte d'avantguarda feminista, el fet d'establir una entitat discursiva com la de l'«art fet per dones», tal com s'ha proposat de diverses maneres des del segle XVIII, desestabilitza el llenguatge normatiu de la història i la crítica de l'art, si més no perquè en fa visibles les exclusions. O no. I és que, com ha demostrat eloqüentment Tamar Garb, la categoria d'*art féminin* postulada a la França del segle XIX mai no va ser conflictiva ni transgressora, tot i que va afavorir l'activitat professional i l'èxit ocasional d'algunes artistes concretes.¹³ Així mateix, una altra noció més recent, com la d'*écriture féminine* en literatura (associada a teòriques i filòsofes com Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Monique Wittig) ha estat criticada per la seva presumpta desconexió d'altres moviments socials que no necessàriament inclouen la feminitat en els seus discursos i programes.

Paradoxalment, aquesta desestabilització de les categories epistemològiques (classificació, estil, cronologia, moviment artístic) explica que la categoria de les «dones artistes» o la de l'«art fet per dones» quedin excloses a priori de termes universals i no marcats com són el d'«artista» o el d'«art».¹⁴

9. La ressenya de l'art posterior als anys seixanta que fa Michael Archer a *Art Since 1960* (Londres: Thames & Hudson, 1997), inclou molt poques dones i molt pocs col·lectius o artistes que no siguin dels Estats Units. Passa el mateix amb altres estudis del conceptualisme. De fet, els únics indicis d'una visió alternativa els trobem fora dels relats «oficials», com ara en el catàleg de la mostra *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (Cambridge: MIT Press, 1995, editat per Catherine de Zegher) o en l'estudi de Lea Vergine: *L'Autre moitié de l'avant-garde: 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* (París: Les Femmes, 1982).

10. En la seva obra *Conceptual Art* (Londres: Phaidon, 1999), Tony Godfrey assenyala l'absència d'artistes dones, i en el capítol titulat «Where Were They? The Curious Case of Women Conceptual Artists» analitza conjuntament el treball de Susan Hiller, Ana Mendieta, Annette Messager, Adrienne Piper, Martha Rosler i Hannah Wilke. La seva anàlisi, però, no respon la pregunta que ell mateix ha plantejat ni caracteritza adequadament l'obra d'aquestes artistes. En un catàleg excel·lent, *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, que engloba quaranta artistes, només hi surten set dones, i a *In Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Los Angeles: The New Museum of Contemporary Art, 2004), només hi ha set dones entre els 55 artistes representats.

11. Rita Felski: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 167.

12. Vegeu-ne, per exemple, l'article «The Feminist Avant-Garde: A Radical Transformation», a *Donna: Avantguardia femminista negli anni '70*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2010 [cat. exp.].

13. Tamar Garb: *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1994.

14. De manera semblant, l'apel·latiu honorífic dels «antics mestres» adquireix un significat molt diferent quan es feminitza, tal com indica el títol de Griselda Pollock i Rozika Parker: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Nova York: Pantheon, 1979. [En anglès, la paraula *masters*, «mestres», esdevé en femení *mistresses*, que significa, entre altres coses, «amants», «amistançades». N. de T.]

Tal com passa amb l'exclusió històrica de les dones de la categoria universal de ciutadà, la no universalitat de la dona artista es fa evident quan se l'esmenta amb aquesta denominació particular, el terme marcat.¹⁵ Amb això vull dir que designacions històriques com les d'*art féminin*, o *écriture féminine*, han funcionat més sovint com a estructures de contenció que com a fissures de l'ordre simbòlic.

Per aquest motiu, qualsevol consideració del treball de les dones artistes a partir dels anys 1968-1969 (dates que són també una fita política internacional) ha de començar pel feminisme, fins i tot abans de tenir en compte les característiques específiques d'una obra d'art determinada. La identificació d'artistes concretes amb el feminisme, o els diversos intents d'inventar un «art feminista», són menys importants en aquest context que la profunda influència del moviment de dones en si mateix, que entre altres coses va oferir nous *topoi*, noves percepcions, nous temes, per als quals les dones artistes van inventar nous llenguatges. Com va escriure Valie Export el 1972, a «Women's Art: A Manifesto»: «[...] la transferència de la situació específica de les dones al context artístic introdueix signes que d'una banda proporcionen noves expressions i nous missatges artístics, i de l'altra modifiquen retrospectivament la situació de les dones.»¹⁶ Ara bé, aquesta «transferència» de la condició de les dones a l'àmbit artístic no té relació necessàriament amb un contingut concret i, tot i que en alguns gèneres artístics (com ara la performance) hi predominen les dones, no té a veure tampoc amb una forma particular.

Una de les seqüències incloses en la sèrie fotogràfica *Relacions* (1975), de Fina Miralles, és un panell vertical format per quatre imatges i titulat «Relacions del cos amb elements naturals: el cos cobert de palla», que descriu la transformació de l'autora en una dona-arbre. Aquesta obra estava inclosa en l'exposició de Fina Miralles a la Sala Tres de Sabadell d'aquell mateix any. En un article publicat en el catàleg, Pilar Parcerisas analitza diversos temes, com ara el *Costumari català* de Joan Amades o la política artística de Sabadell i la del Grup de Treball, com a factors que van contribuir a donar forma a l'obra de Fina Miralles.¹⁷ Una fotografia de 1979 de Birgit Jürgenssen, en color i sense títol, representa un tema curiosament similar –la dona com a arbre–; d'altra banda, no cal dir-ho, aquí també és la mateixa artista la que esdevé una dona-arbre. Aquestes són peces puntuals en el conjunt de l'obra de les seves autores, mentre que les variacions d'Ana Mendieta on ella mateixa apareix fusionada, submergida, impresa o inscrita en entorns naturals –mar, terra, arbres, flors, fang, etc.– formen part d'una sèrie més extensa. Les al·lusions de Jürgenssen es vinculen específicament amb el folklore i les



Relacions. Relacions del cos amb elements naturals: el cos cobert de palla de Fina Miralles, 1975
Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya

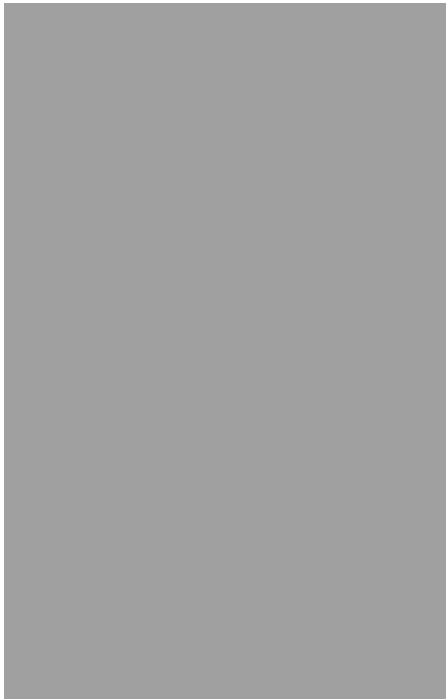
llegendes del nord d'Europa i amb una determinada crítica feminista de la dona entesa com a natura, mentre que la presentació que fa Mendieta de si mateixa en la seva sèrie, tot i ser també feminista, es basa en una complexa combinació de rituals míticoreligiosos propis de les cultures pre-colombines i hispanes.

L'historiador de l'art Erwin Panofsky va encunyar el terme «pseudomorfisme» per descriure el risc d'admetre que obres d'art visualment similars entre si han de tenir necessàriament una relació substancial. Tot i això, quan veiem que en una determinada conjuntura històrica (és a dir, el període des de finals dels seixanta i la dècada posterior), les artistes d'una i altra banda de l'Atlàntic, sense conèixer en general les produccions respectives, semblen haver adoptat determinats *topoi* i tropos, determinades simbolitzacions del cos, determinades presentacions de l'artista com a tema, determinades anàlisis semiòtiques del cos femení, ¿hem de considerar-ho una simple coincidència? ¿O hem de concloure que els *topoi* sincrònics que tan sovint estan presents en l'art de les dones confirmen la nostra intuïció que les ressenyes «oficials» de l'art d'aquest període, des del minimalisme (amb el seu elenc gairebé exclusivament masculí) fins al conceptualisme i els moviments posteriors, són parcials i incorrectes? ¿És possible que les distincions formals basades en el mitjà, i que ens duen a considerar per exemple la pràctica de la performance

15. Sobre aquesta qüestió, vegeu Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, op. cit.

16. Valie Export: «Women's Art: A Manifesto» a Helena Reckett i Peggy Phelan (ed.), *Art and Feminism*. Londres: Phaidon, 2001, p. 206.

17. Pilar Parcerisas: «De la naturalesa a la naturalesa», *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, 2001 [cat. exp.].



Untitled de Birgit Jürgenssen, 1979
Estate Birgit Jürgenssen



Untitled (Silueta Series, Mexico) d'Ana Mendieta, 1973
The Estate of Ana Mendieta; cortesia de la Galerie Lelong, Nova York

independentment d'un i altre «isme», comportin una simplificació i homogeneïtzació de l'àmbit artístic? ¿És possible que el «control», la «historització» o la institucionalització de l'art d'aquest període exigeixin la repressió de les obres més heterodoxes, multivocals i experimentals de les dones artistes, fins i tot en les suposades avantguardes (o neoavantguardes), una repressió que també podria considerar-se una absència estructuradora?¹⁸ Val la pena que ens plantegem aquestes preguntes, si més no perquè ajuden a desmuntar el supòsit que la fama (o l'obscuritat) relativa dels artistes integrats en un moviment artístic determinat reflecteix una simple meritocràcia o, encara pitjor, indica que les dones artistes tindran sempre menys probabilitats d'assolir un estatus «destacat».

18. Vegeu per exemple el relat lineal sobre la producció artística dels setanta a *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, obra en dos volums de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin H.D. Buchloh. Londres: Thames & Hudson, 2004, on gairebé no apareixen dones.

En un text publicat originalment el 1976, Anne-Marie Sauzeau Boetti assenyalava que la dona artista, subjecte feminista implícitament o explícitament, ocupa una posició que ella anomena «incongruent»: «La relació [de la dona artista] amb la tècnica i el camp artístic a què s'enfronta, el seu llenguatge, canvien quan aconsegueix simbolitzar aspectes de la vida que històricament havien estat silenciats (i protegits) durant massa temps. L'artista llavors accedeix al doble espai de la *incongruència*, i amb això vull dir que encara pot ser interpretada i valorada amb els criteris culturals de l'avantguarda, la qualitat formal, etc., però també amb altres criteris, com a fita d'una cultura *aliena*, en relació amb altres valors i esquemes mentals. [...] També és cert que aquesta creativitat recuperada no pot existir en un estat pur, fora de la història, ja que totes les cultures exiliades a l'ombra depenen d'una revolució que els prepari el camí.»¹⁹ Aquest text d'Anne-Marie Sauzeau Boetti ofereix interessants paral·lelismes amb alguns escrits de Lucy Lippard, especialment dels anys setanta, quan aquesta autora, que ja era una feminista compromesa, va analitzar l'obra de dones artistes que exposaven en el marc del conceptualisme. En el seu article per al catàleg de l'exposició *Style and Process*, comissariada per Marina Urbach el 1976 i amb una presència inusitada de dones (deu de trenta), entre les quals hi havia Àngels Ribé, Lucy Lippard especulava sobre la relació del gènere amb el llenguatge presumptament neutre del conceptualisme. Referint-se a les declaracions de Marina Urbach, segons la qual el col·lectiu exposat es caracteritzava per la «manca d'estil», la «incoherència intencionada» i la «visió tangencial», Lucy Lippard va relacionar aquests trets amb l'ascensió del feminisme: «Una de les coses que aquestes artistes semblen tenir en comú és una curiosa fragmentació o disjunció que des d'un principi vaig observar i que continuo observant sobretot en l'obra feta per dones. No utilitzo la paraula *fragmentació* amb un sentit negatiu, sinó com una forma d'assenyalar l'existència d'una xarxa, una trama de connexions, significats i associacions subtils, tant visuals com verbals.»²⁰

La noció d'«incongruència» d'Anne-Marie Sauzeau Boetti i la de «disjunció» de Lucy Lippard són intuïcions de la desigualtat present en la producció general del conceptualisme. Tal com suggereixen aquestes dues autores, l'existència d'aquesta desigualtat suscita la qüestió de la diferència en un tipus de producció artística que, en els seus supòsits i procediments, sembla que s'oposi a les distincions de gènere. D'altra banda, la freqüència amb què les dones artistes fragmenten les representacions del cos (sovint només utilitzen les mans o la cara) confirma les observacions de Lucy Lippard, que resulten especialment aplicables a una gran part de l'obra de Ribé dels anys setanta i posteriors.

19. Anne-Marie Sauzeau Boetti: «Negative Capability as Practice in Women's Art», *Studio International*, núm. 191 (gener-febrer de 1976), p. 24-26. Reproduït a Helena Reckett i Peggy Phelan (ed.): *Art and Feminism*, op. cit., p. 213-214.

20. Lucy Lippard: «The Magnetism of Fragmentation», *Style and Process*, Fine Arts Building, Nova York, 1976, p. 10 [cat. exp.].

De fet, fins i tot les obres d'Àngels Ribé que podrien semblar més en conso-nància amb el treball contemporani dels homes conceptualistes, hi ha face-tes que conviden a una lectura feminista. A la sèrie fotogràfica *Vilanova de la Roca* (1972), per exemple, on apareix la mateixa Ribé dreta, d'esquena a la càmera, dins de recintes tancats i anònims, fins i tot enganxada a la paret, hi ha una limitació invisible. Com es veu en les *Configuracions corporals* de Valie Export, en aquestes obres es pot entendre que el cos ocupa un espai o bé que hi està sotmès. En totes les variacions en què el cos d'Àngels Ribé se situa en un entorn construït, hi ha implícita la idea que la relació de la dona amb l'espai arquitectònic i social està absolutament determinada, condiona-da inevitablement pel fet de la diferència sexual. En aquest sentit, no deixa de ser significatiu que en les obres que situa en espais «naturals» (la platja o el camp), Ribé poques vegades hi apareix.

La instal·lació de 1977 *Can't Go Home* és excepcional en molts sentits, i no només pels aspectes clarament «personals», per no dir confessionals. *Can't Go Home*, que combinava una projecció de diapositives, un component sonor i una sèrie de textos escrits, la va fer Àngels Ribé abans de tornar a Barcelona. Els plantejaments autobiogràfics o marcadament subjectius són molt característics de l'art feminista dels setanta, però els procediments de treball de Ribé, determinats pel conceptualisme, són més freds i objectius, a més de decididament impersonals, com ho demostra el fet que la seva presència no constitueix gairebé mai un personatge. Així i tot, *Can't Go Home* està formada per escenes de regressió infantil (per exemple, Ribé mamant, deixant-se pentinar, xuclant-se el dit, agenollant-se, importunant un home vestit d'executiu) representacions diverses de la dependència i la subordina-ció. És important, però, veure com el feminisme modifica les tècniques con-fessionals o autobiogràfiques per vincular-les amb realitats sociopolítiques més àmplies, que van més enllà del subjecte individual. En aquest sentit, Rita Felski ha observat: «La confessió feminista [...] es preocupa menys per la individualitat singular o per les nocions d'humanitat essencial que per delimi-tar les experiències i els problemes específics que vinculen les dones entre si.»²¹ I també remarca: «A través de la discussió i la destil·lació de l'experièn-cia individual en relació amb la problemàtica general de la política de sexes, la confessió feminista fa seves algunes de les funcions del discurs polític.»²² Tot i que Rita Felski parlava de gèneres literaris i no de les arts visuals, aquests comentaris poden aplicar-se també a obres d'art clarament personals, com ara *Can't Go Home*, i ens recorden que aquesta articulació d'elements perso-nals pot expressar qüestions socials més generals i no està necessàriament relacionada amb l'autobiografia artística.

Tornant a les preguntes retòriques que havíem plantejat pel que fa a la car-tografia de l'art fet per dones, hi ha raons per qüestionar la manera amb què l'art recent, dels seixanta en endavant, esdevé «història de l'art». Tal com han remarcat des de fa temps les feministes, el «problema» de l'exclusió o marginació de la dona artista no es pot corregir afegint més dones artistes a mesura que les anem descobrint o ressuscitant. De fet, aquest problema depèn de qüestions més fonamentals, com poden ser la política de gènere o la distribució desigual dels sexes i les seves conseqüències materials, que s'observen en totes les institucions i disposicions de la vida política, social, econòmica i cultural. Sense arribar a defensar una idea essencialista de l'art de les dones o de la subjectivitat femenina, crec que una ampliació del mapa de la producció cultural ens ajudaria a entendre que tots els «ismes» artístics (els defensats pels artistes o els imposats per les institucions) són provisionals i contingents. Si observéssim la cartografia de la creació cultural de les dones amb una mirada més àmplia i integradora, percebríem xarxes, circuits, línies d'influència, connexions desconegudes entre les diverses fron-teres que remodelen col·lectivament no només la història de l'art sinó també els termes amb què aquesta història ha estat construïda institucionalment.

21. Felski, op. cit., p. 94.

22. Ibid., p. 95.

Un instant dins el tempo de l'eternitat

Antoni Llena

A tall d'introducció proposo la lectura del poema de Wallace Stevens, «The Glass of Water»,¹ que informa, a parer meu, tota la poètica d'Àngels Ribé:

Que el got es fongui amb la calor,
que l'aigua es glaci amb el fred,
demostra que això és un estat, simplement,
un de tants, entre dos pols. Així, doncs,
hi ha, en metafísica, aquests pols.

Aquí, al centre, es dreça el got. Llum
és el lleó que baixa a beure. Allà
i en tal estat el got és un bassal.
Amb els ulls vermellencs, vermellenques les urpes
quan la llum baixa per humitejar-se les barres bavoses.

I dins l'aigua giravolten les algues ondulants.
I allà i en un altre estat, les refraccions.
Els quids metafísics, les plàstiques parts dels poemes
s'estavellen a la pensa –però, obès Jocund, que pateix
per això que es dreça al mig, no pas pel got.

Però, al centre del nostre viure, aquesta hora, aquest dia,
és un estat, aquesta primavera entre els polítics
que juguen a cartes. En un poble d'indígenes,
caldria encara fer-hi descobertes. Entre gossos i fems,
caldria bregar encara amb les pròpies idees.

Microhistòries

Encarat amb l'obra d'Àngels Ribé, no puc deixar de sentir una familiaritat que m'hi aproxima. No hi tenen a veure, únicament, qüestions generacionals –que jo sigui de l'any 1942 i ella de 1943. Tampoc no seria pertinent

1. Wallace Stevens: *De la simple existència*. Edició bilingüe (anglès/castellà) d'Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Debolsillo, 2005. Traducció al català de Jem Cabanes. Vegeu-ne la versió original en anglès a la p. 207 d'aquest catàleg.

d'atribuir-ho a raons culturals –per més que érem veïns i pertanyíem a famílies de classe mitjana, no gaire preocupades pel cultiu artístic–, sinó al fet de compartir, de forma atzarosa i subterrània, un mateix meridià sensible, un espai prim que fa meravellar-nos, perplexament, de coses semblants. La primera vegada que vaig tenir notícia d'Àngels Ribé va ser a través del meu amic Antoni Bernad. Després de passar un temps a París, l'any 1968, va tornar a Barcelona. A la capital francesa s'havia relacionat amb un grup d'artistes catalans que miraven d'obrir-s'hi pas enmig de no poques dificultats. Entre ells hi havia una estudiant de sociologia que es guanyava la vida fent d'infermera. Un dia, davant una casa a prop de la meva, va dir-me en Bernad: «Aquí hi ha els pares de l'Àngels Ribé.» Era la primera vegada que sentia parlar de la futura artista. D'adolescents, segur que ens devíem haver creuat pel barri sense fixar-nos l'un en l'altra, potser perquè tots dos compartíem aquella grisor que ens feia invisibles. En el capítol de coincidències compto també el fet que Àngels Ribé va començar la pràctica artística el 1969, l'any en què jo justament la deixava –encara que havia de tornar-hi més tard.

Afinitats estètiques

Sempre he cregut que els senyals dels temps circulen per l'aire com les ones i que hi ha naturaleses sensibles que les copsen i difonen. Ara, no totes les naturaleses dotades d'un grau de sensibilitat semblant les perceben, sinó només les naturaleses verges de bagatge cultural: les més desvalgudes, les més geloses d'aquest bagatge o les més aferrissadament lliures. I és que el senyal del temps no es manifesta d'una manera intel·lectualment clara, sinó com un malestar que els afinats sisens sentits d'alguns individus perceben com una remor. Què va fer pensar a l'Àngels Ribé que comptar-se els dits podia ser art? Que jo pretengués que ho era portar un tros de paper a la mà –un paper que havia exigit tot el meu esforç– i tenir-l'hi fins que, fatigada, la mà deixés anar-lo? Què li feia veure art en l'exhibició d'unes gotes d'aigua –amb els colors de l'arc de Sant Martí –que lliscava damunt un tros de vidre posat davant la mar com un fragment d'espai transparent (transgressor i utòpic alhora)–, atès que aspirava a contenir-lo sencer, sense limitacions? Que per mi ho fos, també, mostrar unes petjades humanes fonent-se sobre un tros de goma escuma? Què és el que aquestes accions d'aparença insubstancial pretenien expressar romànticament? Aquelles accions no eren un simple afany de posar el comptador a zero, sinó l'afirmació d'una voluntat: la de tornar a dir, des de perspectives noves, que per a l'artista –per al poeta– l'art està a reafirmar que entre física i metafísica no hi ha fronteres; que es tracta de tornar a un moment primigeni –a la infància, potser?–, on encara res no es viu com una cosa diferenciada.

Moment màgic que la imaginació percep en tota realitat, perquè sap els fils secrets que uneixen, subterràniament, les coses, les unes amb les altres.

Disjuncions i conjuncions

Als quinze anys l'Àngels Ribé va dir que no creia en Déu al seu guia espiritual, el mateix que, als meus quinze anys, va orientar la meva confusa espiritualitat de noi cap a la vida de convent. El meu aïllament es va omplir aleshores de referents pictòrics. En la meva reclusió vaig culturitzar-me els ulls contemplant pintura. Vaig poder col·leccionar i absorbir, sense ordre ni concert, més de tres mil reproduccions de quadres de totes les èpoques, que s'han convertit en la meva particular escola pictòrico-conceptual. Àngels Ribé, en canvi, es va llançar a fer art a la valenta, només amb la força del seu instint per bagatge. I encara que ella digui que no, amb la seva condició de dona. Per camins diversos, però, tots dos hem fet nostre l'escèptic aforisme de Wallace Stevens: «El progrés és, en tots els aspectes, un moviment per canvis de terminologia.» Tots dos hem procurat relativitzar, sistemàticament i amb ironia, els canvis socials.

Significació política de l'obra d'Àngels Ribé

En el discurs que va pronunciar a Estocolm el 8 de desembre de 1990, en la recepció del Nobel de literatura, Octavio Paz deia que que a mitjans del segle xx el déu de la història i, amb ell, el mite del progrés al qual els poders establerts ho havien sacrificat tot, s'havien ensorrat: «Les hipòtesis filosòfiques i històriques que pretenien conèixer les lleis del desenvolupament històric han fet fallida. Els qui hi creien, pensant-se que eren senyors de les claus de la història, havien edificat uns poderosos estats sobre piràmides de cadàvers. Aquelles orgulloses construccions, destinades en teoria a alliberar l'home, van esdevenir ben aviat unes presons gegantines. Avui les hem vistes caure, demolides no pas pels enemics ideològics, sinó per la fatiga i pel deler llibertari de les noves generacions. Fi de les utopies? Més aviat fi de la idea de la història com un fenomen del qual sabem el desenvolupament per endavant. El determinisme històric ha estat una fantasia costosa i sangonent. La història és imprevisible perquè té un agent, l'home, que és la indeterminació *per se*.»

Els artistes que, als anys seixanta, van canviar el paradigma que havia regit l'art de la primera meitat del segle xx eren d'arrel llibertària. Ara, els més subtils de la colla van ser els que van actuar sense polititzar-se retòricament. Els que es van situar al marge del discurs polític de rèplica instantània. Els que van prendre partit, decididament, per la pobresa, no tant dels materials en si, com sobretot,

del llenguatge plasticoestètic, proposant recursos expressius maldestres, rudimentaris, que impedièren comercialitzar el seu art. Vist a distància, ningú no és més polític que el jove desencantat que protagonitza *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni. Igual que la noia que li fa companyia i que, només amb la mirada, fa esclatar el món que els altres li han construït.

Seguint aquest fil podem demanar-nos ara: què hi feia un martell, en la instal·lació que Àngels Ribé va fer a la 112 Greene Street, de Nova York el 1976 amb el lema: «El treball és l'esforç contra una resistència»? Al centre de l'espai expositiu, hi havia col·locat un martell sobre una peanya, just a tocar de terra, un martell sense... la falç. Un martell voltat de fotocòpies de fotografies que captaven l'anar i venir de les ones del mar. Que potser es poden martellejar el fons i la superfície del mar? Serviria de res? Per altra banda, el moviment de les ones pot esdevenir un simple document? Poden unes imatges gràfiques dels fets del Maig del 68 ser una proclama política? En la instal·lació d'Àngels Ribé, tant el martell com els documents gràfics que l'acompanyaven eren mers signes d'interrogació, senyals que, en el fons, evidenciaven la inutilitat de tota proclama. Com a contrapès a qualsevol intent de teorització, a la mateixa sala, havia penjat al sostre una estufa de cap per avall que irradiava calor a terra. Ho feia aureolant un escrit que deia: «el punt de referència». Se'n podia apreciar físicament la calor a l'atansar-s'hi, com si fos un aixopluc invisible. Aquesta era la radical aposta política d'Àngels Ribé: a) dir el seu temps situant-se'n fora; b) dir-lo a l'escalf d'allò que mai no canvia, que sempre irradia.

L'accent femení en l'espai artístic contemporani

La presència social de l'home, segons John Berger, depèn de la promesa de poder que encarni. Si la promesa és gran i creïble, la seva presència és cridanera. Si és petita o increïble, és insignificant. El poder promès pot ser moral, físic, temperamental, econòmic, social o sexual, però l'objecte sempre és exterior a si mateix. En canvi, la presència social de la dona manifesta una actitud davant de si mateixa. La dona ha de «supervisar tot allò que és i tot allò que fa perquè la manera com apareix davant dels altres és d'importància capital en allò que ella considera l'èxit de la seva existència. El seu propi sentit de ser ella mateixa és suplantat pel sentit de ser apreciada pels altres».² Si els homes actuen, les dones «apareixen», fet que mai no s'ha d'interpretar com un acte de submissió o de resistència passiva ni, encara menys, com la conseqüència d'una idealització prefabricada. D'un clíxe.

Les dones van arribar en massa al món de l'art al segle xx, i la seva aportació més notable ha estat la d'incidir en la seva «aparició», ressaltar-ne la presència.

2. John Berger: *Ways of Seeing*. Londres: Pelican, 1972, p. 45-46. Edició en castellà: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Fragment traduït al català per Jem Cabanes.



Cap al lluny d'Àngels Ribé, 2002
Col·lecció Fundació Vila Casas, Museu Can Mario, Palafrugell

Els accents que ha originat aquesta manera particular de fer han estat molts, i d'una qualitat artística força desigual, però sense que la música de fons variés gaire. N'hi ha prou a repassar l'extens ventall d'aportacions artístiques femenines recents per certificar-ne la particularitat. Així, des de Frida Kahlo, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Joan Jonas, Sílvia Gubern, Fina Miralles, Jo Spence, Nancy Spero, Kiki Smith, Martha Rosler, Cindy Sherman, Pipilotti Rist, etc. L'art que fan ratifica, reiteradament, que la «presència» ha esdevingut l'argument cabdal de la seva obra.

El triangle com a mesura (època metafísica)

La «presència» d'Àngels Ribé en la seva obra és molt suggerent i particular: hi és present per reclamar anonimat. En l'obra de 1970 titulada *3 punts 1*, tenim un triangle equilàter que ha fet aparèixer a la vista l'ombra que projecta un cordill damunt l'angle d'intersecció de dues parets. Cada un dels vèrtexs d'aquest triangle ressalta per la tensió d'un punt, que reclama, imperativament, l'existència dels altres dos per poder-se constituir com a figura geomètrica. Cap d'aquests punts no pot formar res sense l'existència dels altres. Tots tres són necessaris i alhora anònims, en una relació mútua perfecta. El triangle –això ho sabia perfectament Cézanne–, és una mesura del món.

A l'obra *3 punts 2*, de 1972, Àngels Ribé fa un pas més. D'esquena a l'espectador, la veiem, en una imatge fotogràfica, com agafa amb les mans, sempre a peu dret, una cinta lligada a terra, l'ombra de la qual projecta el tercer braç d'un triangle. Un triangle agut que aparentment no es mou, però del qual sabem per experiència que girarà influït pel moviment del sol. La negra silueta del cos de l'Àngels tanca el triangle i fa de tap als braços d'un angle obert cap a l'infinit, on suposem que es projecta, sense que res l'entrebanqui, la mirada de l'artista, com insinua la inclinació del seu cap. Mirada oculta, això sí, a la curiositat dels nostres ulls. Àngels Ribé en aquesta obra se'ns mostra a si mateixa, no pas com una presència, sinó com una mesura del món, com a part del triangle que és.

A *3 punts 3*, de 1973, veiem l'artista dins un triangle. Dos punts a tocar de terra tesen una línia horitzontal feta amb una cinta flexible que li permet encabir-s'hi. Amb la cinta a la punta del cap, Àngels Ribé constitueix el vèrtex d'un triangle, que transcorre incessantment en el temps. A cada pas que fa, el triangle es converteix en un triangle nou, que l'encercla, a ella. Pot escapar-se ningú de l'ordre de l'univers? Els budells es mouen, les ungles creixen, el color de la pell i dels cabells canvia, però tot dins l'ordre de l'univers, obeint-lo. Formant-ne part, sense ni tan sols percebre'l. La gran aportació que ofereix la «presència»

d'Àngels Ribé en l'espai creatiu femení del segle xx és que la seva presència no vol ser un acte reivindicatiu de psicologia, de fisiologia o de sociologia femenines, sinó un testimoni subtil de la particular capacitat metafísica d'aquesta condició femenina.

A *Invisible Geometry 3*, obra del mateix any que *3 punts 3*, la seva acció arriba al paradoxisme: movent les ninetes dels ulls cap als costats va dibuixant, mentre projecta la vista a dos punts invisibles, una infinitat d'angles que ningú no percep. *Triangle* (1978) serà l'última vegada que Àngels Ribé insistirà en aquest tema triangular. És una projecció en què veiem un triangle de llum dins el qual l'artista repeteix indefinidament, i de manera mecànica, l'acció d'ajupir-se per tocar a terra i la d'aixecar-se, mentre mira d'abastar, amb el braç estès, el vèrtex del triangle sense reeixir-hi mai.

A la instal·lació que va fer a la N.A.M.E. Gallery de Chicago (1973), titulada *North – South – East – West*, la seva actuació es limita a traçar els quatre punts cardinals sobre el paviment de la sala i a fotografiar les parets on moren cada un dels punts. Són parets gairebé iguals que neutralitzen totes les il·lusions fantàsiques que les direccions puguin inspirar. Si Àngels Ribé, per una banda, sempre es manté atenta a allò que la sobrepassa, per una altra, procura refredar la temptació de transcendència. El seu sentit metafísic –un sentit que li manté a ratlla la temptació mística– no es cansa de dir, de dir-nos, que qual-sevol espai és el centre de l'univers. El triangle és, per Àngels Ribé, una mesura abstracta, neutra. No és ni tan sols un senyal reivindicatiu. No té res a veure amb l'ús que fan d'aquest símbol les lluitadores del feminisme.

Vull parlar ara d'una suggestió personal, potser fruit de la meua imaginació. No sé per què associo l'obra *The Best Way of Expressing It*, exposada a l'Institute for Art and Urban Resources de Nova York (1975), amb *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp; potser perquè em sembla que n'és una relectura, instintiva, no intel·lectual, des de l'òptica femenina. Àngels Ribé va fer baixar del sostre de la sala un cordill amb una plomada a la punta. A terra, va col·locar-hi un ventilador que «feia» aire i el projectava fins a una altura determinada: arribava a tocar la punta final del pèndol, però sense desviar-ne gens la perpendicularitat. En l'obra de Duchamp els nou nuvis –que representen maneres diverses d'encarnar el rol social masculí– s'inflen de gas i s'enliren per poder posseir la núvia. La núvia, una mena d'insecte-constel·lació suspès al cel, desplega la seva «presència» sense deixar que l'anhel dels pretendents se satisfaci mai. Amb aquest joc disfuncional Duchamp no només ironitzava sobre la fascinació que exercien les màquines entre els seus contemporanis;

també venia a dir que, si tot funciona, és perquè res no encaixa. En la intervenció d'Àngels Ribé el ventilador «fa» aire. Un aire transparent –també el suport de vidre del quadre de Duchamp és invisible– que, a parer meu, és una actualitzada encarnació dels nuvis. Els nuvis aquí són l'aire mateix. Un aire que no arriba mai a violar, a fer oscil·lar, el pes de la gravetat, és a dir la «presència» femenina, «la núvia», encarnada en una plomada. Una «presència» més lligada a l'atracció de la terra que no pas a la del cel.

Àngels Ribé va esborrant, a poc a poc, del seu art la seva presència física, però, per molt que la posi a segon terme, no deixa de ser-ne el nucli. A l'acció *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*, que va mostrar a la 3 Mercer Street Gallery de Nova York (1975), hi apareix com si fos una veu en off. Fa i desfà múltiples vegades el camí que uneix les dues ribes de l'East River. Mentre transita sense moure's d'una línia mentalment traçada, documenta amb una càmera un gest tan simple com el de mirar sempre cap a un mateix eix: tres xemeneies a l'anada i un hangar a la tornada, i constata que, a mesura que avança, els edificis que té al davant es desplacen cap als costats, de manera que en poden aparèixer més. Alhora, l'artista vol deixar constància, escèpticament i sense gota d'emotivitat, d'una fascinació: la d'un infant que es descobreix sotmès a la llei que informa la perspectiva. I amb aquesta acció, en lloc de limitar-se a contrastar i neutralitzar objectivitat i subjectivitat, proposa el correctiu d'accions seves anteriors: si en les obres precedents, com hem vist, ens deia que cada punt podia ser el centre de l'univers, ara ens diu que cada centre pot oferir una infinitat de perspectives noves. Que centre i perifèria, dreta i esquerra, no són sinó termes relatius.

El document en l'obra d'Àngels Ribé

L'obra d'Àngels Ribé ens ha arribat a través d'una documentació, que no es limita pas a certificar l'existència d'obres ja desaparegudes i prou. Aquesta tècnica documental és part integrant de la seva obra i, alhora, una presa de posició molt notable, destinada no tant a deixar constància del valor d'una acció efímera com a establir-ne la permanència d'una manera nova. Com es pot salvaguardar la permanència, que va paral·lela a tota creació artística, en una cultura tan conscient de la fugacitat? Doncs, amb els mitjans que la nostra societat ens posa a l'abast, com ara la fotografia. Entès d'aquesta manera, el document deixa de ser una simple dada periodística per esdevenir un quid que mira de transcendir-se, tenint en compte que, en el cas d'Àngels Ribé, no és pas una fascinació tècnica, sinó una instantània circumstancial amb què el seu art continua dient-nos allò que, malgrat els canvis, mai no varia. És doncs, un signe poètic, l'encontre del que és efímer i etern, que diria Baudelaire.

Solitud. Tornar a casa (etapa existencial)

Arriba un moment en la vida de tot artista que la pràctica mateixa de l'ofici el fa tornar a casa, a alinear-se amb la tradició; a alinear-s'hi sense renunciar a res d'allò que ha anat aplegant pel camí. És la famosa exclamació de Paul Thek: «No vull sortir, vull entrar.» Doncs bé, aquest és un moment difícil, de gran solitud, perquè desorienta el reduït grup de fidels que s'havien familiaritzat amb el seu llenguatge innovador i que interpreten el canvi de pas com una ensopada, com un senyal de fatiga i deixen de fer-li costat. A l'exposició *Can't Go Home* (C Space Gallery de Nova York, 1977), Àngels Ribé abandona l'espai metafísic per endinsar-se en el terreny existencial. Vol tornar a l'origen, refer el seu camí, bo i sabent que és impossible. Per última vegada, Àngels Ribé serà tema de la seva obra. Es mostrarà en públic d'una manera impúdicament ridícula: sota una taula, de cara a la paret, xumant el dit, embolicada amb plàstic com si estigués dins d'una placenta, mamant un pit, caminant de quatre grapes, nua sobre la neu... No hi ha connotacions freudianes en aquestes imatges completament mancades de sentit estètic, projectades d'una manera continuada sobre la paret de la sala. Únicament s'hi palesa un desig deseperat: tornar a casa.

Dels anys vuitanta ençà Àngels Ribé s'ha dedicat a fer escultura i a dibuixar; és a dir, a treballar dins els codis tradicionals. Davant un paisatge nevat de Marià Pidelasserra experimenta, sobtadament, un intens trasbals emocional que li fa reconsiderar el profund poder de la plàstica. En els dibuixos manté la mateixa austeritat de sempre, però deixa que el concepte sigui, primordialment, un motor de projecció emotiva. És així que, en els dibuixos de mitjans dels anys vuitanta, hi trobem el mateix gest d'anar i tornar que havíem apreciat en l'acció de transitar pel pont de l'East River. Però ara la seva acció consisteix en un petit gest: executa, en paral·lel, dos traços de color: l'un impulsat de baix a dalt, i l'altre, de dalt a baix, fets sense gens d'expressivitat gestual, però dirigits, simultàniament, al cap i a la retina de l'espectador. Al cap i al cor. La seva obra segueix la petja de les dones artistes que s'han significat per fer de la plàstica una escriptura xifrada, com ara Mira Schendel, Gego o, en últim terme, fins i tot Soledad Sevilla.

La renúncia

A mitjans dels vuitanta Àngels Ribé es tira de cap a la creació artística. L'hi reclama la maduresa de l'edat. Els pocs recursos que té, els gasta en maquinària, estris i materials que li permeten satisfer el neguit creatiu. Ara l'entorn social se li torna tan hostil que, fatigada, fa el pas que no hauria volgut fer: renunciar a «produir» art, a materialitzar-lo físicament. Però tot i l'estoïcisme que implica aquesta renúncia, no per això deixa de viure artísticament. La seva

proposta és convertir-se en una artista anònima. Més encara, considera aquesta renúncia com l'acte creatiu més gran que hagi fet mai.

Les seves últimes obres, *Cap al lluny* (2002), *En campo abierto* i *Bye* (2003) són fetes amb neó. Però no se'n serveix com els artistes de reminiscències estètiques lligades al pop. El neó en serà el quid: la matèria, la llum «que es prodiga». La primera d'aquesta sèrie d'obres està formada per un seguit de línies rodones ondulants que en contenen de més petites a l'interior i que, en conjunt, porten a una mena de diana, gens espectacular, de colors varis i feta sense gaire cura artesanal, amb un zero que n'ocupa el nucli. També pot ser la silueta d'una pedra, d'un buit llançat al fons d'un llac... La segona d'aquestes obres consisteix en unes línies horitzontals de llum –paral·leles–, que es bifurquen. Són camins situats a la línia de l'horitzó. Pot trepitjar mai ningú l'horitzó? La tercera es pot associar formalment amb l'esclat d'un coet. No deia Baudelaire que la poesia esclata, en plena nit, com un coet, enlluernant-nos un instant l'esperit? Aquestes obres un cop desconnectades es quedaran a les fosques; ja no seran res. Pura simbologia.

La gran escriptora George Eliot acaba *Middlemarch* resumint la vida de la protagonista: «El seu esperit tocat de delicadesa va llevar encara fruits meravellosos, per més que no fossin visibles a molts. La seva intensa força vital, com el cabal del riu que Cir va amansir, es va anar escolant per canals que no van tenir un gran nom sobre la terra. Però l'efecte del seu ésser sobre les persones que la voltaven fou incalculable: perquè el creixement del bé al món depèn, en part, d'actes que res no tenen d'històrics; i el fet que ara les coses no ens vagin tan malament com ens podrien anar es deu, en bona part, al nombre dels qui van viure fidelment una vida oculta i que reposen en tombes que ningú no visita.»³

3. George Eliot: *Middlemarch. Vides privades a l'Anglaterra victoriana*. Barcelona: Columna, 2002, p. 803. Edició en anglès: *Middlemarch*. Londres: Penguin Popular Classics, p. 795.



Bye d'Àngels Ribé, 2003
Col·lecció de l'artista

OBRA 1969-1984



Sense títol, 1969



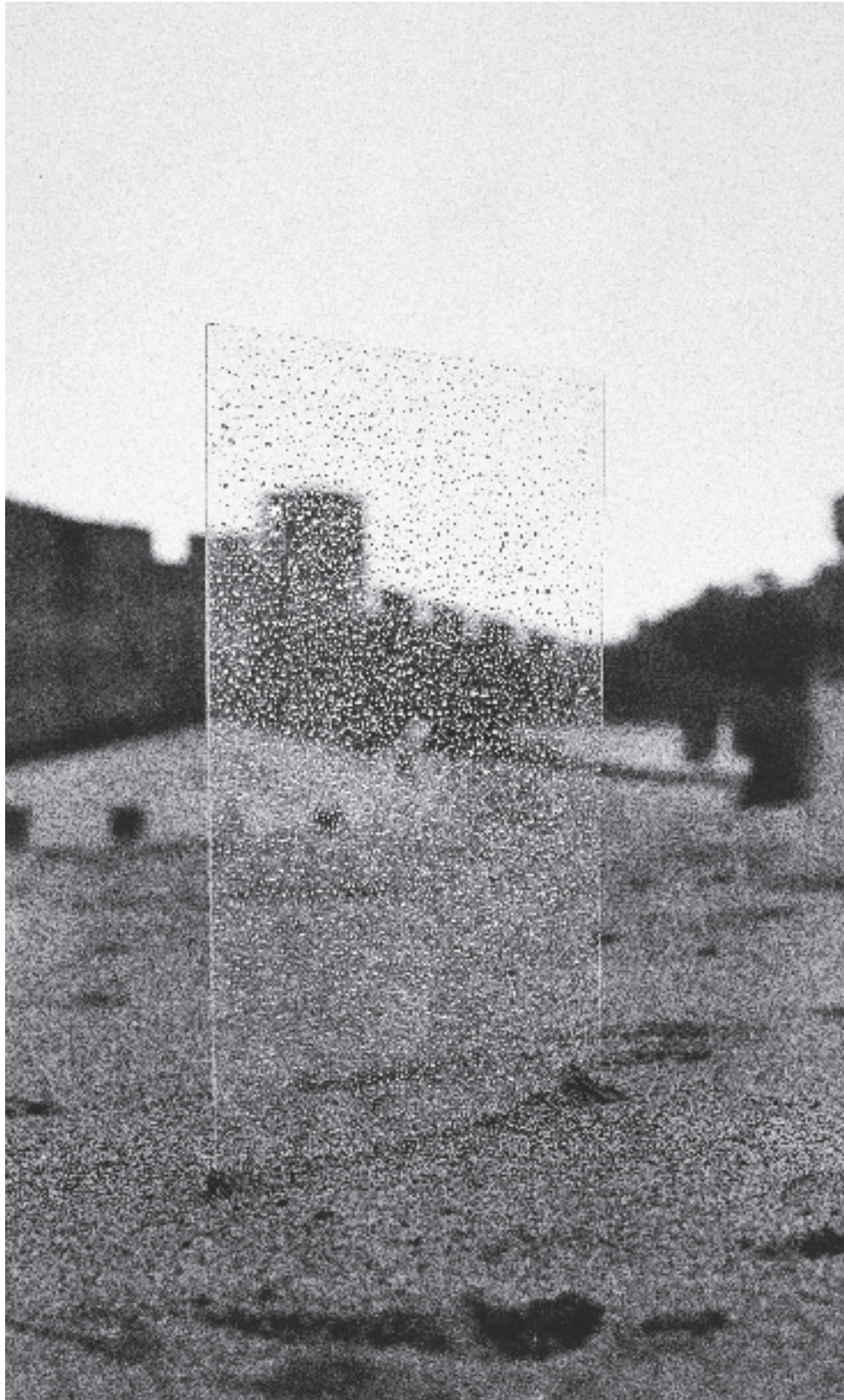
Acció al parc, 1969
Parc de Montrouge, Paris



***Laberint*, 1969**
Castell de Verderonne



Intersecció d'onada, 1969



Intersecció de pluja, 1969



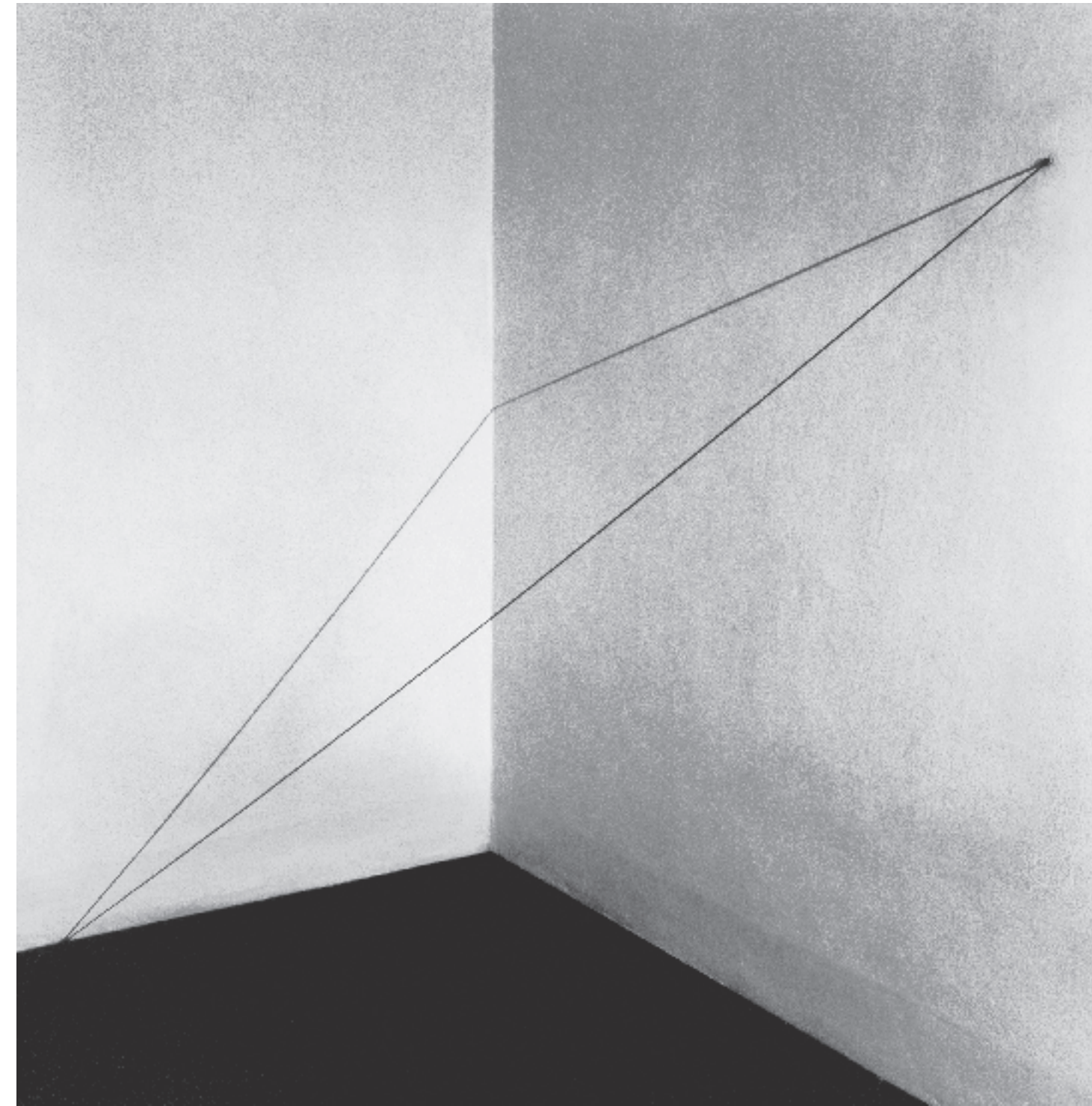
Intersecció de llum, 1969



Escuma, 1969



Escuma, 1969



3 punts 1, 1970



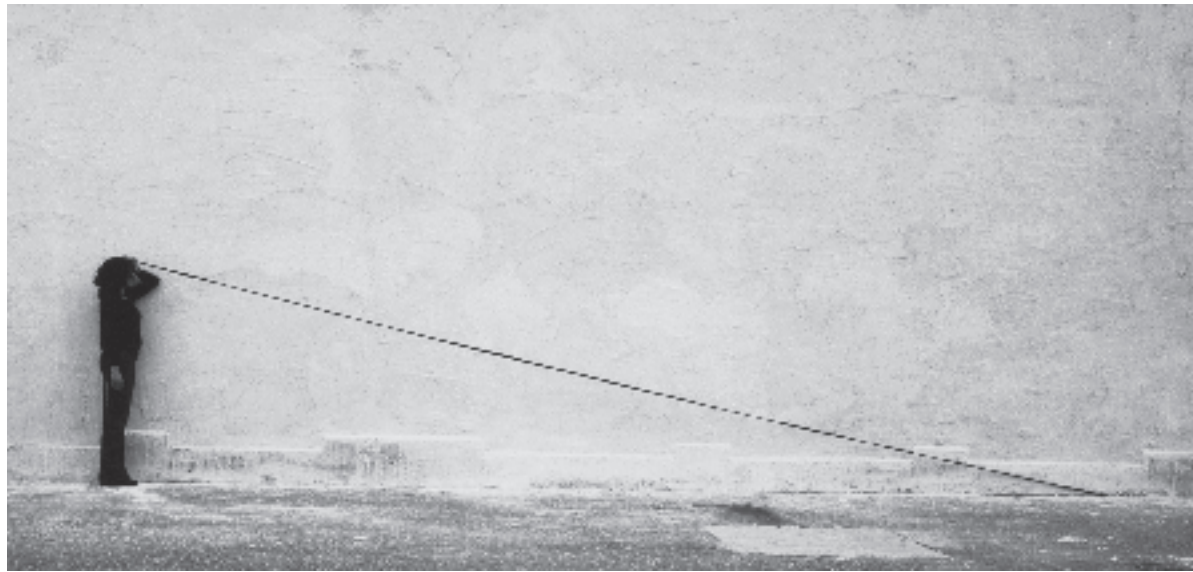
3 punts 2, 1972



Transport d'un raig de llum, 1972

Fotografies d'una acció filmada a Vilanova de la Roca

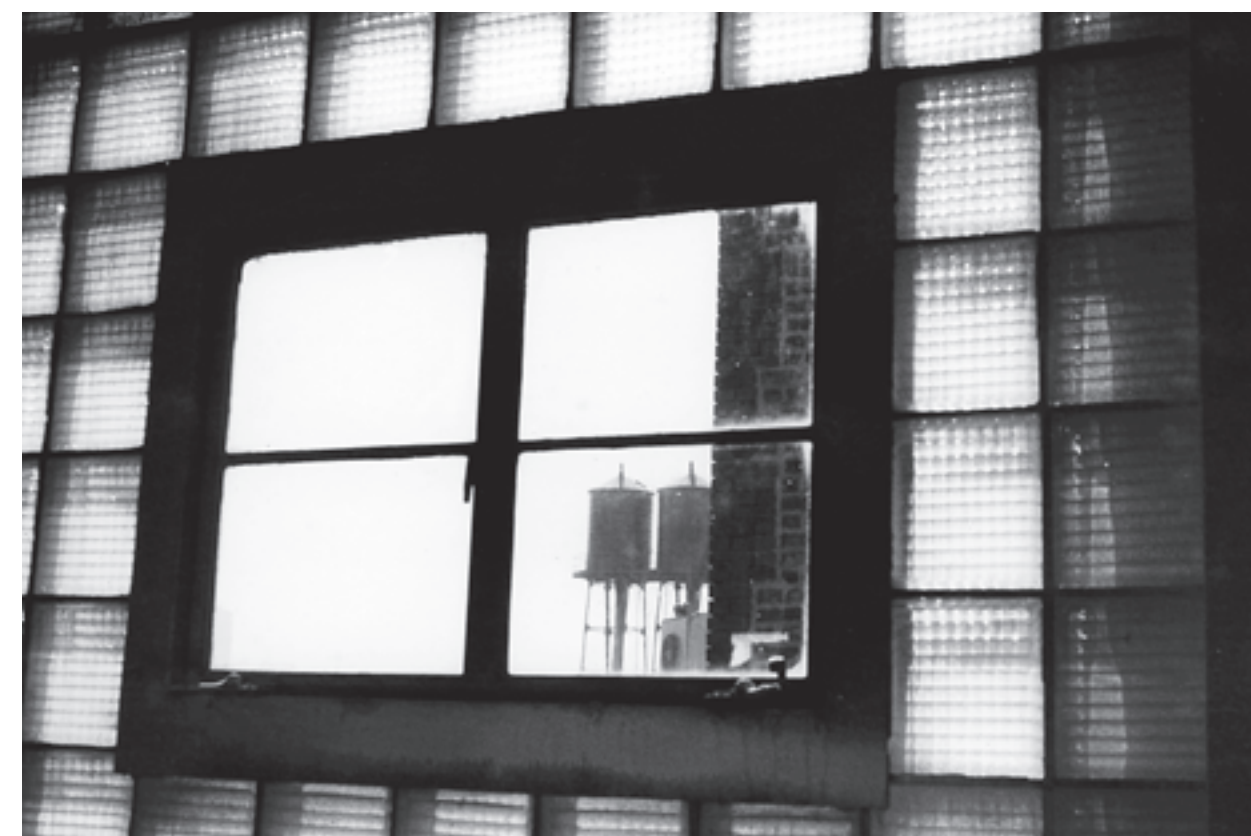
Amb el cos es transporta el reflex produït per un mirall situat al terra al llarg de la diagonal d'un espai rectangular. Al final del recorregut, el reflex queda a la paret just per sobre de l'altura del cos.
AR, 1972



3 punts 3, 1973



Invisible Geometry 3, 1973

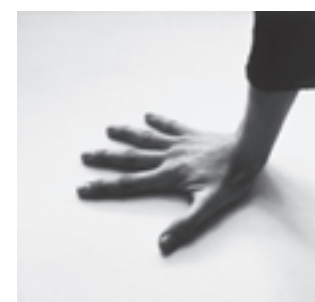
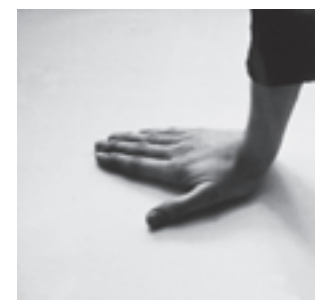
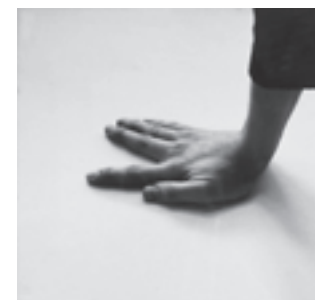
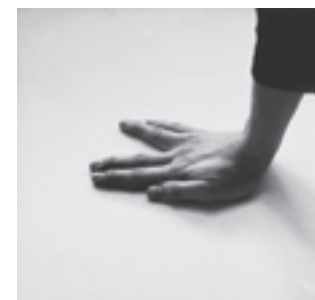
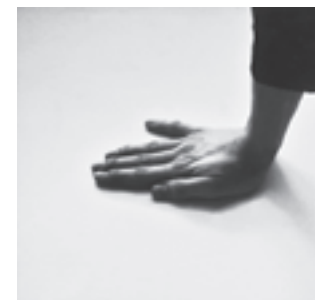


Invisible Geometry 2, 1973



***Relation Between the Position
of a Particular Body and Gravity, 1973***

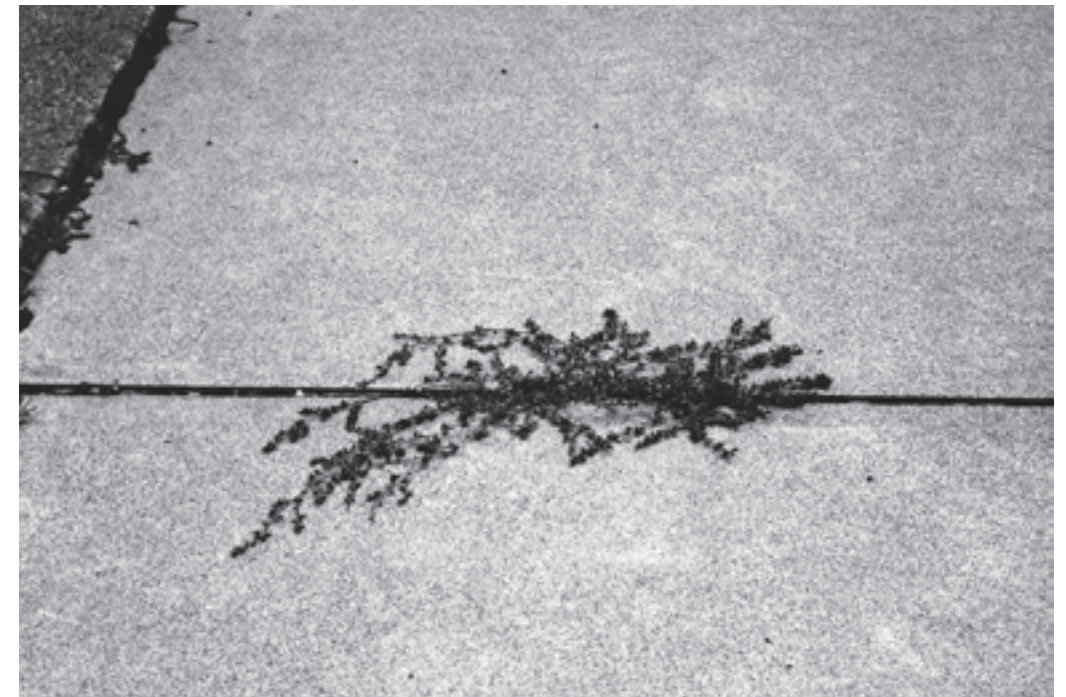
Aquesta acció mostra dues posicions diferents de les mans i constata la dilatació de les venes causada per l'estasi sanguínia. AR, 1973



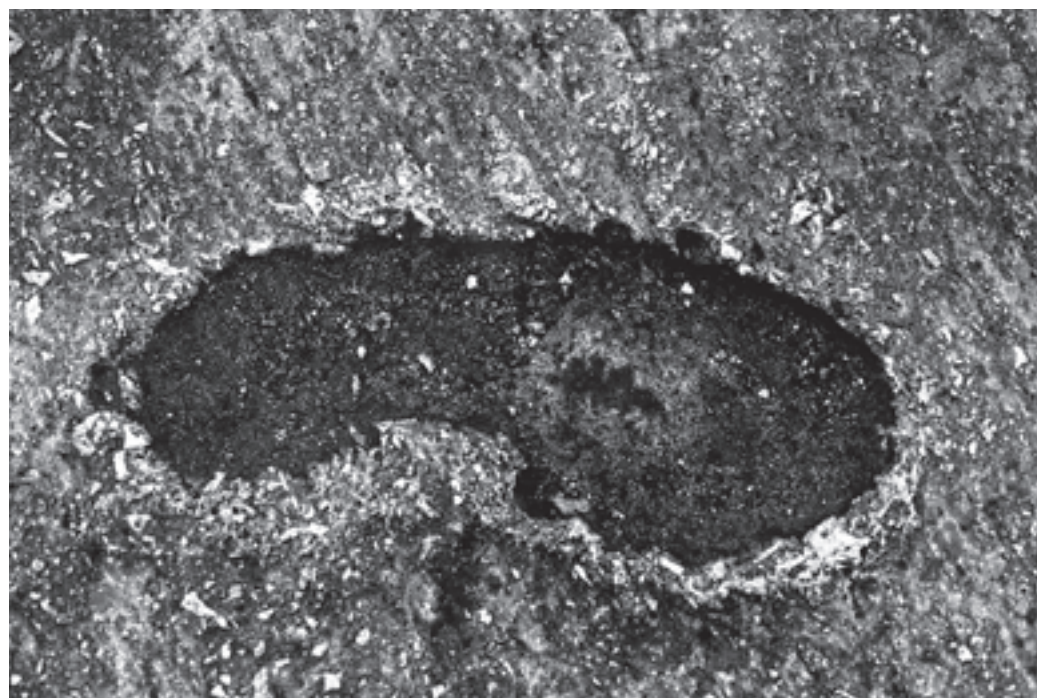
***Six Possibilities of Occupying
a Given Space, 1973***



Association. Cut: Solution of the Skin's Continuity, 1973



Eruption – Contraposition – Association, 1973



Association 4, 1973



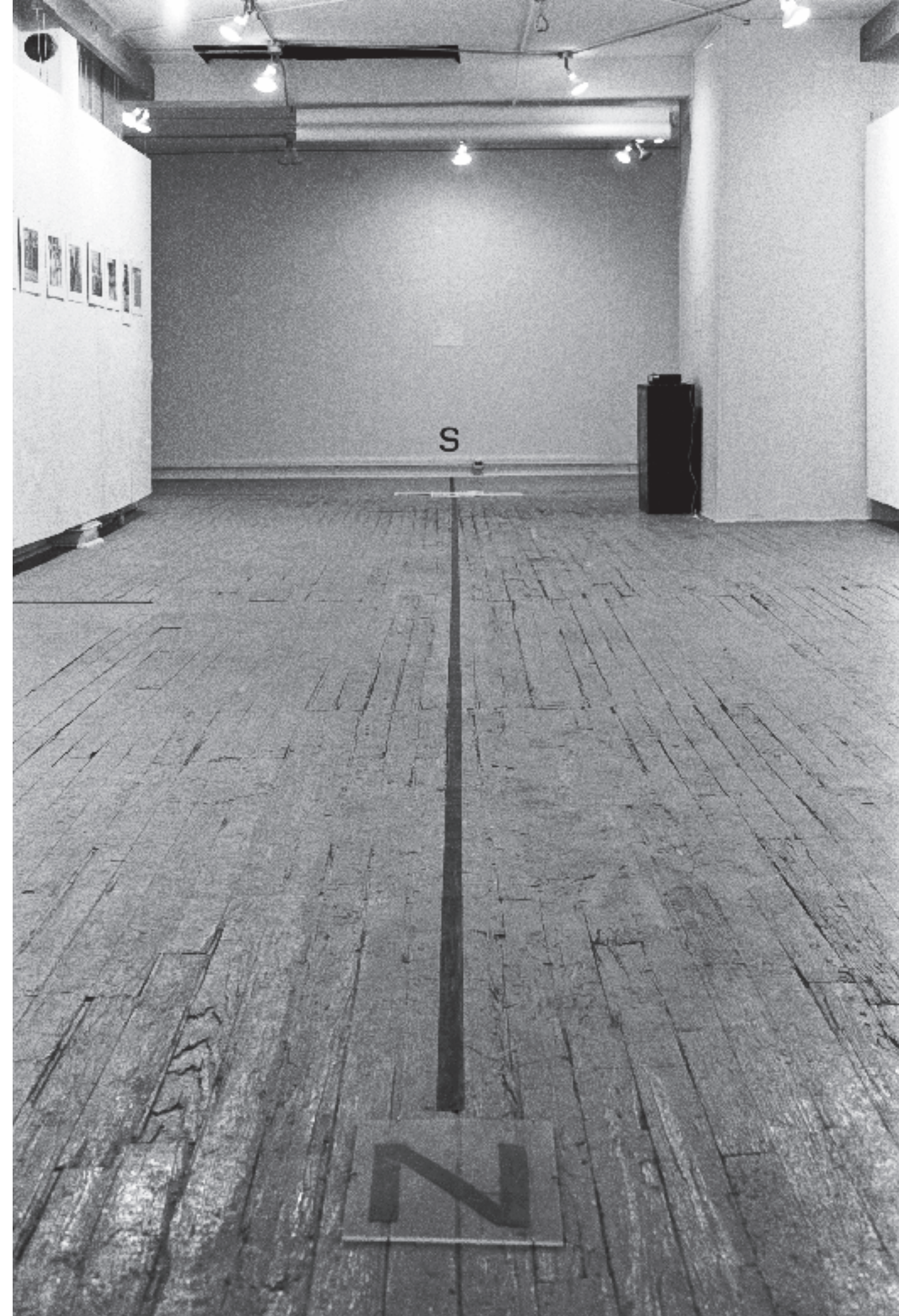
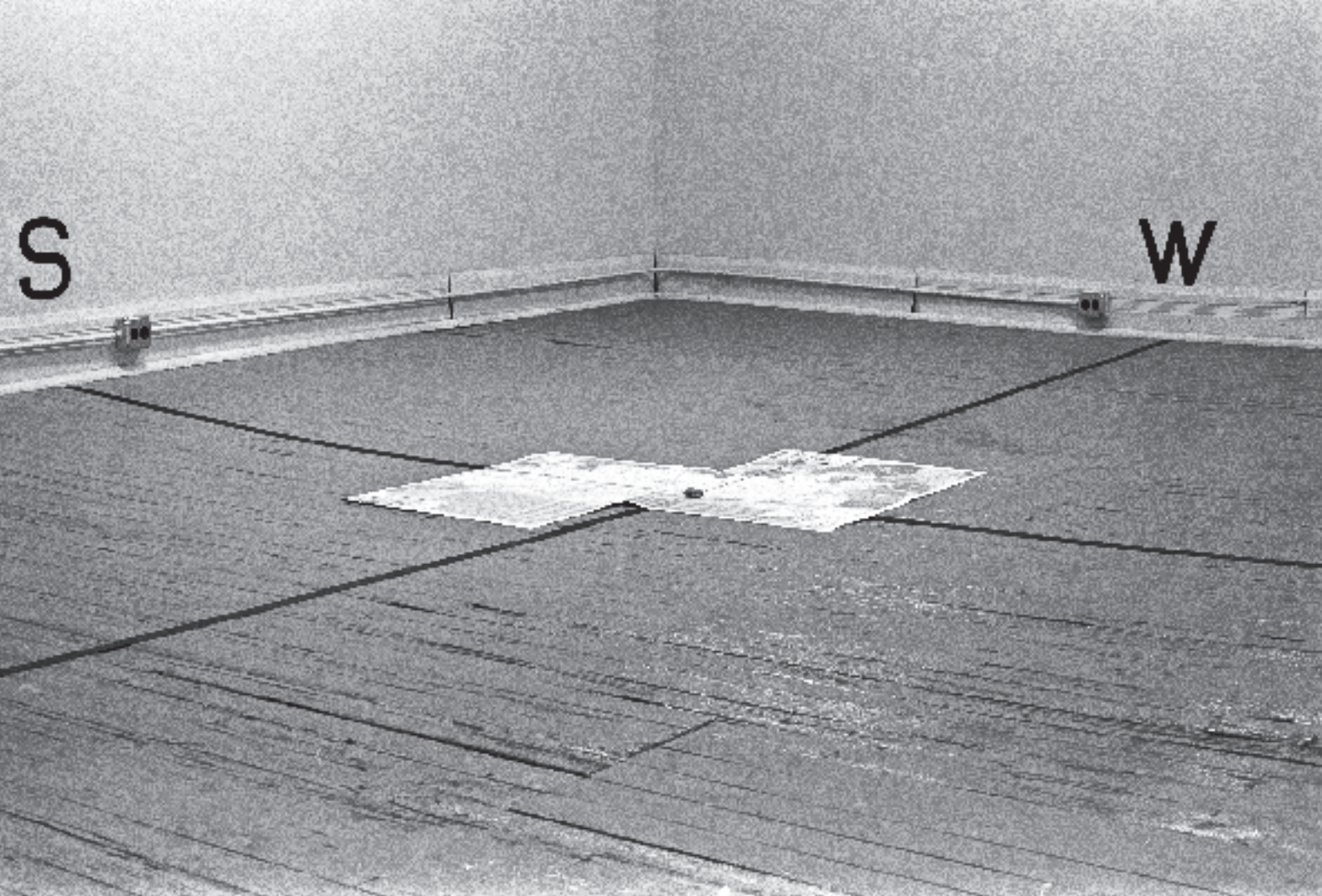
Association 3, 1973



***Accumulation – Integration,
1973/2001***

- S'obre un punt d'aigua en un espai donat.
- Acumulació de l'aigua en aquest espai.
- Absorció de l'aigua per l'element suport.
- Saturació de l'element suport.
- L'aigua busca els seus propis camins.
- Incorporació i integració final.

AR, 1973/2011



North – South – East – West, 1973

N.A.M.E. Gallery, Chicago

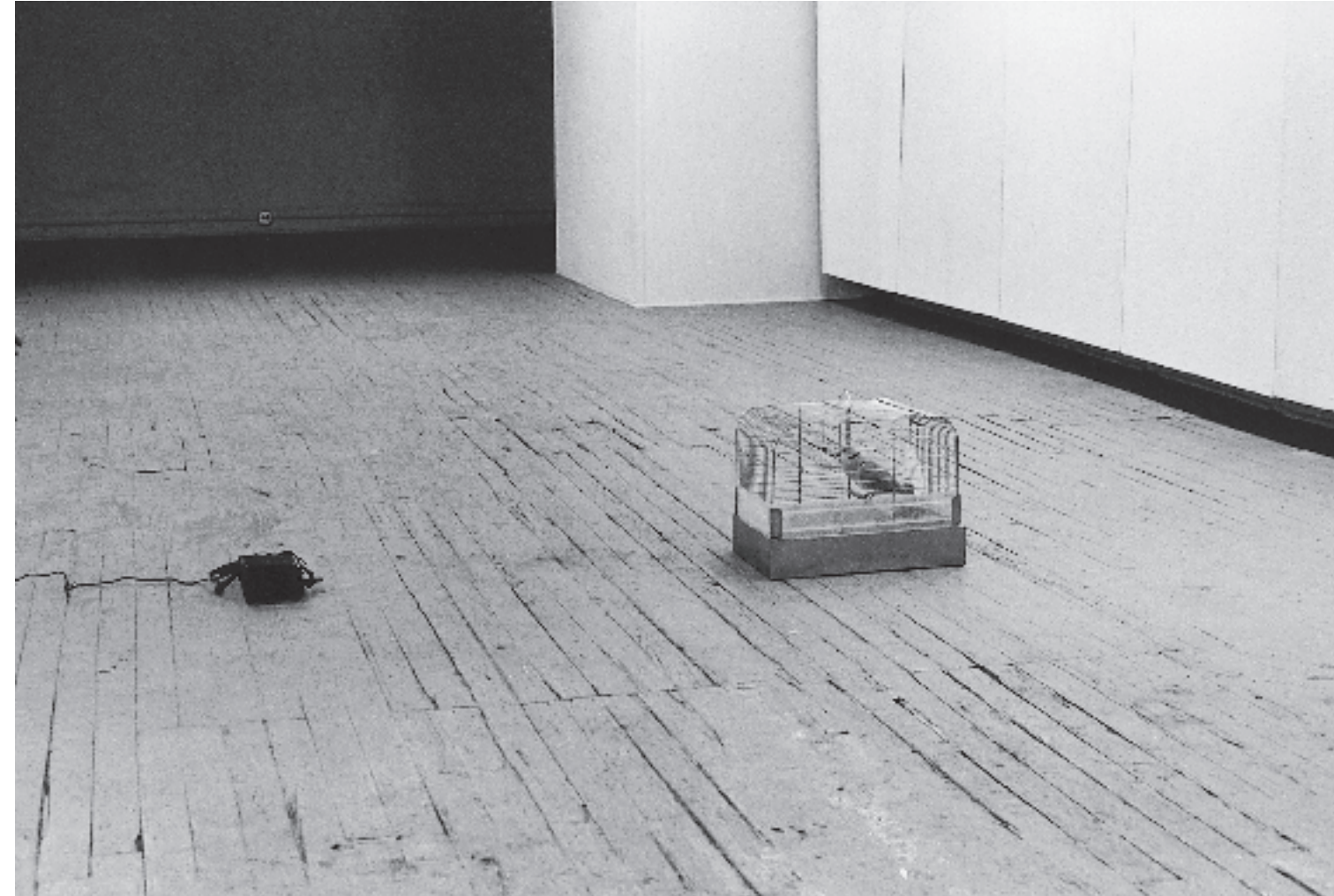
La instal·lació constata la perfecta ordenació de la ciutat segons els quatre punts cardinals. La galeria tenia forma d'L, i cada extrem marcava un punt cardinal. En el punt central de la galeria, on es trobaven les línies que unien aquests punts, es va posar un mapa de la ciutat amb l'orientació corresponent. A sobre d'aquest punt, una brúixola corroborava la coincidència entre realitat i representació. AR, 2011



Light Interaction i Wind Interaction, 1973

Evanston Arts Center

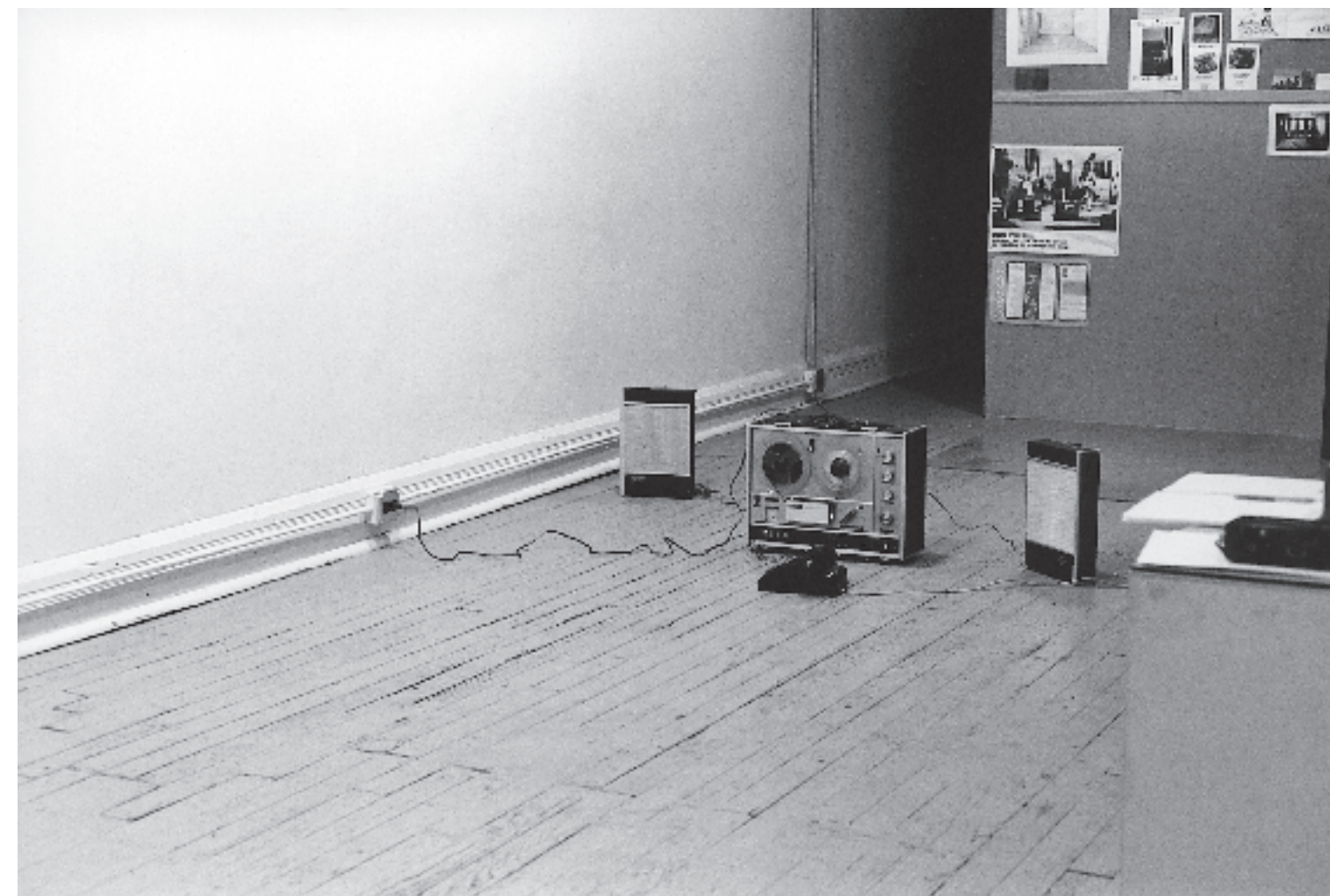
Aquesta acció, formada per dues obres, observa i compara fenòmens naturals i artificials. Es deixa encès a l'aire lliure un focus de llum durant 24 hores i es fa el mateix amb un ventilador. Les imatges mostren la interacció d'aquests elements en un espai natural. AR, 1973



Stimulus – Reaction, 1974

N.A.M.E. Gallery, Chicago

- A una tórtora engabiada se li fa escoltar una gravació del seu propi cant i se n'observa la reacció.
- Al públic se li fa escoltar una gravació de la remor d'una multitud, i pot reaccionar a l'estímul o bé parlant o bé callant. AR, 2011



Real – Real / Real – False, 1974

N.A.M.E. Gallery, Chicago. Presentat també el mateix any com a *Réal – Faux* a la Vehicule Gallery de Mont-real

- Es telefona a algú, s'enregistra la conversa a temps real i s'amplifica el so per tal que el públic de la sala la pugui escoltar.
- Un cop acabada la connexió telefònica es reproduïx la conversa que s'ha enregistrat. AR, 2011



***Constatation de la présence d'un volume
immatériel, 1974***

Vehicule Gallery, Mont-real

Se situa un ventilador desconnectat al mig de la galeria.
S'espera que el públic, sense adonar-se'n, vagi
ocupant a poc a poc tot l'espai i es connecta el ventilador.
Les persones se n'allunyen i deixen un espai buit.
Es delimita aquest espai amb cinta adhesiva. AR, 2011



Nord – Sud – Est – Ouest, 1974

Vehicule Gallery, Mont-real

Es fan fotocòpies de les quatre parets de la galeria que
corresponen als quatre punts cardinals. Les de la paret
nord es lliuren als que estan a prop d'aquest punt
cardinal. Així, simbòlicament, s'enduen «el nord» a casa
seva. I es fa exactament el mateix amb els altres punts
cardinals. AR, 2011

The Best Way of Expressing It, 1975

Clocktower Gallery, Nova York

L'obra consisteix en un ventilador en funcionament que s'encara cap amunt i una plomada que penja del sostre i se situa just on acaba el corrent d'aire. La plomada no es mou perquè l'aire no arriba a tocar-la. AR, 2011





***Two Main Subjective Points
on an Objective Trajectory, 1975 (selecció)***

3 Mercer St. Gallery, Nova York

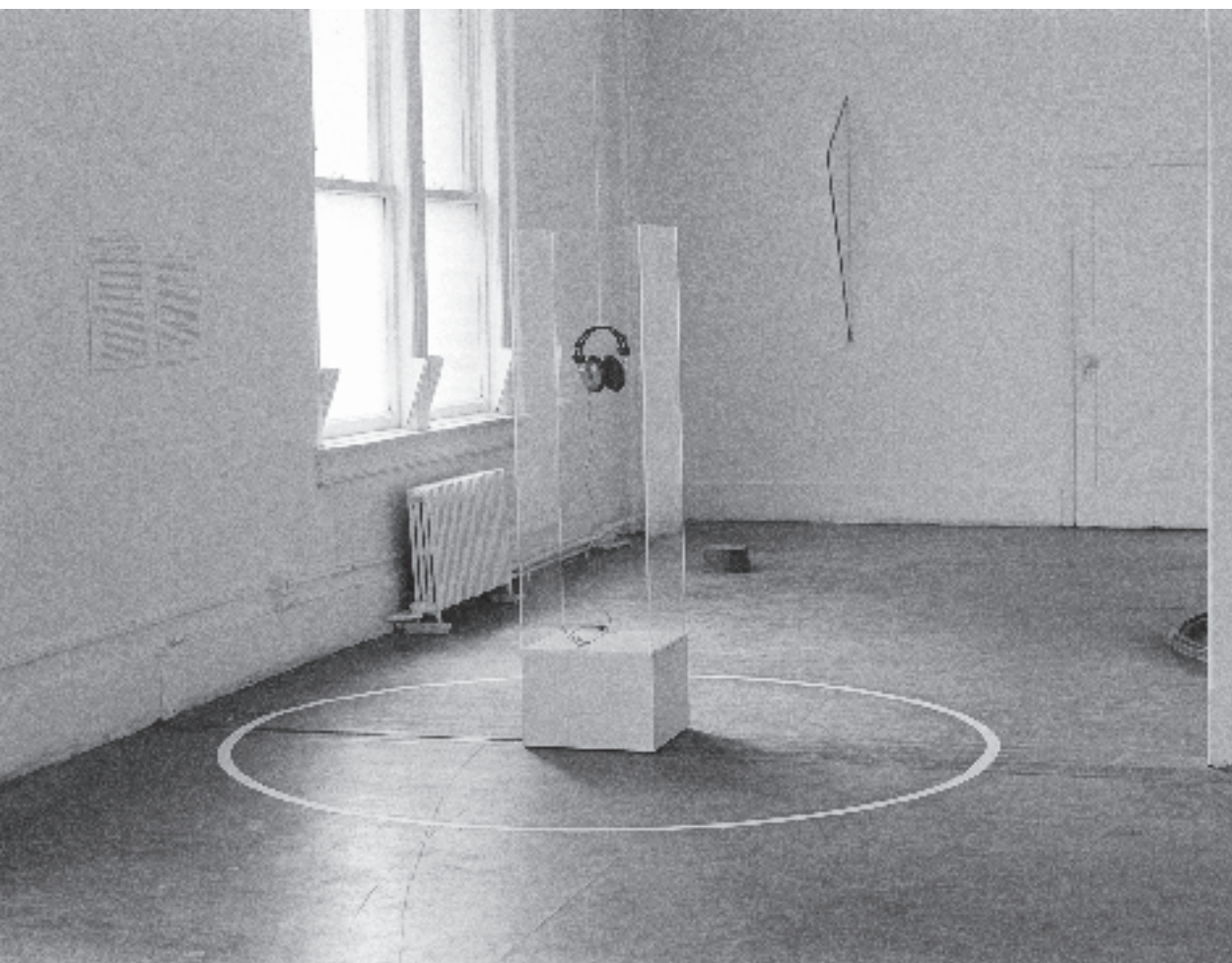
Aquesta seqüència fotogràfica tracta de les tries subjectives que es fan inconscientment quan es recorre una mateixa distància de forma habitual. En el meu viatge diari pel pont de Williamsburg de Nova York em vaig adonar que la meua atenció es focalitzava en un punt determinat, que s'acabava convertint en una referència. Per tant, es creava un ritme inconscient, perquè la meua atenció s'incrementava a mesura que m'hi acostava i disminuïa quan ja l'havia deixat enrere. AR, 1975/2011



*Cigüena, cigüena,
la casa se te quema,
los hijos se te van*

*Stork, stork,
your home is burning,
your children are leaving you*

***Stork-Woman. The Dryness
and the Fullness of One's Existence, 1976***
Publicat a la revista *Heresies* (Nova York), núm. 5
(primavera de 1978)



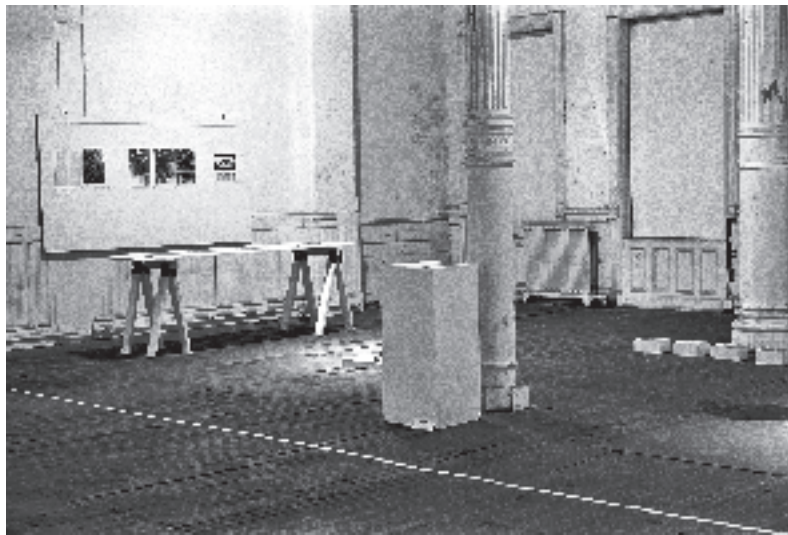
Work is the Effort Against Resistance, 1976

Dues instal·lacions en l'exposició *Style and Process*,
Fine Arts Building, Chicago

Un cercle de color blanc defineix un espai. En el centre s'hi erigeix un monument a la modernitat, simbolitzada per uns auriculars. L'obra contraposa l'absurdatat del present amb un passat idealitzat, que es representa amb un text extret de les primeres pàgines del llibre *A History of Greece* de J. B. Bury. En el fragment triat d'aquest llibre s'explica que la geografia és absolutament determinant en la cultura i la política d'un país.

L'altra instal·lació se situa en un lavabo petit, d'un metre per dos aproximadament. Quan s'hi entra, s'hi veu un mirall tenyit de vermell i una pel·lícula en loop amb la meua imatge corrent sense parar. Alhora, se sent un text sonor continu que parla de la utopia. L'única llum és la de la pel·lícula. AR, 2011





Work is the Effort Against Resistance, 1976

112 Greene Street Gallery, Nova York

La instal·lació se centra en dos elements que simbolitzen el treball i l'energia: un martell situat sobre una peanya i una estufa encesa que penja del sostre. Just a sota de l'estufa, unes lletres blanques conformen un cercle amb les paraules: *The Point of Reference*. La instal·lació inclou altres imatges de moments històrics o situacions que impliquen esforç. AR, 2011





Counting my Fingers, 1977

West Side Highway, Nova York

És una performance en què em compto el dits de la mà. Estic concentrada en el que faig i quan s'acosta algú, el miro i li dic: «Quan acabi, me n'aniré.» I torno a comptar-me els dits una i altra vegada, inacabablement. AR, 2011

Can't Go Home, 1977

C Space Gallery, Nova York

Aquesta instal·lació és un recorregut físic i simbòlic. La sala és a les fosques i només està il·luminada per dos projectors de diapositives i un focus de llum vermella. A la paret s'hi troben diversos textos i dues fonts sonores que van xiuxiuejant els seus monòlegs respectius. En el centre de la sala el focus de llum vermella il·lumina una peanya amb un vas. Una gota d'aigua hi cau just al costat. A l'altre extrem, dos carros de diapositives projecten unes imatges que permeten constatar tant la impossibilitat de tornar enrere com l'anhel de tirar endavant. AR, 2011







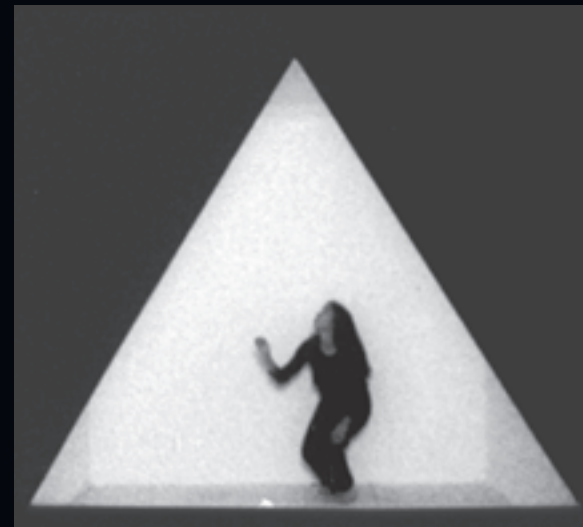
Amagueu les nines que passen els lladres, 1977

Galeria G, Barcelona

En l'espai de la galeria se situen dos altaveus a cada extrem. S'hi van reproduint dues gravacions, que o bé dialoguen o bé parlen alhora. Dos canons de llum vermella, que enfoquen el terra, escenifiquen les veus. Al fons, hi ha una projecció de diapositives en color,

les quals mostren alternativament les meves mans tancades en tensió o bé obertes i relaxades. La instal·lació està a les fosques, il·luminada només pel reflex dels dos focus i de les diapositives.
AR, 2011





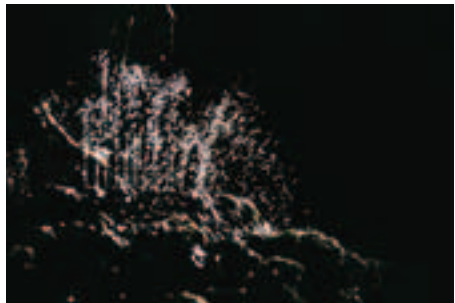
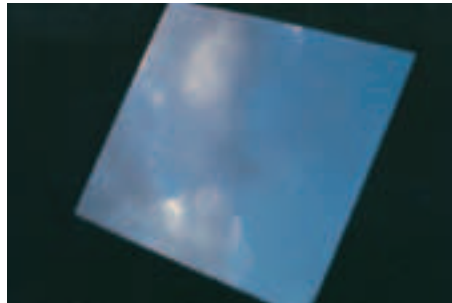
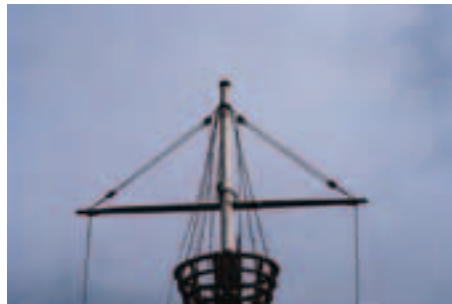
Triangle, 1978 (fotogrames)

E la forma, 1979

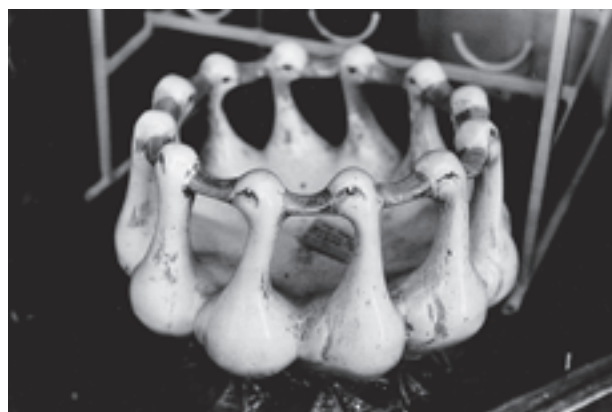
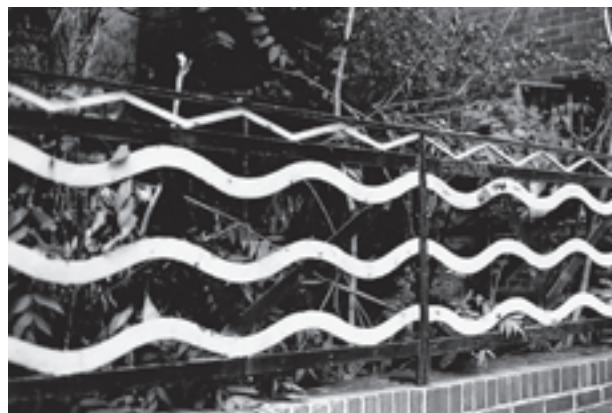
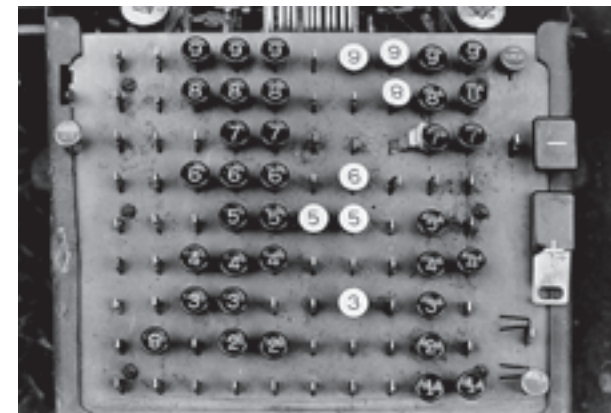
Espai d'art b5-125, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra

Originalment es va concebre per a una sala que estava a les fosques; només hi havia una finestra tapada per una fotografia transparent que mostrava la meua imatge corrents amb un llibre obert i en blanc a les mans. La sala estava orientada al sud i la llum del sol entrava a través de la fotografia. Hi havia també un cub blanc de fusta per seure. El so d'un violí reproduïa sense parar una música popular. Posteriorment, s'ha substituït la finestra per una caixa de llum. AR, 2011

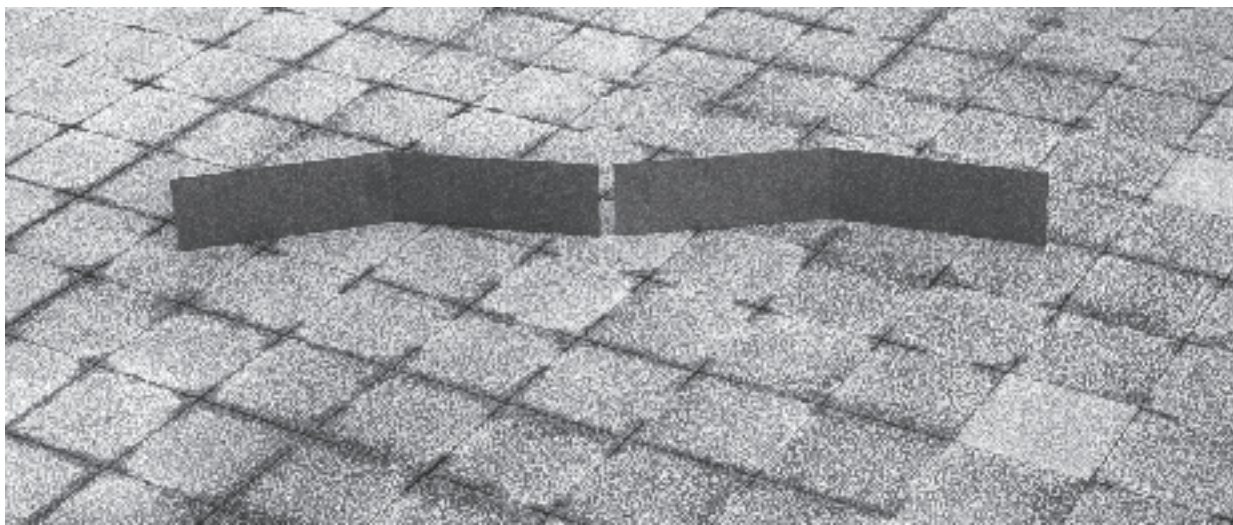
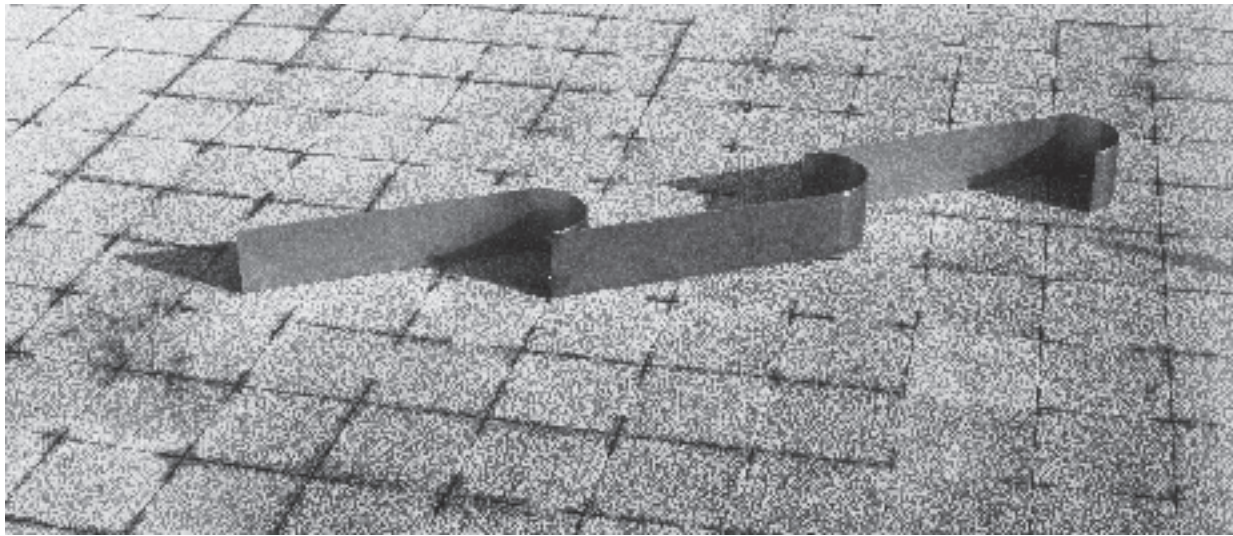




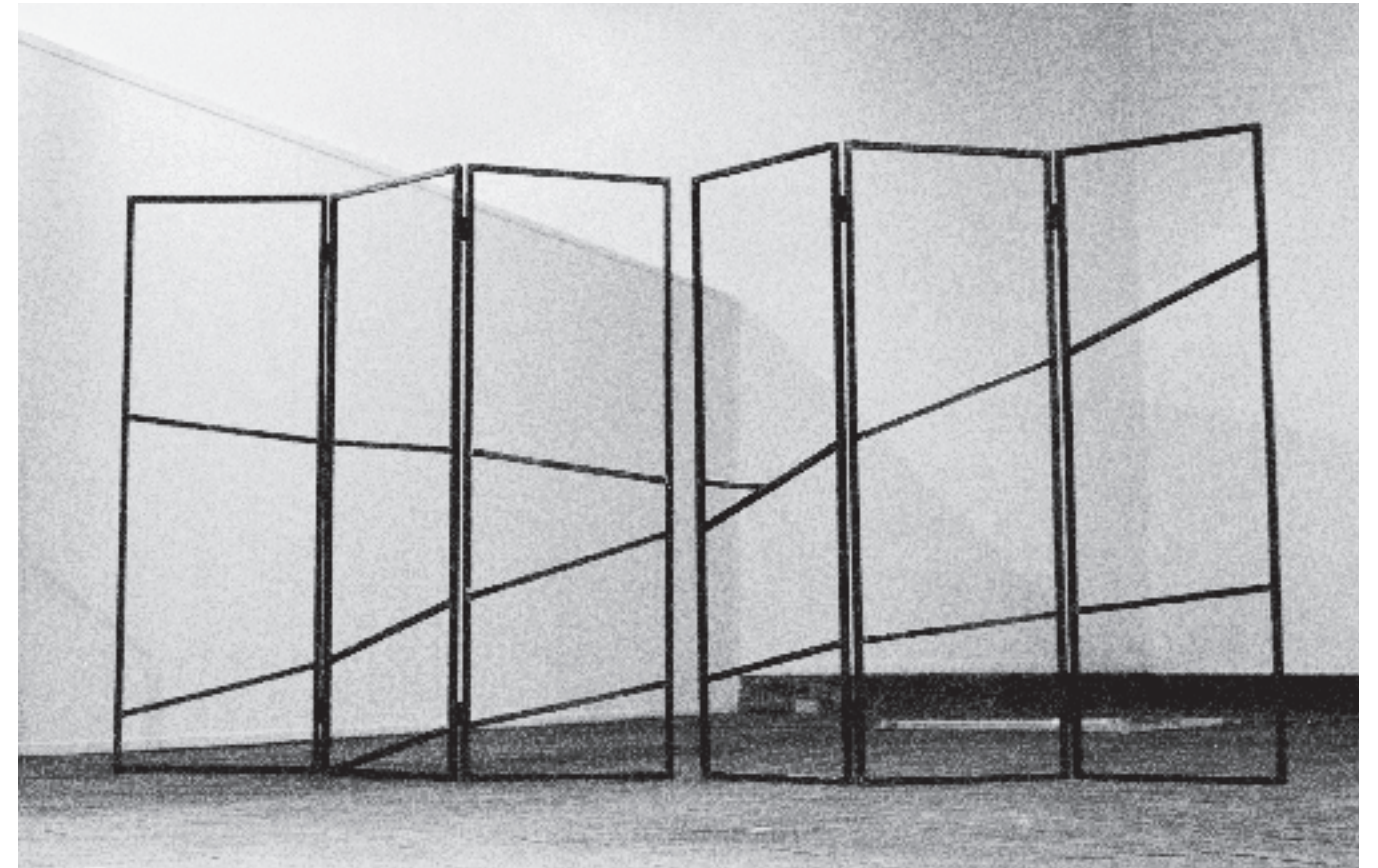
Ornamentació, Barcelona, 1979 (selecció)



Ornamentation: The Unrelated Object, Nova York, 1979 (selecció)



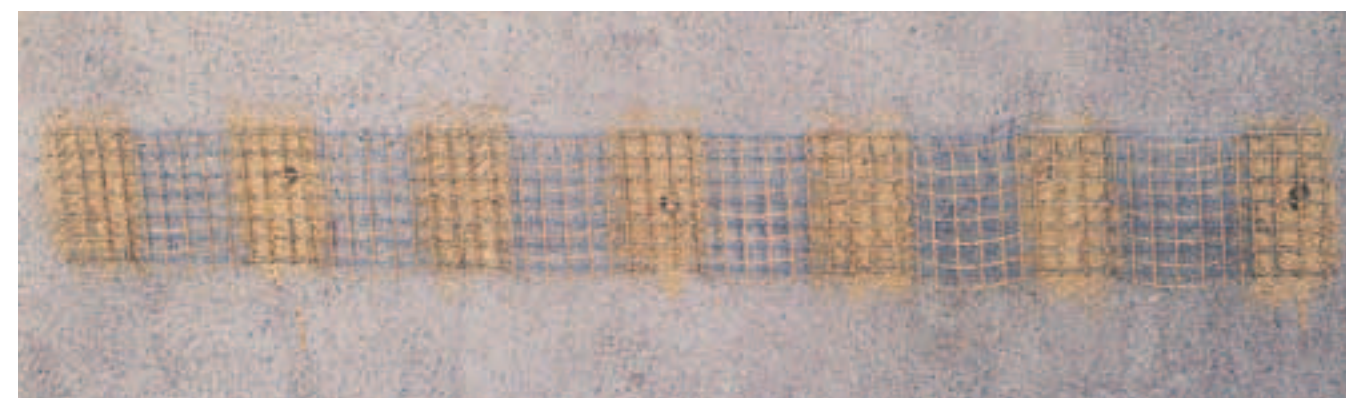
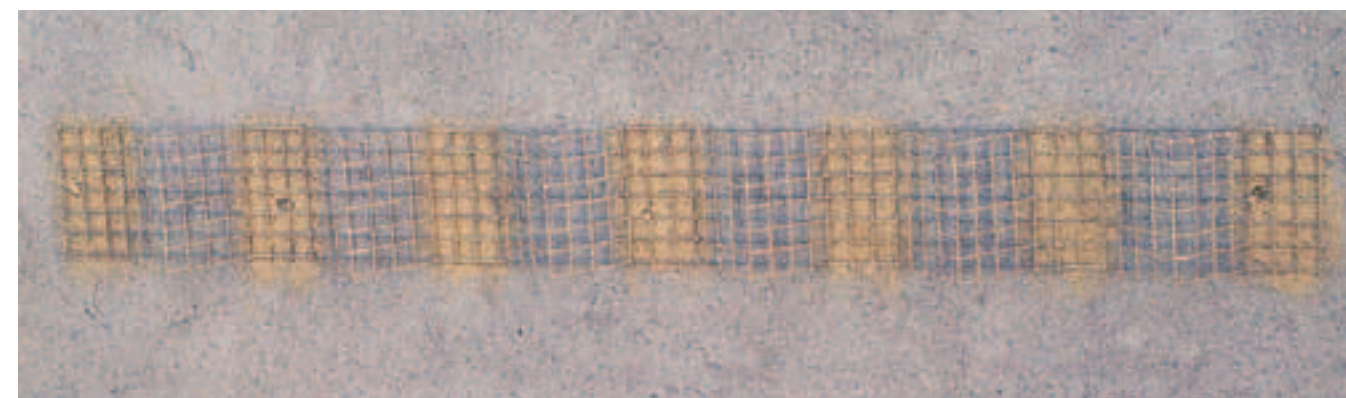
Sense títol, 1983 (tres obres individuals)



Paisatge, 1983



Sense títol, 1983 (detall)



Sense títol, 1984 (dues obres individuals)



Àngels Ribé
Barcelona, 1943

Exposicions individuals

- 1969 *Laberint*, Centre Artistique de Verderonne, París.
- 1975 *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*, 3 Mercer St. Gallery, Nova York.
- 1977 *Can't Go Home*, C Space Gallery, Nova York.
Amagueu les nines que passen els lladres, Galeria G, Barcelona.
El viatge, primera part: «No es pot tornar», Espai Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Sabadell.
- 1978 *I demà encara plourà, encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits)*, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- 1979 *E la forma*, Espai d'art b5-125, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
Ornamentació, Escola Universitària de Professorat, Sant Cugat del Vallès.
Ornamentation: the Unrelated Object, C Space Gallery, Nova York.
- 1980 *Bajo el...*, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Pamplona, Navarra.
- 1983 *Escultures*, Espai 10, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- 1998 *Àngels Ribé 1997*, Espai Vau, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.
El terrat, Galeria Senda, Barcelona.
- 2003 *Àngels Ribé*, Espai VolArt, Fundació Vila Casas, Barcelona.
- 2011 *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*, MACBA, Barcelona.

Exposicions col·lectives

- 1972 *Comunicació actual*, l'Hospitalet de Llobregat.
1.219 m³, Vilanova de la Roca.
- 1973 *Chicago*, N.A.M.E. Gallery, Chicago.
Conceptual Art Festival, Universitat de Lexington, Kentucky.
Outdoors – Indoors, Evanston Arts Center, Chicago.
Flash Art Show, Milà/Colònia/Düsseldorf.
Galerie des locataires, 12th Street, Nova York.
Impact Video Art, Impact Gallery, Lausana.
Nature into Art, The Renaissance Society, Universitat de Chicago.
Noves tendències de l'art, Institut Alemany de Barcelona.
Nuevos comportamientos artísticos, Instituto Alemán de Madrid.
- 1974 *Performances. Events. Presentations*, N.A.M.E. Gallery, Chicago.
Prospectiva'74. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
Studio Works, Room 311/1105, W Lawrence, Chicago.
Tarragona. Informació d'art, Tarragona.
Terrassa. Informació d'art, Terrassa.
Performances, Vehicule Art Gallery, Mont-real.
Work is the Effort Against Resistance, 11th Annual Avant-garde Festival of New York, Shea Stadium, Nova York.
- 1975 Conceptual Art Show, Burpee Art Museum, Rockford, Illinois.
Ideas at the Idea Warehouse, Institute for Art and Urban Resources, Nova York.
Impact Video Art, Palais des Beaux-Arts, Brussel·les.
Performance, Museum of Contemporary Art, Chicago.
Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo, CAYC, Espace Pierre Cardin, París.
Third International Open Encounter on Video, CAYC, Galleria civica d'arte moderna, Ferrara.
Fourth International Open Encounter on Video, CAYC, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.
12th New York Avant-garde Festival, Floyd Bennet Air Field, Nova York.
25 years to 2000, N.A.M.E. Gallery, Chicago.
- 1976 *Art amb nous mitjans (1966-1975)*, Fundació Joan Miró, Barcelona.
Barcelona, ciutat d'art, Expo-Art, Barcelona.
Fifth International Open Encounter on Video, CAYC, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.
Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte, Fundació Joan Miró, Barcelona.
Sixth International Open Encounter on Video, CAYC, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.
Style and Process, Fine Arts Building, Nova York.
Work is the Effort Against Resistance, 112 Greene Street Gallery, Nova York.
- 1977 *A Small Self-Portrait*, Art Core Gallery, Kioto; Osaka Prefectural Gallery, Osaka; West Best Gallery, Nagoya.
Poéticas Visuais, Museu de Arte Contemporânea da Universidade da São Paulo.
Works to be Destroyed, West Side Highway, Nova York.
- 1979 *100 años de cultura catalana*, Ministeri de Cultura, Madrid.
Exposició d'art conceptual, Museu d'Art Contemporani, Eivissa.
Pyramidal Influence: the Great Pyramid Show, Wright State University, Dayton, Ohio; Midwest Museum of American Art, Elkhart, Indiana; Albright College, Heading, Penn.; University of Hartford Art School, Conn.; Weslwyan University, Middletown, Conn.
To the Franklin Furnace, Franklin Furnace Gallery, Nova York.
- 1980 *Exposició de tramesa postal/Mail Art Exhibition*, Metrònom, Barcelona.
¿Quién tiene razón...?, Primer Festival de Ventalló, Girona.
- 1981 *Homenatge a Gabriel Ferrater*, claustre del Monestir de Sant Cugat, Sant Cugat del Vallès.
- 1982 *Fil·sofia*, Metrònom, Barcelona; Sala Parpalló, València.
- 1983 Fira d'escultura al carrer, Tàrraga.
Fuera de formato, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.
- 1984 *Gabriel/Carles Pujol/Àngels Ribé*, Museu Morera, Lleida.
Homenatge a Duchamp, Espai d'art b5-125, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

1985 *Barcelona-París-Nova York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980*, Palau Robert, Barcelona.

1986 *Passejar i mirar*, Segon Congrés de la Llengua Catalana, Barcelona.

1988 *L'H.aRT*, Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat.

1991 *Work in Progress (sense títol)*, Galeria Alfonso Alcolea, Barcelona.

1992 *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

1993 *Arthur Cravan, poeta i boxador*, Palau de la Virreina, Barcelona.
Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual, núm. 3. Palau de la Virreina, Barcelona.
L'acció. El subjecte com a objecte de l'art, Palau de la Virreina, Barcelona.
Performance, Facultat de Geografia i Història, Barcelona.

1994 *Col·lecció d'art del diari Avui*, CCCB, Barcelona.
Continuïtat, Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat.
Ideas and Attitudes. Catalan Conceptual Art, Corner House, Manchester; John Hansard Gallery, Southampton.
La acción, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Terra, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

1995 *Accions. La descodificació de l'art*, Universitat d'Estiu, Seu d'Urgell.
Cicle laterata, Casa de Cultura, Girona.
De viva veu (revista parlada), Casa de Cultura, Girona.
De viva veu (revista parlada), Sala Mas, Ajuntament de Santa Coloma de Gramenet.
L'acció com a llenguatge artístic, Universitat de Lleida.

1996 *L'acció contra l'acció*, Palau de la Virreina, Barcelona.
Sin número. Arte de acción, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1997 *Accions*, Sala Metrònom, Barcelona.

1998 *Accions d'aigua*, Ajuntament de Caldes d'Estrac.
Art i acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979 (cicle de performances), MACBA, Barcelona.

1999 *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Metrònom, Barcelona.
Grup de Treball, MACBA, Barcelona.

2002 *L'art conceptual espanyol en la Col·lecció Rafael Tous*, Tecla Sala, l'Hospitalet de Llobregat.
Mediterranean Feeling (part IV), Tom Maddock Gallery, Barcelona.

2003 *La vaixella imaginària*, FoodCulturaMuseum, Barcelona.

2004 *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*, Centre Francesca Bonnemaison, Barcelona.

2005 *Desacuerdos*, MACBA, Barcelona.
Festival poètic de Caixaforum, Barcelona.
Picasso to Plensa: A Century of Art from Spain, The Albuquerque Museum, Albuquerque (Nuevo México); Salvador Dalí Museum, Sant Petersburg (Florida).
El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Sala de Exposiciones del Koldo Mitxelena, Sant Sebastià (2006).

2006 *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006*, Museo Esteban Vicente, Segovia.

2007 *1947-2007. Barcelone*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
Sala Tres: 1972-1979. En la ruta de l'art alternatiu de Catalunya, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Museu d'Art de Sabadell.
MACBA al Frankfurter Kunstverein, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

2008 *Més enllà de l'objecte. Obres de la Col·lecció MACBA*, Barcelona; Museu Morera, Lleida (2008); Fundació Palau i Fabre, Caldes d'Estrac (2008-2009); Antic Escorxador, Tortosa; Centre Cultural Casino, Manresa; Museu Empordà, Figueres; Can Comas, Pineda de Mar; Can Palauet, Mataró; Museu de Granollers, Granollers (2009).

2009 *Il·luminacions. Catalunya visionària*, CCCB, Barcelona.

Selecció bibliogràfica

Artner, Alan G: «Question: when is an art object not an art object?», *Chicago Tribune* (6 de gener de 1974).

Balsach, Maria Josep: «La idea d'un paisatge formal», *Barce-lona, París, Nova York: el camí dels dotze artistes catalans*, 1960-1980), Generalitat de Catalunya, 1985 [cat. exp.].

Bernstein, Roberta; Marina Urbach: «Style and Process: Subversion of Frontality», *Style and Process*, Fine Arts Building, Nova York, 1976 [cat. exp.].

Blanch, Maria Teresa: «Àngels Ribé», *Avui* (6 d'agost de 1978).

Borràs, Maria Lluïsa: «Castillos de arena», *La Vanguardia* (30 de gener de 1998).

Bufill, Joan: *Àngels Ribé*, Fundació Vila Casas (setembre de 2003) [cat. exp.].

Camps i Miró, Teresa i Helena Batlle i Argimon: *Art català contemporani (1970-1985)*. Barcelona: Fons d'Art de Xarxa Cultural, 1985.

Carr, Cindy: «Conceptual Art? Well, It's... the Complex Implications of Invisible... », *Chicago Express* (febrer de 1973).

Combalia, Victoria: «Àngels Ribé, un nuevo sentido de lo ornamental», *Batik*, núm. 54 (març-abril de 1980).

Creus, Maia: «L'art conceptual a Catalunya. La Sala Tres de Sabadell (1972-1979)», *L'Avenç*, núm. 338 (setembre de 2008).

En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984 (inclou textos de Teresa Grandas, Antoni Llena, Bartomeu Mari i Abigail Solomon-Godeau), MACBA, Barcelona, 2011 [cat. exp.].

Figueres, Abel: «Escultures intimes», *Avui* (12 de febrer de 1998).

Iglésias del Marquet, Josep: «El fet escultòric d'Àngels Ribé exhibit a la Fundació Joan Miró», *Diario de Barcelona* (21 de desembre de 1983).

Lippard, Lucy: «The Magnetism of Fragmentation», *Style and Process*, Fine Arts Building, Nova York, 1976 [cat. exp.].

Macià, Albert: Text del catàleg de l'exposició *Idees: Actituds Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1992 [cat. exp.].

Mari, Antoni: «El camí del secret», *Àngels Ribé 1997*, Espai Vau, Centre d'Art Santa Mònica, 1998 [cat. exp.].

Molina, Àngela: «Para poder crear, una tiene que ser totalmente libre», *ABC* (15 d'agost de 1999).

Mor, Carles H.: «La introducció del subjecte a la pràctica d'Àngels Ribé», *Visual*, núm. 2 (maig de 1978).

———: «L'art s'allibera del mercat: l'esclat de l'acció», *Papers d'Art*, núm. 57 (desembre de 1993).

Mor, Carles H. i Àngels Ribé: «I demà encara plourà», *I demà encara plourà*, Fundació Joan Miró, 1978.

Moure, Glòria: «Amagueu les nines que passen els lladres», *Destino* (24 de novembre de 1977).

———: «Àngels Ribé», *L'Humiditè* (primavera de 1978).

Pannier, Frank: «A Painter Reviews Chicago», *New Art Examiner* (estiu 1974).

Perrault, John: «Introduction», *TriQuarterly*, núm. 32 (hivern de 1975).

Portell, Susanna: «Àngels Ribé: paisatges imaginats», *Papers d'Art*, núm. 49 (octubre-novembre de 1992).

Ribé, Àngels: Col·laboració a *Papers d'Art*, núm. 50 (octubre-novembre de 1992).

———: «Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One's Existence», *Heresies (The Great Goddess)*, núm. 5 (primavera de 1978).

Spiegel, Olga: «New Mirrors for a New Society: Seven Artists in Post-Franco Spain», *Art News* (març de 1980).

Stellweg, Carla: «E la forma... », *Artes Visuales*, núm. 23 (1980).

Suárez, Alicia i Mercè Vidal: «Amagueu les nines que passen els lladres», *Serra d'Or* (desembre de 1977).

———: «A la Fundació Miró», *Serra d'Or* (juliol de 1978).

Urbach, Marina: «El arte como experiencia», Galeria G, Barcelona, 1977 [cat. exp.].

A. Ribé

Àngels Ribé, o A. Ribé, nombre con el que firmó numerosos trabajos para desmarcarse de toda connotación de género, es una de las figuras características, en nuestro territorio, del proceso de ahistorización propio del arte contemporáneo. Ribé forma parte de una generación de mujeres artistas que tuvieron una actividad intensa y de gran proyección internacional durante los años setenta. También ha sido una de las artistas que más sólidamente ha contribuido a la renovación de las formas, materiales y gramáticas del arte en este período. Junto con Eulàlia Grau, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Sílvia Gubern, Olga Pijoan, Sara Gibert y Dorothée Selz forma una primera generación de artistas que protagoniza los procesos de una forma distinta de hacer arte, otro sistema de valores para un nuevo tipo de espectador y de sociedad. La recepción de la obra de Àngels Ribé es igualmente representativa del «retorno al orden» que se aplica a la política y a la cultura españolas a partir de principios de los años ochenta. La necesidad de las instituciones democráticas que se instauran tras la muerte de Franco de ofrecer una nueva imagen y otra estructura de los valores estéticos, hace bascular hacia la invisibilidad y el olvido los trabajos interpeladores que se sitúan más allá de las tradiciones abstractas. Ribé explora la superación de las lógicas minimalistas, sobre todo a través de su cuerpo y de la naturaleza. La fotografía documenta numerosas intervenciones efímeras, destinadas a no perdurar. Más allá de la escultura y de la performance, la suya es una gramática de la fragilidad frente a las jerarquías masculinas de la perennidad.

En los años ochenta, las categorías del arte se «purifican»: la pintura vuelve a ser pintura, la escultura vuelve a parecer escultura y la fotografía abandona el carácter documental para estetizarse y convertirse en pictorialista. Durante esta época se inicia el imparable proceso de hiperestetización de la vida cotidiana, que demostrará bien pronto la debilidad del arte ante la publicidad y los medios de comunicación de masas. Difícilmente el arte podrá generar imágenes con las que los individuos se relacionen desde los diversos ángulos y grados de la realidad. Lo que no es absolutamente aparente, evidente, palpable y demostrable mediáticamente es como si no existiese. Y el arte, como el diseño, va abandonando su capacidad de testimoniar, de erigirse como voz y narración alternativas a las del mercado.

La denominada «transición política española» aporta su propio proyecto artístico, y en este proyecto no hay espacio para unas actitudes de vanguardia incompatibles con las leyes de un mercado que, a pesar de ser embrionario, no deja de ser un mercado. La visibilidad de A. Ribé en su regreso a Barcelona, en 1980, disminuye. Los años en París, Chicago y Nueva York, así como los frutos de una obra que se presentan junto a exposiciones y publicaciones de Lawrence Weiner, Daniel Buren, Hans Haacke, Vito Acconci, John Baldessari, Agnes Denes, Adrian Piper, Eleanor Antin, Douglas Huebler, Robert Smithson y Sol LeWitt, entre otros, no le garantizan receptividad en el país. La ausencia de vocabularios críticos, la dificultad de absorber la innovación y la escasa capacidad de recepción y de mercado van silenciando la presencia de una generación de artistas que tuvieron su bautismo con el nombre de pila de «conceptuales». En los años ochenta, este término –que incluía todo aquello que no era pintura abstracta– era fundamentalmente peyorativo. Y hoy nos toca justamente reescribir la historia con criterios y vocabularios propios que nos hagan ver que tenemos un pasado reciente rico y complejo, además de contradictorio, frágil e intermitente en la evolución de sus discursos y contenidos. El museo contribuye a la evolución de la cultura facilitando la recepción de la diferencia.

La huella de esta generación de artistas que después de los años sesenta rompe con la mayoría de las convenciones heredadas confirma, de hecho, las categorías con las cuales se puede explicar el arte de hoy. Es necesario conocer su composición y sus formas de evolución para interpretar el presente e imaginar el futuro. A. Ribé recorre un trayecto marcado por su condición de mujer artista en un momento en que ser artista quiere decir navegar en un cosmos en constante expansión. Es un momento en el que el centro de gravedad cambia de la obra hacia el receptor. Por eso, la estética no es una propiedad de los objetos artísticos, sino una dimensión más del comportamiento de los sujetos que actúan.

Bartomeu Mari

Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

La poética de la resistencia

Teresa Grandas

La cuestión del espacio y el espectador

La trayectoria artística de Àngels Ribé comienza a finales de los años sesenta, momento en que se hace evidente un cambio de modelo estético que será fundamental en la aparición de nuevas formas de concebir la práctica artística. La función asociativa o simbólica del arte se renegocia; la obra de arte deja de ser un ente autónomo tal y como había sido concebida por la tradición moderna, y su significado pasa a depender del intercambio con el espectador; así, desvela la ambigüedad y la multiplicidad de referencias y lecturas que son parte intrínseca de la misma. En este contexto, sin embargo, la historiografía tradicional se ha referido a algunos movimientos artísticos del momento, en concreto al minimalismo, desde una perspectiva estilística y formal; desde una visión muy sesgada que ha ignorado las motivaciones ideológicas subyacentes. Este tipo de análisis se ha basado sobre todo en una lectura no narrativa de la obra que ha excluido cualquier otro tipo de significación. Si bien es cierto que las obras que se ha dado en reunir bajo el epígrafe del «minimalismo» responden a unas pautas reduccionistas de la forma y del gesto, que utilizan materiales industriales y objetos encontrados con una manipulación subjetiva casi inexistente, también se debe tener en cuenta que muchos de esos artistas concebían su trabajo como un compromiso. Se trata de una práctica que explora las relaciones entre el artista y las instituciones, así como las jerarquías que las gobiernan, los mecanismos de relación con la obra y otros diversos aspectos de índole social y político. Artistas como Robert Morris o Carl Andre, al reconsiderar el vínculo tradicional entre el espectador y el objeto, destacaron el carácter abierto de la obra y el potencial democrático de su trabajo. Es decir, incorporaron el aspecto participativo a través de un replanteamiento de los modos de presentar la obra. Con ello buscaban eliminar las barreras que les distanciaban del espectador y lo interpelaban directamente. En 1967, Michael Fried escribe su conocido ensayo «Art and Objecthood»,¹ en el cual postula una crítica al minimalismo por considerarlo un arte literalista y en el que se constata una característica inherente, que denomina *teatralidad*. Si es la experimentación del espectador la que restituye el sentido de la obra, se trata entonces de una experiencia cambiante, puesto que depende de un espacio-tiempo. La obra precisa, pues, del reconocimiento del espectador, de su implicación; amplía su potencial experimentador más allá del hecho formal,

1. En *Artforum*, núm. 6 (junio de 1967).

atrapa al espectador en una relación «teatralizada» e incorpora el efecto fenomenológico. La mediación o intervención del espectador es la que contribuye al sentido de la obra, mientras que Fried proclama una concepción artística adscrita a lo específico de los materiales. No es más que un principio antagónico en la propia base del modernismo que se fundamenta en la autorreferencialidad de la obra. El concepto de teatralidad, de textualidad de la obra, conlleva un elemento narrativo. Así, la obra se entiende como un espacio discursivo y de acción que abarca el espacio público. Anne Rorimer lo sintetiza así: «En una re-reevaluación del objeto autónomo, estos artistas, tan dispares en otros aspectos, incluyen corporalmente o temáticamente al espectador y lo integran en su obra. Imbuyéndole de contenidos psicológicos o sociales, eliminan la frontera literal y conceptual que separa al observador del objeto observado.»² Con ello se redefine la realidad desde prácticas diversas e incluso, en ocasiones, opuestas.³ El mismo año en que se publica el texto de Fried, 1967, el crítico John Perreault escribe varios artículos sobre el minimalismo y la reconsideración del objeto artístico. En «Union-Made: Report of a Phenomenon» alude a las diferentes actitudes que convergen en el minimalismo y comenta lo siguiente: «El minimalismo no es tan frío, aburrido e inhumano como sus detractores afirman. El minimalismo solo es frío si por “frío” entendemos un grado mínimo de autoexpresión. [...] El minimalismo, a pesar de su aspecto polémico, es emocional, pero las emociones y experiencias que conlleva son nuevas e inesperadas. Cabe recordar que lo racional y lo conceptual pueden suscitar emoción. También en la eficiencia, la claridad y las proporciones sorprendentes se dan la emoción y el placer estético.»⁴ Más allá de consideraciones sobre el alcance y las implicaciones del minimalismo, lo cierto es que este contribuyó a reconsiderar el objeto artístico desde una perspectiva simbólica subjetiva, y la lectura de Perreault acierta de lleno en este aspecto. Àngels Ribé realizó sus primeros trabajos tan solo dos años después de la publicación de estos textos, y en ellos se evidencia ese momento de conflicto. En esta exposición se incluyen desde las primeras obras realizadas en París, en las que prima la objetualidad entendida fenomenológicamente (aquella cualidad que precisamente centra la crítica de Fried), hasta las que trabajan con la desmaterialización y la performance.⁵

Los estudios de urbanismo de Henri Lefebvre, uno de los intelectuales más influyentes en los años sesenta, conciben la ciudad como espacio social. Precisamente en esa década, a través de numerosos ensayos, estudió la vida cotidiana y lanzó postulados críticos a las imposiciones y convencionalismos que la constriñen. En su ensayo «La production de l'espace», rompe con la idea del espacio entendido geométrica o arquitectónicamente y propugna el espacio como categoría social y medio de producción. El espacio, pues, se concibe como *campo* o *base* de acción, y trasciende no solo a lo urbanístico, sino a lo artístico. En la exposición *Campos de fuerzas*, que se presentó en el MACBA en el año 2000, ya se estudiaba la obra de arte como un campo de fuerzas, como un espacio expansivo. Pero a través del pensamiento de Lefebvre se incorpora una dimensión social que resulta especialmente interesante. Muchos de los trabajos realizados por los artistas durante estos años son intervenciones en el espacio que no se conciben como meras presentaciones de obras u objetos, sino que se sitúan en un espacio que el artista manipula, que se brinda a la experiencia del espectador, que es utilizado y penetrado. Es decir, es un espacio que actúa no solo como contenedor físico del objeto artístico, sino que interviene en la propia articulación del mismo y actúa a un nivel epistemológico. En este sentido, es pertinente volver a la crítica de Fried en relación con una obra clave de Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)* de 1965. En sus cubos de espejos, el reflejo genera un espacio intersticial que niega la relación jerárquica entre la obra, el espectador y el espacio en el que convergen; estos incorporan semánticamente su contexto, inciden en la participación e impulsan el recorrido a través de ellos, lo que da origen a una obra en constante transformación. Los primeros trabajos de Àngels Ribé se encaminan en este sentido, al ser la obra entendida como un espacio de experimentación fenomenológica.

En 1969 Àngels Ribé participa en *La Fête*,⁶ en Verderonne, cerca de París, y realiza un laberinto circular de plástico amarillo transparente.⁷ En aquella ocasión, había un único acceso que hacía las veces de entrada y de salida, lo que implicaba un recorrido ya condicionado. Los laberintos univariados o unicursales obligan a recorrer todo el espacio para llegar al centro mediante una única vía, sin alternativas ni bifurcaciones, sin posibilidad de pérdida. En la nueva versión que se presenta en el MACBA, hay dos accesos y posibilidades diversas de recorrido, como en los llamados «laberintos multicursales».

2. Anne Rorimer: *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames & Hudson, 2001, pp. 195-196.

3. Meyer argumenta que el minimalismo fue un espacio en el que confluyeron prácticas en ocasiones opuestas, contrariamente al movimiento «cohesionado» que la historiografía tradicional había considerado. Véase James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001.

4. Véase *Arts Magazine*, marzo de 1967, número titulado «A Minimal Future?» que utilizaba como portada una imagen de la *Tetra City* de Buckminster Fuller. Los otros artículos aparecieron en *The Village Voice*, en enero de 1967, y *Art International*, en marzo de 1967. Han sido recopilados en Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1995. Ann Goldstein utilizaría el título del número especial de *Arts Magazine* en una interesante revisión del minimalismo en *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.

5. La exposición incluye trabajos realizados entre 1969 y 1984.

6. *La Fête* fue uno de los actos que se organizaron en el castillo de Verderonne durante esta época, y donde se celebraron también algunos de los Ceremoniales de Antoni Miralda, Jaume Xifra, Dorothee Selz y Joan Rabascall.

7. El laberinto es una arquitectura que aparece a lo largo de la historia con formas y connotaciones diversas, y que en aquellos años fue utilizada simbólica o formalmente en diferentes contextos. Es interesante *The Spiral Labyrinth* (1963), del grupo situacionista escandinavo Co-Ritus. Por su parte, Frank Popper remarca su presencia en lo que denominó «los entornos pluriartísticos». Asimismo destacan el laberinto cinético *Hier-Aujourd'hui-Demain* (1967), de Nusberg, o un proyecto del grupo Dvizjenie, de 1970, un entorno cinético en el que, como en los laberintos, el espectador debía seguir un itinerario establecido. Véase *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (1980). Madrid: Ediciones Akal, 1989.

Es decir, laberintos de caminos alternativos en los que el recorrido permite seguir itinerarios correctos o no, que pueden llevar a la salida. *Laberint* (1969) actúa como un objeto que ocupa el espacio, a modo de escultura participativa que explora lo corporal. La acción del espectador modifica el espacio, que se redistribuye constantemente. Àngels Ribé abordará la intervención del cuerpo más adelante con sus instalaciones y performances: por una parte, a partir del uso del espacio y de la injerencia directa del espectador; por otra, a partir de los puntos cardinales, como coordenadas de posición y orientación abstractas que nos ubican en un lugar concreto. Tanto el laberinto como el espacio en el que se integra (en este caso la sala de exposición) quedan transformados por el material utilizado. Así, el plástico que lo conforma se opone a la opacidad laberíntica habitual que impide adivinar o intuir qué sucede al otro lado y que dificulta encontrar la salida. Al mismo tiempo, con ello refuerza la crítica a los materiales tradicionales de la escultura y del arte en general. Si simbólicamente el laberinto implica una revelación y se vincula a los ritos iniciáticos, al tránsito vital que nos forma como individuos, ese recorrido también se puede entender como pérdida. Sin embargo, en este caso, está más relacionado con la visión de Borges del laberinto como símbolo de la perplejidad. El itinerario que propone Àngels Ribé a través de muros blandos y transparentes, rompe con la incertidumbre del enmarañamiento laberíntico y también con la soledad que suele acompañarla. Este laberinto nos hace partícipes de las elecciones de los demás: la actividad no es la de un individuo solo, sino la que surge en la relación con las personas que están dentro o que lo observan desde fuera. De ahí que sea esencial el elemento participativo y colectivo de la pieza. La pérdida o desorientación deja paso al juego, a la invitación a la experimentación, y al recorrido sensorial y racional. En cierto sentido, la escultura *Acció al parc* (1969) que realiza ese mismo año con un tubo de conducción de aire para aviones funciona con parámetros semejantes. En la zona infantil de juegos de un parque de Montrouge de París colocó un fragmento de este tubo; luego, fotografió cómo los niños lo manejaban y lo integraban lúdicamente en sus juegos. Frente a la noción inmovilista de la escultura tradicional, fija o estática, propone no solo la posibilidad, sino la necesidad de manipular la obra para que cobre sentido, la necesidad implícita de interactuar con ella mediante un principio de movilidad intervenida. Y, por otra parte, no existe un resultado único, pues la propia manipulación de la pieza da lugar a múltiples formas. Ambos trabajos son ejemplos de una concepción de la obra que impugna la tradición moderna. Constituyen experiencias socializadoras de integración del espectador en las cuales se cuestiona su rol y se le invita a intervenir. El objeto artístico se transforma en un espacio integrador que desborda los límites tradicionales. La participación del espectador es la que activa poéticamente el sentido de la obra.

La desenfatización del objeto

Tal como nos revelan los cubos de Morris, con el uso de soportes y procedimientos alternativos, los cambios en la práctica y en la percepción de la obra artística se tradujeron en una pérdida del concepto de autoridad, según se había entendido hasta entonces, aplicado a cuestiones tales como la autoría, la autenticidad, su institucionalización, e incluso la exposición o la manera de mostrar las obras. Se sustituían los materiales tradicionales por una gran variedad de medios en los que primaba la idea o el mensaje y la desmaterialización del objeto. Anne Rorimer⁸ los enumera así: la fotografía, como sistema de reestructuración de lo pictórico, y el vídeo, con la aparición de los sistemas portátiles; el uso de los códigos metalingüísticos, es decir, del lenguaje como medio o representación –o lo que Rorimer denomina «el medio como mensaje/el mensaje como medio»–; la comunicación, los sistemas o esquemas de organización; la secuencialidad y la serialidad; el sujeto como objeto, a partir de la integración del espectador en la producción misma de sentido de la obra; las piezas de *environmental art* en las que el contexto concreto se concibe como lugar y tiempo en el que sucede la obra. En todos los casos, se alteran los criterios convencionales de percepción, recepción y significado de la obra de arte. La reestructuración de la percepción y la relación entre el proceso de producción y la obra postergan cuestiones formales como la presencia física y el objeto, la composición y la técnica, para dejar paso a la información o a los sistemas de comunicación. En el caso de Àngels Ribé, el lenguaje y la geometría, la relación entre pensamiento abstracto y naturaleza, son aspectos recurrentes.

El crítico John Perreault fue el responsable de un número especial de la revista *TriQuarterly*, dedicado al «Anti-Object Art», en el que participó Àngels Ribé.⁹ Se trataba de evidenciar que una parte significativa de la producción artística reciente partía de la premisa que la idea era más importante que su materialización. Habían pasado unos pocos años desde la reflexión de Perreault en *Arts Magazine*, y, más allá de cualquier intento de clasificación, constataba que la expresión física o visible de la idea carecía de importancia respecto a la idea misma. Superadas las nociones inherentes a la condición moderna del arte, muchos artistas de ese momento no solo cuestionaban esas nociones, sino cualquier otra que cimentase dicha visibilidad, intrínseca a la condición artística. «El contenido de *TriQuarterly* no es “sobre” arte, sino que es arte en sí mismo. [...] Con el nombre de arte anti-objeto o arte no-objeto estoy tratando de definir una tendencia más que bautizar o rebautizar un movimiento.» La propuesta de Perreault no deja de ser significativa y reúne a un interesantísimo grupo de artistas que, en su opinión, realizaban obras antiobjetos o no-objetos, en una apuesta por la desmaterialización del arte o su desobjetualización, «un des-énfasis en la materialidad». Más allá del hecho de qué tipo de obra fuesen o el soporte que utilizaran, actúan como *anti-commodities*

8. Op. cit.

9. *TriQuarterly* núm. 32, invierno de 1975. Con contribuciones de artistas como Lawrence Weiner, Agnes Denes, Douglas Huebler, John Baldessari, Vito Acconci, Hans Haacke, Eleanor Antin, Adrian Piper, Sol LeWitt, Robert Smithson, Joseph Kosuth y Daniel Buren, hasta un total de 35 artistas.

objects, conforman actitudes en lugar de crear un estilo. El análisis de Perreault, a pesar de centrarse en la materialidad, trasciende lo meramente formal y acierta en diagnosticar una serie de actitudes que se desvían de la tradición artística moderna. Si bien es cierto que actúa más como barómetro que como un análisis del sistema, es interesante que realizase un número de la revista pensado como una exposición portátil jamás presentada en un contexto convencional, que el espectador se podía llevar en el bolsillo y que terminaba como experiencia al pasar la página. De Àngels Ribé se incluía *Light Interaction* y *Wind Interaction* (1973), piezas que había presentado anteriormente en la exposición *Outdoors-Indoors*, en el Evanston Arts Center de Chicago (julio de 1973). En esta acción deja durante veinticuatro horas un ventilador y una lámpara en un espacio exterior sobre la hierba. De este modo se puede percibir cómo interactúa la luz artificial con la natural; o cómo conviven el aire natural y el artificial. Parte de fenómenos artificiales, en este caso de la emisión de luz con una bombilla, y de aire con un ventilador, que se enfrentan a sus correspondientes fenómenos naturales: la luz solar y el viento. Definidos por la artista como una objetivización de un fenómeno artificial (la corriente de aire) y de su interacción con un fenómeno natural (el viento), estos trabajos ponen en entredicho conceptos como el de la monumentalidad o la perdurabilidad de la obra; no se producen en un espacio convencional, ni galerístico ni institucional, e inciden en la paradoja de la relación de un mismo efecto (luz o aire) y su trascendencia e interacción según provenga de un medio natural o artificial. Años más tarde, trasladó esta propuesta a una experiencia real en la instalación *The Best Way of Expressing It*.¹⁰ En este caso, la vivencia pretende provocar no solo una experiencia sensorial, sino también una emoción. La pieza consiste en un ventilador en el suelo orientado hacia una plomada, que se mantiene inmóvil, ya que está dispuesta a una distancia tal que no llega a recibir el aire del ventilador. La plomada, tensada por la fuerza de la gravedad, señala la línea vertical. La corriente de aire origina un ángulo invisible pero perceptible en el espacio, de modo que la geometría se convierte en un fenómeno sensorial. Las palabras que lo describen (*The Best Way of Expressing It*) indican la convicción de Ribé de que ciertas cosas solo pueden expresarse a través del arte. El lenguaje, sea verbal, sensorial, gestual, basado en una sugerencia o una imposibilidad, muestra una comunicación posible y las frustraciones que puede generar. En otro nivel de descontextualización se encuentran los trabajos con espuma de 1969, en los que emplaza en contextos poco habituales este material efímero. Bien en el agua del mar, o bien en una pared medianera, son traslaciones con connotaciones semánticas que dislocan su sentido convencional. En 1973 Ribé fotografía varios elementos que, aisladamente o por asociación, y precisamente porque están descontextualizados, pueden relacionarse entre sí. Son imágenes de huellas, irrupciones, trazos, o evidencias de la ausencia misma. No hay figuras humanas ni elementos que nos proporcionen un referente de

10. La instalación se expuso en el espacio de la Clocktower Gallery dirigido por Alanna Heiss, en el marco de la exposición *Ideas at the Idea Warehouse*, organizada por el Institute for Art and Urban Resources de Nueva York en 1975.

escala, lo que permite establecer asociaciones conceptuales de índole diversa. Estos trabajos trazan una cartografía de posibilidades por descontextualización, traslación o asociación, que se amplía a otras obras de estos años. Si en *Light Interaction* y *Wind Interaction* nos mostraba la interferencia de dos fuentes de energía fuera de su lugar habitual, en las tres fotografías de *Intersecció de llum*, *Intersecció de pluja*¹¹ y *Intersecció d'onada* (1969) sigue otro procedimiento. Las imágenes muestran la interacción de estos elementos en un espacio natural, y su dependencia de factores aleatorios y transitorios. Estas imágenes hacen evidente lo oculto, la energía y los hechos cotidianos que no solemos tomar en consideración. Establecen un aspecto connotativo, revelan situaciones que de otro modo no serían operativas. Esta iconografía estática se muestra en forma de secuencia en *Accumulation – Integration* (1973/2001), con seis fotografías en las que relata un proceso de traslación: el de transportar agua artificialmente con una manguera a su lógico espacio natural, el mar, donde se funden dos naturalezas distintas: el agua dulce y la salada. La ambigüedad también se expresa con esa dualidad. Consiste en una experiencia cambiante del espacio, que niega la representación como hecho estable y único, y que corrobora el proceso de desmaterialización. Estas imágenes no actúan de un modo dramático, sino que hacen hincapié en el aspecto experimental, fenomenológico. El relato de un recorrido persiste en *Transport d'un raig de llum* (1972),¹² una acción pensada para ser filmada y que consistía en transportar la luz reflejada en un espejo a través del movimiento de su cuerpo, que iba atravesando el espacio en diagonal. En el caso de *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory* (1975), una serie de fotografías muestra el recorrido de ida y vuelta a lo largo del puente de Williamsburg, en Nueva York, a partir de dos puntos subjetivos en un desplazamiento objetivo establecido por la propia artista.

En 1967, Lucy Lippard y John Chandler¹³ hablaban de un arte «ultraconceptual» que ponía el acento en el proceso mental y que se estaba orientando en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. «En el primer caso, se niega la materia, puesto que la sensación se ha convertido en una idea; en el segundo caso, la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo.»¹⁴ La constatación de Lippard y Chandler es oportuna no solo en el caso de los trabajos de Àngels Ribé, realizados desde finales de los años sesenta, sino también en el de otros muchos artistas anteriores, del ámbito norteamericano y de Latinoamérica y Europa, incluidos los procedentes de los países del Este. En el trabajo de Ribé se puede apreciar su interés por la lógica poética de la

11. Esta obra se presentó en *Prospectiva '74*, comisariada por Walter Zanini en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo del 16 de agosto al 16 de septiembre de 1974. La exposición reunía aproximadamente 150 artistas de diversos países.

12. Acción realizada en agosto de 1972, dentro de la segunda edición del *1.219 m³*, en el frontón de una casa familiar de Muntadas en Vilanova de la Roca. En la primera edición, durante el mes de julio, participaron Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Miquel Cunyat, Ferran García Sevilla, Robert Llimós, Muntadas, Carlos Pazos y Ponsatí. En la siguiente, llevada a cabo en agosto, junto a Àngels Ribé participaron Alicia Fingerhut, Manel Rovira, Olga Pijuan, Jaume Sans y Carles Santos.

13. Véase «The Dematerialization of Art», que se publicó en febrero de 1968 en la revista *Art International*.

14. Lucy Lippard: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973). Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 81.

percepción, ya sea verbal o matemática. En este sentido, es frecuente la aparición y el uso de la geometría en sus obras, el estudio de las figuras en el plano o en el espacio. Ya sea a través de la fotografía, de la instalación, de un filme o de sus performances, la relación con el espacio se establece fundamentalmente a través de su propio cuerpo. En los diferentes trabajos titulados *3 punts*, realizados entre 1970 y 1973, o en el film *Triangle* (1978), las formas geométricas se crean mediante el cuerpo o el movimiento, del mismo modo que su cuerpo podía transportar la luz en la acción *Transport d'un raig de llum*. En el caso de la instalación *E la forma* (1979) inicialmente la luz penetraba en una sala a oscuras a través de una imagen transparente de la artista en una ventana, posteriormente convertida en una caja de luz. El gesto de la propia artista, el movimiento de su cuerpo, es el que ocupa el espacio. Y sucede lo mismo con las imágenes de *Invisible Geometry* (1973): si en una es la simetría creada por el movimiento de los ojos a izquierda y derecha la que forma una suerte de escultura geométrica, en la otra es el desplazamiento de la cámara fotográfica ante una misma imagen la que produce una mayor tensión de la percepción geométrica.

El espacio compartido

Las nuevas formas de entender la actividad artística están íntimamente vinculadas a los espacios alternativos. En estos años surgen sistemas de distribución y difusión de las obras en el ámbito internacional, a partir de medios como el arte postal, o de exposiciones de obras reproducibles. Tal es el caso de *Arte de sistemas*, o de las diversas ediciones de los Encuentros Internacionales de Video, en varias ciudades del mundo, organizados por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) argentino a iniciativa de Jorge Glusberg, en los que invitó a artistas de países europeos y americanos; Àngels Ribé participó en cinco de las ediciones entre 1975 y 1976.¹⁵ A partir de mediados de los sesenta se articulan asociaciones, formas de gestión y espacios alternativos que pretenden responder a las propuestas que presentan los artistas. Como intento de contextualización económica y social de las nuevas prácticas artísticas y sus estructuras, es especialmente interesante el estudio dirigido por Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965–1985*,¹⁶ en el marco del cual presenta una cartografía de los grupos y espacios alternativos, cooperativas de artistas o espacios autogestionados que comenzaron a aparecer en la ciudad de Nueva York desde la segunda mitad de los sesenta, y que en los setenta proliferaron y activaron la escena artística

15. Hubo varias ediciones de los Encuentros Internacionales de Video, que se presentaron en diferentes ciudades como París, Ferrara o Buenos Aires. En febrero de 1977 tuvo lugar en la Fundación Joan Miró de Barcelona. Antoni Muntadas, Joan Rabascall, Jaume Xifra, Eugeni Bonet, Eulàlia Grau, Francesc Torres, Juan Navarro Baldeweg, Carles Pujol y Manel Valls son algunos de los artistas del Estado español que presentaron sus trabajos. Àngels Ribé participó con el vídeo de la performance *Stimulus-Reaction*.

16. El proyecto comenzó con la exposición organizada por Julie Ault: *Cultural Economics. Histories from the Alternative Arts Movement* realizada en el Drawing Center en 1996, a modo de aproximación al panorama artístico de la ciudad de Nueva York desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los ochenta. Posteriormente, ya en 2002, Ault publicó *Alternative Art New York, 1965–1985*, en el que incluyó el citado ensayo «A Chronology of Selected Structures, Spaces, Artists's Groups, and Organizations in New York, 1965–1985». Este ensayo se reproduce también en el número especial 15-16 de la revista *Brumaria* dedicado a AWC-Art Workers Coalition, 2010.

y cultural de la ciudad, hasta mediados de los ochenta. Este tipo de locales se abrieron en otros puntos del país, como en el caso de la N.A.M.E. Gallery, en Chicago, que aglutinó las primeras exposiciones conceptuales de la ciudad, y donde Àngels Ribé realizó una instalación en 1973 y una performance el año siguiente. Si el contexto artístico respondía a la comercialización del arte a partir de las nuevas formas de creación, producción y distribución, también respondía a la voluntad de los artistas de controlar los modos de circulación y el uso de su trabajo. En el estudio de Ault se recogen algunos de los espacios en los que Àngels Ribé presentó trabajos suyos durante su larga estancia en Estados Unidos, entre 1972 y 1980.¹⁷ Por poner algunos ejemplos, uno en los que colaboró fue el 3 Mercer Street Store, abierto en 1973 por Stefan Eins, y que permaneció activo hasta 1977; en 1975 presentó su obra *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*. Y en 1979 mostró la instalación *E la forma*, esta vez en el Franklin Furnace, fundado en 1976 por la artista Martha Wilson. Otro espacio paradigmático fue el 112 Greene Street,¹⁸ dirigido por Jeffrey Lew y en funcionamiento entre 1970 y 1978. Aquí presentó la instalación *Work is the Effort Against Resistance* (1976), uno de sus trabajos con más referentes políticos, algo poco usual en su obra.¹⁹ La lucha, los elementos de poder y la frágil línea que los separa conviven con la insistencia en realizar esfuerzos de todo tipo para lograr algo, ya sean políticos, psicológicos o de cualquier otra índole. En esta y en otras obras con el mismo nombre, pero que son independientes entre sí, la artista se basa en la definición física del trabajo como un esfuerzo en contra de la resistencia. Con ocasión de la exposición *Style and Process*²⁰ organizada por Marina Urbach en el Fine Arts Building de Nueva York, en mayo de 1976, Ribé presentó otras dos obras tituladas también *Work is the Effort Against Resistance*. Por una parte, la instalación consta de un film en loop de la artista corriendo, junto

17. Desde 1966 hasta 1969 Àngels Ribé vivió en París. En 1972 se instaló en Chicago, donde permaneció durante un tiempo, y a finales de 1973 se trasladó a Nueva York, ciudad en la que vivió hasta comienzos de 1980, año de su regreso a Barcelona.

18. A partir de 1980 este espacio se convirtió en el White Columns. En el segundo número de la revista *Avalanche* (invierno de 1971, pp. 12-13) se publica una entrevista de Alan Saret y Jeffrey Lew en la que narran el proceso de creación de este espacio adaptable a las diferentes tipologías de obras. *Avalanche* fue una de las revistas más influyentes de la época y recogió los procesos artísticos que se estaban realizando: la transición del arte minimalista a la performance, así como la incorporación de nuevos medios como el vídeo. Apareció en otoño de 1970 y se publicó en formato revista hasta 1973, y en formato boletín desde mayo/junio de 1974 hasta el verano de 1976. Dirigida por Willoughby Sharp y Liza Bear, recogió la actividad artística americana, en especial la de la escena neoyorquina. El número 11 del verano de 1975 anunciaba la revista *TriQuarterly* dedicada al «Anti-object art», un monográfico dirigido por John Perreault en el que colaboró Àngels Ribé.

19. Formada por una gran variedad de elementos, aparecían imágenes de los periódicos sobre las revueltas de Mayo del 68 y la muerte de Franco, la imagen bíblica de David y Goliat, el texto de Albert Memmi «The Colonizer and the Colonized», fotografías en blanco y negro de unos pies en la orilla del mar o de los restos de un búnker en la playa, imágenes de botes de comida, fotografías en color de paisajes, así como un martillo y una estufa encendida a modo de impulsores del esfuerzo, y un círculo de letras blancas en el suelo que conforma la frase: «The Point of Reference».

20. En ella participaron Laurie Anderson, Vito Acconci, Jacki Apple, Cecile Abish, Barbara Bloom, Jonathan Borofsky, Mary Beth Edelson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Àngels Ribé, Dennis Oppenheim, Hannah Wilke y Martha Wilson. Marina Urbach atribuye como rasgo común de los participantes que todos ellos «[...] abordan de una manera u otra la simultaneidad, multiplicidad y subversión de la frontalidad». Por su parte, Lucy Lippard, en su contribución al catálogo, ve como rasgo común de estos artistas la fragmentación, entendida no en un sentido negativo, sino como «[...] una forma de señalar la existencia de una red, una trama de connexiones, significados y asociaciones sutiles, tanto visuales como verbales.»

con una grabación que repite un texto sobre la utopía, frente a un espejo teñido de rojo. La imposibilidad de realización, intrínseca a la noción misma de utopía, se evidencia en la imagen de una carrera sin fin, que no lleva a ninguna parte. La otra versión se desarrollaba en otro ámbito, en el que un círculo blanco, en el suelo, definía un espacio ocupado por unos auriculares, en el centro, y por un fragmento de un texto de la historia de Grecia que constata cómo la cultura y el carácter de un país son consecuencia directa de su geografía. Refleja un determinismo irracional, la idealización del pasado frente a lo absurdo de la situación presente (en este caso, la dictadura griega), en el que los auriculares se erigen como monumento a la modernidad. Una última obra con este mismo título fue el homenaje a la artista Charlotte Moorman, que organizaba el Annual Avant-garde Festival de Nueva York, y en el que Ribé participó en dos ediciones consecutivas.

Al comienzo de este escrito me pareció oportuno referirme a aquello que sustenta la crítica de Michael Fried al minimalismo, precisamente porque menoscaba el potencial narrativo del objeto artístico. Pues es su *teatralidad*, la constatación de lo determinante del espacio-tiempo en el que se desarrolla y lo esencial de la lectura o la intervención por parte del espectador, lo que permite comprender la riqueza de las propuestas de las obras y su evolución hacia la performance. En los trabajos de Àngels Ribé el cuerpo de la artista interviene en la definición de la acción. En el caso de la performance, con la obra ya no se busca investir al objeto de entidad artística, sino que la presencia tanto del artista como del espectador son las que incorporan un factor de subjetividad en el desarrollo de una acción en un espacio y un tiempo acotados. Se trata, pues, de desplazar la producción de sentido del objeto artístico a la experiencia, un proceso de des-objetualización del arte, de des-énfasis. Es, de hecho, un intento de entender la obra como algo no necesariamente perdurable; traspasar la cualidad del objeto artístico a lo no material o efímero y negar su objetualidad, su monumentalidad. Si primero Ribé investigó la idea de objeto mediante la transgresión, así como los materiales y su relación con un espacio natural dislocándolo, pronto los traslada al interior de las galerías en forma de «instalaciones» en las que se sugiere la presencia de la artista mediante elementos tales como fotografías, sonido, vídeo, textos, objetos, etc. La necesidad de establecer una comunicación directa la impulsa a investigar y experimentar el comportamiento humano y su propia función como artista en particular. De ahí surgen obras como *E la forma*, o performances, en las que Ribé admite: «Utilizaba tanto mis conocimientos de psicología como mis intuiciones, sueños, recuerdos y experiencias personales.»

Antes de abordar las performances, quisiera referirme a la instalación *North – South – East – West* (1973), realizada en la exposición *Chicago*, en la N.A.M.E. Gallery. El espacio en forma de *L* de la galería estaba perfectamente orientado

sobre los ejes de los cuatro puntos cardinales, en los que se basa la ordenación urbanística de la ciudad. Ribé marcó en la galería el norte, el sur, el este y el oeste, y en el espacio central dispuso en el suelo un plano de la ciudad, en el que indicó el lugar exacto donde se emplazaba la galería. Finalmente, puso una brújula encima para evidenciar la posición según las coordenadas de los puntos cardinales. En este caso, la obra se desmarca del concepto tradicional de escultura y utiliza la geometría para realizar una instalación escultórica, en la que coinciden representación y realidad. Esta pieza se vincula con la performance *Perception of the Cardinality of Chicago*, presentada en el Museum of Contemporary Art de Chicago el mismo año, y de la que no se conserva documentación. Esta performance tenía un componente objetivo: el trazado cardinal de la ciudad, es decir, los parámetros de ordenación del espacio; y otro subjetivo: un recorrido en coche por Chicago, en el que intervenían la orientación y la percepción personal de la ciudad. Un año más tarde presentó en la Vehicule Gallery de Montreal un ciclo de cuatro performances. Si bien en la primera, *Nord – Sud – Est – Ouest*, se mantiene el interés por la referencialidad, la posición y el territorio delimitado, las otras tienen relación con algunas de las piezas anteriores. En *Constatation de la présence d'un volume immatériel* (1974) intervienen las variables que utilizaba en *Light Interaction* y *Wind Interaction* (1973) y en este caso incorpora la reacción de los espectadores, que redibujan el espacio alrededor del aire del ventilador. *Réel – Faux* (1974) es una performance definida por la artista como la constatación de dos materializaciones distintas de la realidad: una, en la que grababa y emitía en tiempo real una conversación telefónica; y otra, a continuación, en que la reproducía cuando ya había pasado. En *Stimulus-Reaction* (1974) equiparaba la reacción de una tórtola ante el sonido grabado de sus propios trinos, y la reacción del público ante la grabación del bullicio de una muchedumbre.

La contingencia, la posibilidad de que algo suceda o no, o el aspecto efímero, son características de estas performances. Su primera performance, de hecho, tiene relación con los trabajos geométricos, pero incluye un parámetro distinto, la gravedad: en *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity* (1973) muestra una imagen de su mano en alto y hacia abajo, y se percibe en ella la dilatación venosa, por la estasis sanguínea. Las fotografías de esta performance las presentó en la revista *Qüestions d'Art* (núm. 28, 1974), como parte de «Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles», del Grup de Treball, del que Àngels Ribé fue una de las integrantes.²¹ El 29 de mayo de 1977 se organizó en la West Side Highway la convocatoria *Works to be Destroyed*,²² donde se invitaba a varios artistas a realizar una acción. Ribé presentó la performance *Counting my Fingers*, en la que, sentada en el suelo, concentrada, contaba los dedos de sus manos en voz alta. Cuando alguien se acercaba, le decía «Cuando acabe, me iré» y volvía a empezar. Esta era una acción-loop, puesto que cada

21. Para ampliar la información sobre la intervención de Àngels Ribé en este grupo, véase el catálogo *Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (febrero-abril de 1999).

22. *Works to be Destroyed* tuvo lugar en la West Side Highway, en Nueva York, el 29 de mayo de 1977. Contó con la participación de Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arman, Bill Beirne, Peter Berg, Terry Berkowitz, Jean Dupuy, Gordon Matta-Clark, Rita Myers, Dennis Oppenheim, Saul Ostrow, Lucio Pozzi, Àngels Ribé, Francesc Torres y Krzysztof Wodiczko.

interrupción precisaba de un recomenzar, que le impedía marcharse. El componente fenomenológico busca hacer infinito lo efímero, conjugar dos naturalezas contrarias. Por otra parte, la imposibilidad de acabar, la constatación de que no puede irse, abre una brecha de tipo psicológico que se mantendrá en sus piezas posteriores más introspectivas.

El espacio simbólico. Ornamentación y pintura

En el año 1979, cuando todavía vivía en Nueva York, Ribé recibe el encargo de llevar a cabo un proyecto para una escuela de magisterio de Sant Cugat del Vallès. Le interesa la idea de educar la mirada de quienes tienen como tarea la enseñanza. A modo de reflexión escultórica, realiza *Ornamentació*, una serie de diapositivas sobre formas ornamentales, que configuran el imaginario del entorno urbano. El hallazgo casual se combina con el inventariado o repertorio de formas. Poco tiempo después, repetirá el proceso en Nueva York, esta vez con fotografías en blanco y negro. En este trabajo hay referencias a elementos de carácter simbólico, tanto ornamentales, como corpóreos e inmateriales. Si inicialmente aborda el estudio y la comprensión de los símbolos, posteriormente, como ella misma afirma, le interesan sus formas, «desposeídas de su contenido y de su función, como vehículos permanentes de comunicación, capaces de traspasar su tiempo histórico». Tras unos años en los que investiga las formas geométricas, se centra «[...] en la apariencia de los objetos, en todo lo que es ajeno a su estructura, lo que no interviene en su función, lo que se le sobrepone con la intención de embellecerlo y significarlo». En el proceso de fotografiarlos y mostrarlos como elementos aislados, los dota de estructura propia, ajena a la entidad a la que inicialmente pertenecían, y los convierte en objetos escultóricos independientes. En este proceso de trabajo no solo interviene la alteración del modo en que percibimos los objetos al descontextualizarlos, sino que en esa percepción también destacan la repetición, la combinación de elementos y el ritmo. En este sentido, se puede establecer una clara conexión con algunos trabajos de bordado en los que el hilo dibuja una escritura simbólica. Ese particular uso de la costura choca con el imaginario cultural, que tradicionalmente asigna esta tarea a la mujer. Y en lugar de presentarlo como algo funcional, lo muestra como un hecho artístico. En las esculturas de la década de los ochenta va todavía más allá, en una simbiosis de medios: la escultura como soporte de la pintura (es el caso de la pieza *Paisatge*, formada por estructuras de hierro y neones); o la pintura escultórica de las rejillas, donde la pintura se extiende más allá del soporte y cubre directamente la pared. Un año más tarde, los dibujos sobre papeles muy frágiles desbordan la línea tradicional y se convierten en grandes trazos. El resultado es una pincelada sobredimensionada, que en ocasiones implica la pérdida de consistencia a medida que el trazo se repite.

El espacio de lo público. La identidad quebrada

Si las ornamentaciones nos revelan la presencia de formas geométricas en nuestro entorno urbano –no puede ser de otro modo, pues la geometría está presente en la esencia misma de la naturaleza–, hallamos otro planteamiento geométrico interesante en la serie de seis fotografías *Six Possibilities of Occupying a Given Space* (1973). En esta obra utiliza el simple movimiento de los dedos de la mano que se unen y separan entre sí, y las posibilidades combinatorias que permiten ocupar el espacio, jugando con los vacíos entre los dedos. En este caso, el gesto simple, modesto, tiene múltiples posibilidades perceptuales y semánticas. En relación con esta pieza es interesante recordar el trabajo de la artista italiana Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?* (1971-1972), del que existen varias versiones. Una de ellas, formalmente más próxima a la de Ribé, muestra la mano abierta con el pronombre inglés *you* escrito varias veces; en cada imagen va escondiendo uno de los dedos, de modo que al final del proceso no se ve ninguno. Sin embargo, resulta especialmente interesante otra versión, en la que en lugar de mover los dedos, mantiene su mano (de nuevo con la palabra *you* escrita varias veces) con la palma abierta y los dedos extendidos. Y, sucesivamente, una mano masculina va cubriendo un dedo cada vez, de manera que en la última de las seis fotografías acaba tapando completamente los dedos de la otra. Desaparece la mano de la mujer y solo queda la mano masculina, también con la palabra *you* escrita en el dorso. En este caso, se silencia la interpelación de la mujer, y es el hombre quien domina la situación con su gesto. Si bien formalmente se aproxima a *Six Possibilities of Occupying a Given Space*, lo cierto es que conceptualmente es más cercana a otras obras de las que hablo a continuación. Son propuestas que trascienden lo individual y plantean lo universal, puesto que abordan cuestiones intemporales, que se refieren a la condición de la mujer y muestran un momento de fragilidad y de duda.

Las políticas de identidad de género, los mecanismos de consideración social del rol que se atribuye a las mujeres, los prejuicios culturales que afectan a las pautas de comportamiento, determinaron especialmente en esos años la articulación de movimientos y grupos que reclamaron un reposicionamiento de las mujeres y una reformulación de las estructuras sociales y políticas por parte de las instituciones de poder. En Francia, en los años en que Àngels Ribé vivió en París, el movimiento de liberación de la mujer se articuló en torno a las protestas del Mayo del 68, y no se entendió como una organización, sino como un «movimiento» no jerarquizado en el que no había ni debía haber equipo dirigente. Ribé contactó en París con el grupo *Le torchon brûle*, pero nunca militó en él, ni lo hizo cuando llegó a Estados Unidos. Su feminismo es un aspecto existencial que estimula y transgrede, que aflora en su obra como compromiso personal, pero sin militancia. En el contexto norteamericano, en los años setenta fue

especialmente remarcable la constitución de diferentes grupos de reivindicación de derechos civiles y movimientos feministas que, desde el activismo y la injerencia social, o desde la actividad profesional, reivindicaban cambios en los comportamientos culturales y políticos de la sociedad. Muchas artistas participan de esa necesidad identitaria de posicionarse desde el activismo, pero también desde una actitud personal y la reconsideración intelectual de su condición, como mujeres y como artistas. La posición instrumentalizada de la mujer y su rol social, los mecanismos de poder y sumisión, y su trascendencia en el orden simbólico del lenguaje y de la vida cotidiana estaba, y aún lo está, marcada por tópicos masculinos. La naturaleza de la representación y de la identidad condiciona una estructura narrativa que, en el caso de los trabajos de Àngels Ribé, es muy significativa.

Lippard²³ considera que las características de lo que se ha dado en llamar «arte conceptual», propiciaron el acceso a la producción artística de muchas mujeres: «El carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (video, performance, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual, surgieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia, el disfraz, las cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, en las relaciones, la autobiografía, la performance, la vida cotidiana y, por supuesto, en la política feminista.» La marginalización del proceso artístico y de las estructuras productivas de las mujeres es, pues, al entender de Lippard, la que permite romper esa barrera invisible que siempre había situado a las mujeres fuera de la actuación autónoma, desvinculada de la autoridad masculina. Como pasa con la creación de cooperativas de artistas y de espacios alternativos, estos procesos se asientan sobre la desestructuración del sistema institucional y comercial del arte, y canalizan otras propuestas que, a su vez, actúan como alternativas ideológicas e intelectuales al arte establecido. «Feminismo», «femineidad» y «lo femenino» son construcciones culturales que comportan una visión política y social de la identidad o del género. Ribé en algunas de sus primeras exposiciones fue consciente de que ser una mujer artista era una desventaja. Por ello firmaba sus obras como «A. Ribé», escondiendo el nombre de pila que evidenciaba su condición de mujer. Por una parte, se trataba de negar posibles lecturas condicionadas y de despojarse de cualquier connotación; por otra, de comprender que el hecho de ser mujer le iba a reportar más dificultades que ventajas en el mundo del arte. Recordemos el manifiesto de las Guerrilla Girls, «The Advantages of Being a Woman Artist» (1988), que una década después denuncia irónicamente la discriminación que experimenta la mujer dentro y fuera del ámbito artístico,

y las dificultades para que se la reconozca profesionalmente.²⁴ En el caso de Àngels Ribé, son obras más introspectivas, que hacen referencia esencialmente a su propia condición de mujer y a todas las connotaciones sociales e ideológicas que conlleva, así como a las expectativas intrínsecas a dicha condición. Son obras realizadas en la década de los setenta, cuando Ribé vivía en Estados Unidos, en un contexto en que las luchas por la igualdad entre sexos estaban en su máximo apogeo. Pero en el Estado español, antes de la muerte de Franco, la posibilidad emancipadora estaba tutelada, bajo una fuerte presión familiar y social. Las mujeres no podían viajar al extranjero, ni abrir cuentas bancarias o un negocio sin el permiso del cónyuge o del progenitor. A la mujer se la educaba para el trabajo en el hogar, el matrimonio y la maternidad. En este ambiente opresivo, se le asigna un papel subalterno, centrado en el ámbito doméstico, nunca en el profesional. La mujer solo tiene cierto protagonismo en la esfera pública y los medios de comunicación, cuando se refiere a cuestiones de moda y belleza. El oscuro y asfixiante ambiente sin expectativas intelectuales condenaba a muchas mujeres al ostracismo social. En este sentido es interesante el ambiente que, años antes, retrata Carmen Laforet en *Nada*; un Ensanche barcelonés en el que muchas familias trataban de aparentar una holgura económica de la que carecían y pugnaban por perpetuar unos clichés que una joven se niega a aceptar. Es impactante la imagen que aportó Àngels Ribé a la revista feminista sobre arte y política *Heresies*, que tituló *Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One's Existence* (1976): es una fotografía en la que se ve a la artista en el suelo, replegada en sí misma, meciendo entre sus brazos a un imaginario bebé. En este caso, la maternidad está forzada por el imaginario colectivo. Contradice la realidad, puesto que ella en ese momento —y aunque su gesto mantiene una expectativa frustrada— no ha tenido ningún hijo. Ribé siempre utiliza su propio cuerpo para presentar estas cuestiones; recurre a la autorepresentación y no a las figuras anónimas. Sin embargo, la narración personal se traslada al plano simbólico a través de la experiencia del propio espectador, que aunque en ocasiones se vea impelido a recorrer determinados espacios, en estas obras debe seguir la narración de las imágenes y otorgarle un significado.

Can't Go Home (1977) es una instalación que replantea el papel de la mujer respecto a las estructuras de poder y cuestiona los condicionamientos heredados. Refleja un momento de duda, de toma de decisiones personales y profesionales. De nuevo, plantea la desventaja de ser mujer y artista. *Can't Go Home* es una reflexión sobre la im/posibilidad, una reflexión basada en la dualidad: la memoria, la infancia, el shock, el miedo, la pérdida, el sueño, el deseo frente a la regresión, las circunstancias sociales determinantes, la opresión familiar y la constitución de la identidad. Contrapone el pasado y el futuro, la realidad y lo onírico. En una sala a oscuras, una doble proyección de diapositivas muestra

23. Op. cit., p. 13.

24. La primera de las sentencias es «Working without the pressure of success» (trabajar sin la presión del éxito), y, más adelante prosigue: «Having the opportunity to choose between career and motherhood» (tener la posibilidad de escoger entre profesión y maternidad).

dos tipos de imágenes que corresponden a mundos opuestos. Alguien la peina o le da de comer, una figura materna no visible pero que actúa como presencia condicionada, y determina lo que hace y cómo lo hace. En otra, aparece de cara a la pared a modo de castigo vergonzante: no puede volver a mostrar el rostro hasta que no se haya arrepentido (esa exculpación católica de la falta, tan propia de nuestro imaginario cultural), o hasta que el «castigador» decida que el castigo ha sido suficiente. Ribé se cubre el rostro con un plástico, ahogando la posibilidad de hablar, de decir, de respirar, de ver, en unas imágenes que remiten a los tres grabados: *El no dit, El no fet, El no vist* (1977), una aproximación a las máximas de los tres monos sabios: no ver, no oír y callar. Se trata de una lectura del bienestar desvinculada del conocimiento y del cuestionamiento de la realidad. De ahí también provienen las imágenes de los ojos vendados, en las que no es lo incierto sino la convicción de que es mejor no saber y mantener ocultas ciertas cosas, lo que produce felicidad. El plástico cubre su cuerpo e impide la visibilidad, la movilidad, del mismo modo que las cuerdas la atan, o el antifaz pintado en el rostro desdibuja la identidad y anula figuradamente toda posibilidad de ver y de ser vista. En otras imágenes, adopta la posición fetal o el gesto regresivo de chuparse el dedo y evoca un retorno a la infancia imposible e inmovilizante. La dependencia de la figura materna no se da solo durante el crecimiento, sino que se necesita para subsistir, junto con la figura de la autoridad masculina: el hombre sin rostro, vestido con traje, al que da la mano no tanto para que la guíe, sino como forma de sumisión a sus dictados. De vez en cuando se intercala la imagen de la artista que intenta subir por una pendiente de la que no vemos ni el principio ni el fin, sin más expectativa que la voluntad infatigable de acceder a lo desconocido. Ese infinito ascenso remite a la acción imposible de contar los dedos de la mano una y otra vez. Los gestos de cada imagen, medidos, contenidos y sin margen de acción posible, configuran el sustrato de ese retorno al pasado lejano de los primeros años de vida, al determinismo social y familiar. En otra imagen se cubre los oídos con dos libros. A un lado, *L'Anarchisme. De la doctrine à l'action* de Daniel Guérin, una utopía libertaria de 1965. Al otro lado, el estudio *Psychology For The Fighting Man. What You Should Know About Yourself And Others*,²⁵ en el que se analizan formas psicológicas de control y de aplicación de la fuerza, así como del miedo, el pánico, la derrota, la moral y el liderazgo. Por una parte, se trata de una imaginería que muestra un entorno asfixiante y castrante, las ataduras del pasado, la necesidad de escapar. Es, en definitiva, una constatación de la necesidad de saltar, pero con la convicción de que ese salto es al vacío, a lo incierto. Por otra parte, muestra el intento de comprender, la posibilidad de huir y avanzar; de romper con lo que nos oprime y volar; es una representación del sueño y de un mundo liberador. Andar desinhibidamente desnuda por la nieve o lanzar una piedra refuerzan la sensación de poder y de control de uno mismo. En las paredes negras de la sala, escritas

con una tiza blanca que tal vez se borre con el roce del visitante, frases y palabras insisten en esa doble perspectiva: *try to go back, memory* y, al mismo tiempo, *the point of departure, flight*. Unos altavoces a cada lado dialogan sobre la dificultad y el miedo, y sobre cuándo (algo) podrá ser. Por último, en el centro de la sala, una peana sostiene un vaso al lado del cual caen gotas de agua que, por lo tanto, nunca llegarán a colmarlo, como una escultura a la imposibilidad. De hecho, esta obra es un planteamiento político en cuanto a la posibilidad de acción, de control de las propias capacidades individuales y sociales. La luz no implica solo la posibilidad de huida, sino que también representa la creación de un proyecto personal y colectivo al margen de las ataduras del pasado. Solo habían transcurrido dos años desde la muerte de Franco y España justo empezaba el proceso de transición política que conduciría el país a construir un proyecto legitimador democrático, capaz de dejar atrás cuarenta años de dictadura. Las figuras de autoridad y domesticación que se asimilaban a los padres se traducen en la figura de control dictatorial de un país sometido y reprimido. El sueño ya no es solo un acto individual, sino que abarca a todo un país que necesita transformarse y evolucionar.

Este mismo año Ribé realizó la instalación *Amagueu les nines que passen els lladres*, expuesta en la Galería G de Barcelona. Se compone de un espacio oscuro con dos focos de luz roja en el centro dirigidos hacia el suelo, y dos altavoces, que permiten escuchar dos audios. Uno hace hincapié en la obediencia, la docilidad, la dependencia y la disciplina; el otro, en la resistencia, el conflicto, la pasión y los sueños. El tema es de nuevo la necesidad de ruptura, de apertura a otras realidades, la esperanza, confrontada con lo que no se puede y no se debe hacer: «No pintes / No bebas / No saltes / No te muevas / No mires / No escuches / No hables, no hables, no hables / No subas / No bajes / No te gires / No cantes / No digas / No hables / No pienses, no pienses, no pienses / No chupes / No silbes / No corras / No te gires / No soples / No te rías, no te rías, no te rías», insiste la voz. Las órdenes y prohibiciones remiten a las imágenes de *Can't Go Home* o a los tres grabados ya mencionados que incitan a no actuar. Remiten al bloqueo paralizante que condiciona nuestro comportamiento, las convenciones sociales que determinan lo que es propio, correcto; qué se espera de nosotros, y en concreto de las mujeres. Configuran una ética y una moral posibles, ambas discutibles. Todo ello se confronta al deseo y a la necesidad de cambio: «Quiero, quiero, quiero, quiero, quiero / Quiero, quiero, quiero, quiero», espeta. Finalmente, una proyección de diapositivas alterna las imágenes de sus manos abiertas, destensadas, con las mismas manos cerradas en posiciones crispadas y retorcidas, que evidencian las dos realidades opuestas, quizás de forma menos explícita pero posiblemente más desgarradora que en la obra anterior. Si la herida, en *Association. Cut: Interruption of the Skin's Continuity*, era

25. Realizado por el Committee of the National Research Council with the Collaboration of Science Service as a Contribution to the War Effort, en 1943.

entendida desde su acepción médica como interrupción a la solución de continuidad de la piel, en estas obras se expresa más como ruptura, lo que aflige y atormenta el ánimo. Si habíamos visto cómo el trabajo era un esfuerzo contra la resistencia, ahora vemos dos fuerzas que actúan la una imposibilitando a la otra. La dualidad, muy presente en su obra, se expresa aquí como escisión interna, como un conflicto de contrarios. La crispación de las manos refleja una angustia frente a la relajación y la esperanza. En el trabajo de Ketty La Rocca la mano masculina acababa dominando la situación y escondía la interpelación de la mujer. Esa misma dualidad, lo que vemos y lo que no podemos ver, había surgido ya en obras anteriores de Àngels Ribé, cuando el recorrido, el proceso o la perspectiva nos permitían percibir aquello que inicialmente no se había mostrado. Nuevamente, la dualidad aparecía en las obras geométricas en las que la simetría actúa como eje físico y conceptual de las obras (*Invisible Geometry* 3, 1973). La dualidad puede ser entendida físicamente: en las asociaciones, en el espacio vacío y el espacio ocupado, en la luz y el aire natural contrapuestos a los fenómenos artificiales correspondientes. Pero la dualidad también puede ser psicológica, como se constata en estas últimas obras, que confrontan sueño y memoria.

Es interesante observar que las obras más introspectivas, que denotan la posición devaluada de la mujer, sean quizás las que mejor ejemplifiquen la situación política y social de nuestro país a lo largo de esos años. Es cierto que la construcción social de conceptos como el de «género» responde a una ideología, a las ideas fundamentales que vertebran el pensamiento de una persona o de un colectivo, pero también su práctica cotidiana. En este sentido, lo político no es únicamente lo que atañe al gobierno, sino que es aquello que que rige nuestras actuaciones en el ámbito colectivo. La realidad dual que acertaba en elucidar Àngels Ribé en estas instalaciones de 1977 es reveladora no solo de un imaginario femenino fragmentado y estigmatizado, sino también de un proceso de construcción de Estado que frágilmente intentaba mediar entre la carga de la historia reciente y un imaginario político distinto. El cambio social y cultural debía producirse no solo en el ámbito individual, sino en el de la colectividad. En este sentido, aunque estas obras requieran una actitud más contemplativa por parte del espectador –que debe ver y oír–, invitan también a la acción, aunque no sea inmediata pero sí determinante. Actúan en la emoción como narrativas impactantes, indisociables de un proceso racional, en el terreno de lo personal y al mismo tiempo en el espacio de lo público. No permiten la pasividad, sino que fuerzan a posicionarse ante la situación. En este sentido, son trabajos políticamente muy comprometidos, no solo porque enuncian, sino porque también denuncian situaciones insostenibles. Y es precisamente esa manifestación de la ruptura de la construcción social de la mujer y del individuo, la que hace evidente esa necesidad de acción del espectador, claramente interpelado.

Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de género

Abigail Solomon-Godeau

Entre 1972 y 1973, Àngels Ribé realizó en Barcelona una serie de fotografías en blanco y negro que mostraban variaciones sobre el triángulo, dispuestas en un espacio real y luego fotografiadas. En algunas de estas fotos, el triángulo, trazado con cuerda, une paredes interiores; en otras, como en *3 punts* 2, la propia Ribé forma el lado perpendicular de un triángulo rectángulo, y su sombra forma la base de ese mismo triángulo. En *3 punts* 3, en una serie de cinco copias, Ribé despliega de nuevo su cuerpo contra un muro en blanco, y lo convierte en el lado vertical de los triángulos isósceles, escaleno y agudo. Las obras existen en forma de fotografías, pero no parece apropiado describirlas como tales. Al fin y al cabo, el medio fotográfico, específico de las artes visuales, no es el que da cuenta de esas obras. Tampoco parece adecuado considerarlas documentación de una performance, aunque en algunas de ellas la artista esté presente. De hecho, en otros trabajos de Ribé donde ella misma aparece, el efecto tampoco es el de una performance, ni siquiera si aceptamos que el arte de la performance no requiera necesariamente espectadores. Lo que sí podemos afirmar es que Ribé ha establecido algo –una relación, una demostración–, en un tiempo y un espacio reales, y lo ha hecho mediante líneas reales o virtuales. Y ese «algo» tan elusivo, que es lo que incluye y refleja a un tiempo las relaciones entre lo corpóreo, lo espacial y lo geométrico, caracteriza la naturaleza de su obra.¹ Durante aquellos mismos años, en Viena, Valie Export también creaba otra serie fotográfica, *Körperkonfigurationen* (Configuraciones del cuerpo, 1982), en la que ella misma aparecía en varias posiciones –supinas o verticales– que se combinaban con espacios y estructuras arquitectónicas. Así se establecía un contrapunto entre la geometría monumental del entorno construido y la adaptabilidad y la materialidad del cuerpo. En la descripción del proyecto, Export definía esta fusión entre lo corporal y lo social en un sentido amplio: «Como poses plásticas, como imágenes y esculturas vivas, mis configuraciones corporales fotográficas no expresan solo la doble vertiente de las figuras (geométrica y humana), sino también las de la sociografía y la historia cultural. [...] La disposición de las posturas corporales es una expresión de las condiciones internas.»² Aquí también podemos considerar esta práctica como intermediática, en la medida en que se representaba primero el contrapunto entre cuerpo y arquitectura y luego se fotografiaba. Sin embargo, como ocurría en las series de Ribé, este carácter intermediático no permite calificar la obra simplemente de «fotográfica» ni considera que se centra en las posibilidades estéticas de este medio.³

1. Marcar el espacio con una cuerda se asocia, en la mayoría de los casos, con el arte de Fred Sandbak, aunque como dispositivo o procedimiento artístico figura en la obra de artistas muy distintos, como por ejemplo Cecilia Vicuña.

2. Chrissie Iles, Kristine Stiles, Gary Indiana y Robert Fleck (ed.): *Valie Export: Ob/De+Con(Struction)*. Filadelfia: Goldey Paley Gallery (Moore international discovery series), 2004.

En 1976, la artista portuguesa Helena Almeida realizó otra serie fotográfica en la que también aparece su cuerpo. El título del conjunto es *Pintura habitada* y las obras que lo componen muestran lo que podríamos denominar «situaciones» de ocupación espacial, donde la opacidad de la pintura azul en algunos casos anula la transparencia o la ilusión de profundidad de la fotografía. En determinados trabajos la forma geométrica de un bastidor (el soporte de un lienzo) es lo que «enmarca» a la artista, que aparece dentro y que a continuación se ausenta de su geometría contenedora. En realidad, hay una narrativa implícita en la que Almeida «abandona» el marco referencial del bastidor. En la medida en que el bastidor es lo que soporta el lienzo, la obra afirma y al mismo tiempo rechaza ese «soporte», sinécdoque de la obra, cuyo signo es el uso de la pintura opaca azul o negra en la superficie de la imagen. Mientras que la ocupación del espacio por parte del cuerpo se da por hecha, la ocupación de la pintura plantea otro tipo de relación: la de la artista «dentro de» la obra, pero también la de la obra que habita a la artista.

Aquí tenemos, pues, a tres artistas que trabajaban a la vez, en Barcelona, Viena y Lisboa, muy probablemente sin saber nada las unas de las otras, y que en un determinado momento histórico decidieron centrarse en el medio fotográfico y usar imágenes de sí mismas en esas obras, en lugar de recurrir a modelos. En general investigaron en su arte, entre otros temas (y dentro de los límites propios del medio), las relaciones entre lo corpóreo y lo inmaterial, el espacio fenomenológico y el espacio de representación. El contexto artístico del que emergía Ribé era el conceptualismo catalán; en el caso de Export, el punto de partida era el accionismo vienés y, para Almeida, su medio original fue la pintura durante su formación en la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, aunque a principios de los años setenta reorientó decisivamente su trabajo hacia el ámbito intermediático.

No invoco a estas tres artistas con el objetivo de compararlas. Las unen las circunstancias cronológicas, el hecho de haber nacido en fechas similares, la adopción de las diversas posibilidades de la producción intermediática y unas mismas preocupaciones y temáticas. Hablando en términos de historia del arte, podría parecer más apropiado unir esas tres artistas a otros de sus contemporáneos según los medios artísticos específicos con los cuales se las identificaba.⁴ Determinadas obras de Ribé de los años setenta están muy cercanas a las de Francesc Torres, con quien coincidió en varias exposiciones durante el tiempo que ella vivió en Chicago, y más tarde en Nueva York. Pero, en el contexto de este trabajo, lo que deberíamos reconocer también (como parte de una reflexión histórica algo diferente) es su identidad como mujeres artistas.

Ni que decir tiene que cualquier invocación a la categoría de «mujer artista» en la crítica de arte suscita inmediatas preguntas sobre cómo y por qué figura esa categoría dentro del tema que se analiza, en concreto la obra de Àngels Ribé de los años 1969 y 1984. No se trata de una designación tan obvia como la de «artista feminista», término que denota un posicionamiento político que se manifiesta en la obra y que defiende la misma artista. Se trata de una simple descripción o, mejor dicho, de una condición y al mismo tiempo de una responsabilidad, lo reconozca o no la artista.⁵ Sea como sea, cualquier reflexión sobre la obra de las artistas en activo desde finales de los años sesenta debe tener en cuenta un buen número de circunstancias históricas, políticas, económicas y culturales, entre las cuales la relativa exclusión o marginación de las mujeres no es sino un factor más, aunque bien documentado.

Lo que cuenta no es solo que la artista sea una mujer (normalmente blanca), sino si ocupa una posición central o supuestamente periférica. Hasta no hace mucho, pocas ciudades se podían considerar centros internacionales de arte y, de entre ellas, Nueva York era el núcleo incuestionable de legitimación y el *súmmum* de la visibilidad. Los procesos de legitimación artística implican necesariamente varios tipos de instituciones y discursos que se solapan.⁶ Estos incluyen museos, galerías y otros centros expositivos, salas de subastas, editoriales especializadas en arte, críticos, programas académicos y, en no menor medida, los mercados existentes. La importancia adquirida por Nueva York como centro artístico mundial, productor de artistas, movimientos y crítica, tiene su raíz histórica en el surgimiento de Estados Unidos como potencia imperial global después de la Segunda Guerra Mundial, con un mundo artístico fertilizado por la influencia de los artistas europeos que emigraron allí durante la guerra. Si todas esas circunstancias geopolíticas pusieron a los artistas de otros países en clara desventaja en términos de reconocimiento internacional, ni que decir tiene que las consecuencias de la hegemonía cultural en general fueron fatales para la carrera (o la visibilidad internacional) de las mujeres. Al referirse a artistas como Maria Lassnig (1919), Meret Oppenheim (1913), Carol Rama (1918) y Lygia Clark (1920), vienesa, suiza, italiana y brasileña respectivamente, es interesante especular sobre cuál habría sido su tratamiento crítico si hubieran vivido en Nueva York. No hay que olvidar, sin embargo, que la propia Louise Bourgeois, que vivió durante décadas en Nueva York, tenía más de setenta años cuando empezó a ser reconocida como una figura «importante».

Con eso no pretendo negar que las vicisitudes de la producción artística estén moldeadas por las circunstancias y las condiciones locales, así como por los contextos artísticos inmediatos dentro de los cuales se sitúa cada artista. La obra de Ribé de la primera mitad de los años setenta se inserta directamente en el conceptualismo, pero

3. Dick Higgins definía el arte intermediático en estos términos: «En el arte intermediático los medios diferentes se fusionan de una manera conceptual, y no se pueden distinguir. En los multimedia o en los medios mixtos, se pueden distinguir fácilmente, aunque se produzcan de un modo simultáneo». Citado en Roswitha Müller: *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana Press, 1994, p. 207.

4. Véase, por ejemplo, Stephen Snoddy: *Ideas & Attitudes: Catalan Conceptual Art 1969–1981*. Manchester: John Hansard Gallery y Cornerhouse Press, 1994; Pilar Parcerisas: *Conceptualismo(S) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; Rosa Queralt: *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005; Lluís Utrilla: *Cròniques de l'era conceptual*. Madrid: Edicions Robrenyo, 1980; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, Valentín Roma (ed.): *El Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani

de Barcelona, 1999; *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992 [cat. exp.]; Abel Figueres: «Catalan Conceptual Art, the Conceptual Art of the South», *Catalònia*, núm. 28, 1992.

5. Véase al respecto el destacable estudio de Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996.

6. A parte del clásico análisis sociológico de Howard Becker (*Art Worlds*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1982), véase la discusión más reciente de Sarah Thornton: *Seven Days in the Art World*. Nueva York: W.W. Norton, 2008.

trabajar dentro de una formación artística dada no significa neutralizar el marco del género ni las consecuencias materiales de ser mujer. Sea como fuere, a medida que los flujos más amplios de esa entidad llamada «mundo del arte» hacen visible por vez primera la obra de mujeres artistas no reconocidas hasta el momento, hay motivos para preguntarse cuántas más esperan todavía a ser descubiertas.

Hasta cierto punto, pues, el redescubrimiento de mujeres artistas es en sí mismo una consecuencia de la globalización del arte y sus mercados. En los últimos años han surgido nuevos centros artísticos por todo el mundo, y la mayoría de ellos, si no todos, poseen las instituciones y los mecanismos necesarios, aunque a escalas muy distintas (de forma que el floreciente mundo del arte de Reikiavik no puede compararse en escala o en capital con el de Pekín). Por otro lado, la globalización del mundo artístico y de las nuevas tecnologías que han acompañado esta expansión, la proliferación de las instituciones del arte contemporáneo y el número cada vez mayor de grandes exposiciones contemporáneas, bienales, trienales, ferias comerciales de arte, etc., han hecho que ahora sea mucho menos complicado que antes ser artista en España, Turquía o Finlandia. Como la marea que eleva todos los buques, la vasta expansión de los centros y mercados del arte ha dado más visibilidad a las mujeres artistas, vivas y muertas.

Otro factor todavía más significativo que ha fomentado este tardío reconocimiento de tantas mujeres artistas ha sido la influencia de la historia del arte y la crítica feminista que, a su vez, ha dado frutos recientes en forma de exposiciones colectivas dedicadas a mujeres artistas (como la presente), muchas de las cuales son desconocidas fuera de sus propios países y culturas. Recientes exposiciones colectivas de gran escala, como *Inside the Visible* y *WACK*, en Estados Unidos; *Elles*, en París; *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70*, en Roma, y *Female Trouble*, en Múnich, han sido hitos importantes en la Larga Marcha de las mujeres artistas, y sin duda seguirán otras más.

En este contexto cambiante, una historiadora del arte americana, yo misma, sale al encuentro del trabajo de artistas que nunca o raramente habían expuesto en Nueva York, que no estuvieron nunca representadas en prestigiosas ferias internacionales como documenta, y que nunca fueron objeto de la crítica anglófona.⁷ Estos encuentros tardíos con su obra me producen cierta sensación de incomodidad personal, análoga a la que me inspira el hecho de que mientras muchos artistas europeos sabían lo que estaba pasando en Estados Unidos, pocos artistas o críticos norteamericanos podían afirmar lo mismo acerca de lo que sucedía en Europa. Y, desde luego, aunque es muy probable que un artista catalán hable tres o cuatro idiomas, los eruditos anglófonos son mucho menos cosmopolitas, lingüísticamente hablando. Esto tiene muchas consecuencias, entre ellas la primacía de los artistas norteamericanos en las crónicas de arte anglófonas de los años sesenta. Àngels Ribé, por

7. Después de haber trabajado en París, Àngels Ribé vivió cierto tiempo en Estados Unidos, concretamente en Nueva York y Chicago, y participó en varias exposiciones de ambas ciudades. En 1980 se estableció de nuevo en Barcelona y ya no regresó.

tanto, ocupa su lugar como otro ejemplo más de mujer artista perteneciente a ese repertorio creciente de figuras reconocidas, cuyo arte suscita nuevas cuestiones sobre la configuración y la cartografía del arte posterior a los años sesenta, una vez hemos empezado a situarlo en un marco internacional.⁸

Pero si, en relación con el género, tuviéramos que esbozar una especie de cronología internacional de las mujeres artistas en activo en el periodo, digamos, de 1968 a 1980, es decir, una especie de «instantánea» artística, ¿cómo sería? ¿Cómo podría cambiar este mapa la narrativa «oficial» del arte de ese periodo? Me refiero en concreto a los relatos críticos, históricos y museológicos que describen las formas predominantes de trabajo artístico posteriores al arte pop, es decir, el minimalismo y el conceptualismo. Y si tal punto de vista se centrara especialmente en aquellas prácticas identificadas con mujeres artistas que trabajaban en otros medios que no fuesen las formas tradicionales de la pintura de caballete y la escultura, ¿qué aspecto tendría esa configuración retrospectiva? ¿Conduciría a una narrativa distinta del arte (relativamente) reciente?⁹ ¿Existe, por otra parte, alguna justificación heurística que nos impele a centrarnos en mujeres artistas individuales fuera de sus medios artísticos específicos? Plantearse estas preguntas no presupone que haya una única respuesta (o alguna, la que sea), sino que nos permite visualizar las decisiones clasificatorias, discursivas y económicas que moldean las narraciones históricas del arte.

Ciertamente, esta óptica ofrecería pocos ejemplos de la producción artística categorizada de una manera informal bajo la rúbrica del minimalismo, y un modesto número de mujeres artistas que trabajan en el conceptualismo a escala internacional. Dentro de la historia oficial anglófona del minimalismo y el conceptualismo existen algunas excepciones prominentes, como Agnes Martin y Hanne Darboven, que se han convertido en artistas tan conocidas como sus coetáneos masculinos. Pero, en general, las mujeres artistas no han sido especialmente visibles, aunque quizá ello también sea consecuencia del dominio del arte de Estados Unidos como producción representativa.¹⁰ Por lo que sabemos, parece que donde las mujeres artistas han tenido

8. Tal recuperación de los artistas no americanos, y en especial de las mujeres, empezó con la organización de algunas grandes exposiciones colectivas. Algunas de las más influyentes, como la de *Information*, compilada por Kynaston McShine en el MoMA en 1968, incluían artistas de América Latina, Escandinavia, Italia, Alemania y Gran Bretaña; en este caso, de los 91 artistas representados, tres eran mujeres. Pero una exposición reciente en Nueva York, que buscaba una representación aún más amplia, fue la de *Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s*, con un catálogo editado por Luis Camnitzer del Queens Museum of Art, Nueva York, 1999.

9. Una cronología del arte de los años sesenta y posteriores como la que realiza Michael Archer en *Art Since 1960* (Londres: Thames & Hudson, 1997), incluye pocas mujeres artistas, y relativamente pocas formaciones o artistas de fuera de Estados Unidos. Este es el caso también de otras visiones del conceptualismo. De hecho, las únicas pistas de una visión alternativa las encontramos fuera del reino de los relatos «oficiales», como en el catálogo de la exposición de Catherine de Zegher: *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of the Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (Cambridge: MIT Press, 1995), o en el estudio de Lea Vergine: *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* (París: Les Femmes, 1982).

10. En su libro *Conceptual Art* (Londres: Phaidon, 1999), que ofrece un panorama general, Tony Godfrey se fija en la ausencia de mujeres artistas, y en el capítulo «Where Were They? The Curious Case of Women Conceptual Artists» agrupa el trabajo de Susan Hiller, Ana Mendieta, Annette Messager, Adrienne Piper, Martha Rosler y Hannah Wilke. Su análisis, sin embargo, no responde a la pregunta ni caracteriza su trabajo de forma adecuada. En el excelente catálogo *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, solo siete artistas son mujeres, de una relación de cuarenta, y en *In Reconsidering the Object of Art. 1965–1975* (Los Ángeles: The New Museum of Contemporary Art, 2004), de nuevo son solo siete las artistas, de un total de 55.

una mayor presencia, aunque marginal, ha sido en formaciones artísticas como Fluxus, que traspasaron las fronteras nacionales y que tenían un enfoque internacional, polivalente, intramediatóico y explícitamente crítico con el estatus de mercancía del objeto de arte. Sin embargo, aunque algunas de las artistas asociadas a Fluxus (como por ejemplo Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeko Kubota o Allison Knowles) encajarían perfectamente en mi cronología, la aparición de mujeres artistas en este periodo, así como la forma en que sus prácticas se vieron condicionadas por la emergencia del feminismo global, no está necesariamente conectada con Fluxus ni con cualquier otra formación artística existente. Fue más bien el resurgimiento del feminismo y su práctica como lo que Rita Felski llama «esfera pública feminista» o «esfera contrapública feminista» lo que alteró de manera inevitable los términos y las circunstancias del mundo artístico y de la naturaleza y las condiciones de creación: «A diferencia de la esfera pública burguesa, la esfera pública feminista no reivindica una universalidad representativa, sino que plantea una crítica de los valores culturales desde el punto de vista de las mujeres, como grupo marginado dentro de la sociedad. En este sentido, constituye una esfera contrapública o parcial. [...] Sin embargo, dado que es una esfera pública, sus argumentos se dirigen hacia el exterior, hacia la difusión de las ideas y los valores feministas en el conjunto de la sociedad.»¹¹ ¿Significa eso que está justificado asumir una división entre el arte antes y después del movimiento feminista? ¿Sustentan las trayectorias artísticas de artistas como Ribé la idea de lo que Gabriele Schor ha descrito como «vanguardia feminista», considerada separadamente de la obra de los contemporáneos masculinos?¹²

Dejando a un lado por un momento el concepto de vanguardia feminista, en cuanto construimos una entidad discursiva denominada «arte de mujeres», como se ha venido proponiendo repetidamente desde el siglo XVIII, el lenguaje normativo de la historia del arte y de la crítica se desestabiliza, aunque solo sea porque pone en evidencia aquello que excluye. O no. Porque, como demostró convincentemente Tamar Garb, la categoría de *art féminin* de la Francia del siglo XIX no era ni conflictiva ni transgresora, aunque permitió la actividad profesional, así como el éxito ocasional de algunas artistas determinadas.¹³ De manera similar, otro concepto más reciente como el de *écriture féminine* en la literatura (asociada a teóricas y filósofas como Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Monique Wittig) se ha criticado por su aparente desconexión de aquellos movimientos sociales que no incluyen necesariamente la feminidad en sus discursos y programas políticos.

Irónicamente, la desestabilización de las categorías epistemológicas (de clasificación, estilo, cronología y formación artística) es el motivo por el cual conceptos como el de «mujeres artistas» o «arte hecho por mujeres» estén excluidas a priori de los términos universales y no marcados, como «artista» y «arte».¹⁴ Como sucede con la exclusión histórica de las mujeres de la categoría universal de ciudadano, la no universalidad de

la mujer artista se manifiesta en cuanto recibe esa denominación particularizada, ese término marcado.¹⁵ Todo lo cual sirva para decir que algunas designaciones históricas como la de *art féminin*, o incluso *écriture féminine*, con frecuencia han servido más como estructuras de contención que como rupturas del orden simbólico.

Por este motivo, cualquier consideración de la obra de mujeres artistas después del periodo de 1968-1969 (fechas que son en sí mismo un hito político internacional) debe empezar con el feminismo, antes incluso de tener en cuenta las características específicas de cualquier obra de arte determinada. La identificación con el feminismo por parte de artistas individuales, o los diversos intentos de inventar un «arte feminista», son menos importantes en este contexto que los profundos efectos del propio movimiento de la mujer en sí, el cual, entre otras cosas, proporcionó nuevos *topoi*, nuevos temas y nuevas percepciones para las cuales las mujeres artistas inventaron nuevos lenguajes. Como escribió Valie Export el 1972 en «Women's Art: A Manifesto»: [...] la transferencia de la situación específica de las mujeres al contexto artístico establece signos y señales que proporcionan nuevas expresiones y mensajes artísticos, por una parte, y cambian retrospectivamente la situación de las mujeres por otra.»¹⁶ Pero esta «transferencia» del estado de las mujeres al dominio artístico no tiene que ver necesariamente con ningún contenido en particular y, a pesar de la presencia dominante de mujeres artistas en algunos géneros determinados (por ejemplo, en la performance), no está tampoco relacionado con ninguna forma en concreto.

Una de las secuencias fotográficas incluidas en *Relacions* (1975), de Fina Miralles, es un panel con cuatro imágenes verticales titulado «Relacions del cos amb elements naturals: el cos cobert de palla», en el que se refleja su transformación en mujer-árbol. Esta obra estaba incluida en la exposición sobre la artista que tuvo lugar en la Sala Tres de Sabadell aquel mismo año. En su catálogo-ensayo sobre Miralles, Pilar Parcerisas comenta un cierto número de temas que son relevantes, incluidas algunas referencias al *Costumari català* de Joan Amades, la cultura popular catalana, las políticas artísticas de Sabadell y del Grup de Treball, y muchos otros factores que dieron forma a la obra de Miralles o influyeron en ella.¹⁷ La fotografía en color sin título de Birgit Jürgenssen, de 1979, es asombrosamente similar en términos de lo que representa –la mujer como árbol–, donde obviamente Jürgenssen es también quien hace de mujer-árbol. Aunque estos trabajos son puntuales en la obra de estas artistas, las variaciones de Mendieta sobre sí misma: confundida, sumergida, impresa o inscrita en entornos naturales –mar, tierra, árboles, flores y barro, etc.– forman parte de una serie más extensa. Las alusiones de Jürgenssen son específicas del folclore y las leyendas del norte de Europa e incluyen una determinada crítica feminista

11. Rita Felski: *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 167.

12. Véase, por ejemplo, su ensayo «The Feminist Avant-Garde: A Radical Transformation», en *Donna: Avantguardia femminista negli anni '70*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2010 [cat. exp.].

13. Tamar Garb: *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1994.

14. Igualmente, el término honorífico de «viejos maestros» adopta sentidos muy diferentes cuando se feminiza, como se indica en el título de Griselda Pollock y Rozika Parker: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nueva York: Pantheon, 1979.

15. Véase, a este respecto, Anne Middleton Wagner: *Three Artists (Three Women)*. *Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, op. cit.

16. Valie Export: «Women's Art: A Manifesto», en Helena Reckett y Peggy Phelan (ed.), *Art and Feminism*. Londres: Phaidon, 2001, p. 206.

17. Pilar Parcerisas: «De la naturaleza a la naturaleza», *Fina Miralles: de les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, 2001 [cat. exp.].

de la mujer entendida como naturaleza, mientras que las representaciones de Ana Mendieta en su serie, aunque también es feminista, se basan en un conjunto complejo de rituales mítico-religiosos propios de las culturas precolombinas e hispanas.

El historiador de arte Erwin Panofsky fue quien acuñó el término «seudomorfismo» para describir el riesgo que supone asumir que diferentes obras de arte visualmente parecidas entre sí tienen necesariamente alguna relación sustancial. No obstante, cuando uno observa que en una coyuntura histórica determinada (es decir, desde finales de los años sesenta hasta finales de la década siguiente), mujeres artistas de ambos lados del Atlántico, sin conocer su mutua producción, parecen haber coincidido con ciertos *topoi* y tropos, ciertos simbolismos del cuerpo, determinados presentaciones de la artista como tema, determinados análisis semióticos del cuerpo femenino, ¿debemos considerarlo simplemente como una casualidad? ¿O acaso esos *topoi* sincrónicos, aparecidos con frecuencia en el arte femenino, confirman la intuición de que los relatos «oficiales» de ese periodo, que van rastreando el arte desde el minimalismo (con su elenco casi exclusivamente masculino) hasta el conceptualismo y los movimientos posteriores son a la vez parciales e inadecuados? ¿Es posible que las distinciones formales basadas en el medio, que nos conducen a considerar la performance separada de ambos «ismos», cumplan la función de simplificar y homogeneizar el campo artístico? ¿Es posible que el «control», la «historización» o la institucionalización del arte de ese periodo requiera la represión de la obra más heterodoxa, multivocal y experimental de las mujeres artistas, incluso la habida en el interior de las vanguardias (o neovanguardias) reconocidas, una represión que podría considerarse también como ausencia estructuradora?¹⁸ Vale la pena plantearse estas preguntas, aunque solo sea porque ayudan a cuestionar el supuesto de que la fama (u oscuridad) de los artistas integrados en determinadas formaciones artísticas refleja siempre una meritocracia, o peor aún, indica que las mujeres artistas siempre tendrán menos probabilidades de lograr un estatus «destacado».

En un texto publicado originalmente en 1976, Anne-Marie Sauzeau Boetti observaba que la mujer artista, como sujeto feminista implícito o explícito, ocupa una posición a su juicio «incongruente»: «La relación de la mujer artista con la técnica y con el campo artístico con el que trata, su mismo lenguaje, cambian cuando llega el momento de ejercer su capacidad de simbolizar áreas de la vida que históricamente han quedado silenciadas (y protegidas) durante mucho tiempo. En este caso, la artista entra en el doble espacio de la *incongruencia*: con ello quiero decir que todavía se la puede leer y apreciar a través de los criterios culturales de la vanguardia, la calidad formal etc., *pero* también a través de otros criterios, como el hito de una cultura *ajena*, con referencia a otros valores y esquemas mentales. [...] Es cierto también que esta creatividad recuperada no puede existir en estado puro, fuera de la historia, ya que toda cultura exiliada o en la sombra depende de una revolución que le abra camino.»¹⁹

18. Véase, por ejemplo, la narrativa lineal de los años setenta en los dos volúmenes de *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh. Londres: Thames & Hudson, 2004, dentro de la cual raramente aparecen mujeres.

19. Anne-Marie Sauzeau Boetti: «Negative Capability as Practice in Women's Art», *Studio International*, núm. 191 (enero-febrero de 1976), pp. 24-26. Reproducido en Helena Reckett y Peggy Phelan (ed.): *Art and Feminism*, op. cit., pp. 213-214.

El texto de Boetti ofrece sugerentes paralelismos con ciertos escritos de Lucy Lippard, en especial de los años setenta, cuando esta autora, ya feminista comprometida, analizaba la obra de las mujeres artistas que se exhibían en el marco del conceptualismo. En su texto para la exposición *Style and Process*, comisariada por Marina Urbach en 1976, y con una presencia inusitada de mujeres (diez de trece), entre las cuales se contaba Àngels Ribé, Lippard especulaba sobre la relación de género con el lenguaje presuntamente neutro del conceptualismo. Refiriéndose a que Urbach caracterizaba al colectivo expuesto por su «falta de estilo», la «incoherencia intencionada» y una «visión tangencial», Lucy Lippard conectó esos rasgos con el auge del feminismo: «Una de las cosas que estas artistas parecen tener en común es una curiosa fragmentación o disyunción que he notado por primera vez y he visto con mucha mayor frecuencia en obras de mujeres. Uso el término *fragmentación* no en un sentido negativo, sino como forma de señalar la existencia de una red, una trama de conexiones, significados y asociaciones sutiles, tanto visuales como verbales.»²⁰

La idea de «incongruencia» de Anne-Marie Sauzeu Boetti, así como la «disyunción» de Lucy Lippard, son intuiciones de una desigualdad que se sitúa dentro de la producción general del conceptualismo. Tal y como insinúan ambas autoras, la existencia de esta desigualdad suscita la cuestión de la diferencia en una forma de producción artística que, en sus propias suposiciones y procedimientos, parece que se oponga a las distinciones de género. Además, la frecuencia con que las mujeres artistas utilizaban la fragmentación en la representación del cuerpo (a menudo, trabajando solo con las manos o la cara) apoya las observaciones de Lippard, que parecen especialmente relevantes para gran parte de la obra de Ribé de los años setenta y posteriores.

De hecho, incluso en aquellas obras de Ribé que podrían parecer plenamente relacionadas con la obra contemporánea de conceptualistas masculinos, existen facetas que parecen invitar a una lectura feminista. En las series fotográficas de Ribé de *Vilanova de la Roca* (1972), por ejemplo, donde se representa a ella de pie, de espaldas a la cámara, en recintos amurallados sin rasgos distintivos, incluso aplastada contra la pared, existe una constricción invisible, en la cual, como en las *Configuraciones corporales* de Export, se puede percibir que el cuerpo ocupa un espacio y al mismo tiempo se halla sujeto a este. En todas las variaciones en las que se coloca el cuerpo de Ribé en un entorno edificado, se halla implícita la idea de que la relación de las mujeres con el espacio arquitectónico y social está muy determinada, condicionada inevitablemente por el hecho de la diferencia sexual. A este respecto, es significativo que en las obras que Ribé sitúa en espacios naturales (la playa o el campo) raramente se incluye a sí misma.

La instalación de 1977 titulada *Can't Go Home* es excepcional en muchos sentidos, el menor de los cuales no sería su ostensible aspecto «personal» o confesional. *Can't Go Home*, que combinaba una proyección de diapositivas, un componente

20. Lucy Lippard: «The Magnetism of Fragmentation», *Style and Process*, Fine Arts Building, Nueva York: 1976, p. 10.

sonoro y textos escritos, tuvo como origen, de hecho, el regreso de Àngels Ribé a Barcelona. Aunque los enfoques autobiográficos o rotundamente subjetivos en los años setenta eran un ingrediente básico en la producción del arte feminista, los propios procedimientos de trabajo de la artista, determinados por el conceptualismo, normalmente eran mucho más objetivos y fríos, decididamente impersonales, como lo demuestra el hecho de que su presencia no constituye casi nunca un personaje. *Can't Go Home*, sin embargo, incluye la puesta en escena de imágenes de regresión infantil (por ejemplo, Ribé es amamantada, le trenzan el pelo, se chupa el pulgar, está de rodillas, y al parecer importuna a un hombre vestido con traje), representaciones todas ellas de de la dependencia y la subordinación. Pero es importante ver cómo el feminismo reinterpreta los modos confesionales o autobiográficos para ligarlos a realidades sociopolíticas que van mas allá del sujeto individual. A este respecto, Rita Felski ha observado que «la confesión feminista [...] está menos preocupada por la individualidad singular o por las nociones de humanidad esencial que por delimitar los problemas y las experiencias específicas que unen a las mujeres entre sí».²¹ Asimismo, observa: «A través de la discusión y la destilación de las experiencias individuales en relación con una problemática de política sexual general, la confesión feminista se apropia de algunas de las funciones del discurso político.»²² Aunque Felski habla aquí de formas literarias, más que de las formas presentes en las artes visuales, estas observaciones parecen relevantes también respecto a obras manifiestamente personales como *Can't Go Home*, y nos recuerdan que la articulación de lo personal es capaz de expresar a la perfección unas cuestiones sociales mucho más amplias, que no tienen por qué estar ligadas a la autobiografía artística.

Volviendo a las preguntas retóricas planteadas aquí con relación a la cartografía del arte hecho por mujeres, existen muchos motivos para cuestionarse cómo se convierte el arte reciente en «historia del arte» a partir de los años sesenta. Como han remarcado desde hace ya mucho tiempo las feministas, el «problema» de la exclusión o de la marginación de las mujeres artistas no se puede corregir añadiendo más artistas cada vez, a medida que las redescubrimos o las resucitamos. El problema está enraizado más bien en la política de género, en la ordenación desigual de la diferencia sexual y en sus consecuencias materiales, que se observan en todas las instituciones y disposiciones de la vida política, social, económica y cultural. Sin refrendar ninguna idea esencialista del arte o de la subjetividad femenina, parece que leer transversalmente la producción cultural nos hace conscientes de que todos los «ismos» artísticos (ya los reivindiquen los artistas o los impongan las instituciones) son provisionales y contingentes. Arrojar una mirada más expansiva e integradora a la cartografía de la creación cultural de las mujeres nos permitiría percibir redes, circuitos, líneas de influencia y conexiones no reconocidas que atraviesan diversas fronteras, que reestructuran colectivamente no solo la historia del arte, sino también los términos en los cuales se ha construido institucionalmente.

21. Felski, op. cit., p. 94.

22. Ibid., p. 95.

Un instante en el tempo de la eternidad

Antoni Llena

Como introducción, propongo la lectura del poema «The Glass of Water»,¹ de Wallace Stevens, que a mi entender informa de toda la poética de Àngels Ribé:

Que el vaso en el calor se fundiría
Y que el agua en el frío se volvería hielo,
Demuestran que este objeto es tan solo un estado,
Uno de muchos, entre dos polos.
También lo metafísico posee esos dos polos.

El vaso está en el centro. La luz
Es un león que ha bajado a beber. Allí,
Y en ese estado, el vaso es una charca.
Tiene rojos las garras y los ojos
Cuando la luz desciende a humedecer su quijada espumosa.

Y en el agua se mueve la cizaña arrancada.
Y allí y en otro estado –los reflejos,
La metaphysica, la zona plástica de los poemas,
Estallan en la mente. Pero, gordo Jocundo,
Que no te inquieta el vaso sino el centro.

En el centro de nuestras vidas, este tiempo y día,
Es un estado, primavera entre políticos
Que juegan a las cartas. En un pueblo de indígenas
Uno quisiera descansar. Entre perros y estiércol
Seguiría luchando con las propias ideas.

Microhistorias

Frente a la obra de Àngels Ribé, no puedo dejar de sentir una familiaridad que me aproxima a ella. En eso no tienen que ver, únicamente, cuestiones generacionales –que yo sea de 1942 y ella de 1943. Tampoco sería pertinente atribuirlo a razones culturales –por mucho que fuéramos vecinos y que nuestras familias de clase media estuvieran poco preocupadas por el cultivo del arte–, sino al hecho

1. Wallace Stevens: *De la simple existencia*. Edición bilingüe (inglés/castellano) de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Debolsillo, 2005. Véase la versión original en inglés en la p. 207 de este catálogo.

de compartir, de forma azarosa y subterránea, un mismo meridiano sensible, un espacio sutil que nos impelía a maravillarnos, con perplejidad, ante cosas parecidas. La primera vez que tuve noticia de Àngels Ribé fue a través de mi amigo Antoni Bernad. Después de pasar un tiempo en París, en 1968, este volvió a Barcelona. En la capital francesa se había relacionado con un grupo de artistas catalanes que intentaban abrirse paso allí superando no pocas dificultades. Entre ellos había una estudiante de sociología que se ganaba la vida como enfermera. Un día, frente a una casa cercana a la mía, Bernad me dijo: «Aquí viven los padres de Àngels Ribé.» Era la primera vez que oía hablar de la futura artista. En nuestra adolescencia nos debimos haber cruzado por el barrio sin fijarnos el uno en el otro, quizá porque ambos compartíamos aquella grisura que nos hacía invisibles. En el capítulo de coincidencias, cuento también con el hecho de que Àngels Ribé empezara la práctica artística en 1969, justo el año en que yo la dejaba, aunque posteriormente volvería a ella.

Afinidades estéticas

Siempre he creído que las señales de los tiempos circulan por el aire como las ondas, y que hay naturalezas sensibles que las captan y las difunden. Ahora bien, no creo que todas las naturalezas dotadas de un grado de sensibilidad parecido las perciban; solamente lo hacen las naturalezas vírgenes de bagaje cultural: las más desvalidas, las más celosas de este bagaje o las más encarnizadamente libres. Y es que el palpito del tiempo no se manifiesta de una manera intelectualmente clara, sino como un malestar que los afinados sextos sentidos de algunos individuos perciben como un rumor. ¿Qué hizo pensar a Àngels Ribé que contarse los dedos podía ser arte? ¿O que yo pretendiese que lo era llevar un pedazo de papel en la mano –un papel que había exigido de todo mi esfuerzo– y sujetarlo hasta que la mano, fatigada, lo soltase? ¿Qué le hacía ver «arte» en la exhibición de unas gotas de agua con los colores del arco iris –deslizándose sobre un trozo de cristal colocado ante el mar como un fragmento de espacio transparente (transgresor y utópico a un tiempo)– que aspiraba a contenerlo entero, sin limitaciones? ¿Y qué hizo que para mí lo fuera, también, mostrar unas pisadas humanas fundiéndose sobre un trozo de gomaespuma? ¿Qué pretendían expresar románticamente estas acciones de apariencia insustancial? Aquellas acciones no eran un simple afán de poner el contador a cero, sino la afirmación de una voluntad: la de volver a decir, desde perspectivas nuevas, que para el artista –para el poeta– el arte radica en confirmar que entre física y metafísica no hay fronteras; el arte consiste en volver a un momento primigenio –¿a la infancia, tal vez?– cuando todavía nada se vive como algo diferenciado. Momento mágico que la imaginación percibe en toda realidad, porque conoce los hilos secretos que unen, subterráneamente, unas cosas con otras.

Disyunciones y conjunciones

A los quince años, Àngels Ribé dijo a su guía espiritual que no creía en Dios, el mismo que orientó mi confusa espiritualidad de muchacho, a mis quince años, hacia la vida conventual. Mi aislamiento de aquel entonces se llenó de referentes pictóricos. En mi reclusión, culturicé mis ojos contemplando pintura. Pude coleccionar y absorber, sin orden ni concierto, más de tres mil reproducciones de cuadros de todas las épocas, que se convirtieron en mi particular escuela pictórico-conceptual. Àngels Ribé, en cambio, se lanzó a hacer arte a pecho, solo con la fuerza de su instinto por bagaje. Y, aunque ella diga lo contrario, con su condición de mujer. Por caminos diversos, sin embargo, ambos hemos hecho nuestro el escéptico aforismo de Wallace Stevens: «El progreso en cualquier aspecto es un movimiento a través de cambios de terminología.» Ambos hemos procurado relativizar, sistemáticamente y con ironía, los cambios sociales.

Significación política de la obra de Àngels Ribé

En el discurso que pronunció en Estocolmo el 8 de diciembre de 1990, en la recepción del premio Nobel de literatura, Octavio Paz decía que el dios de la historia, y con él el mito del progreso al que los poderes establecidos lo habían sacrificado todo, se había hundido a mediados del siglo xx: era «la ruina de todas aquellas hipótesis filosóficas e históricas que pretendían conocer las leyes del desarrollo histórico. Sus creyentes, confiados en que eran dueños de las llaves de la historia, edificaron poderosos estados sobre pirámides de cadáveres. Esas orgullosas construcciones, destinadas en teoría a liberar a los hombres, se convirtieron muy pronto en cárceles gigantescas. Hoy las hemos visto caer; las echaron abajo no los enemigos ideológicos, sino el cansancio y el afán libertario de las nuevas generaciones. ¿Fin de las utopías? Más bien: fin de la idea de la historia como un fenómeno cuyo desarrollo se conoce de antemano. El determinismo histórico ha sido una costosa y sangrienta fantasía. La historia es imprevisible, porque su agente, el hombre, es la indeterminación en persona.»

Los artistas que, en los años sesenta, cambiaron el paradigma que había regido el arte de la primera mitad del siglo xx eran de raíz libertaria. Ahora bien, los más sutiles del grupo fueron los que actuaron sin politizarse retóricamente. Los que se situaron al margen del discurso político de réplica instantánea. Los que tomaron partido, decididamente, por la pobreza, no tanto de los materiales en sí, como sobre todo del lenguaje plástico –estético–, e hicieron una propuesta de torpes y rudimentarios recursos expresivos que impedían la comercialización de su arte. Visto con distancia, nadie es más político que el joven desencantado que protagoniza *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni. Como la chica que le hace compañía y que, solo con la mirada, hace estallar el mundo que los demás le han construido.

Siguiendo este hilo podemos preguntarnos ahora qué hacía un martillo en la instalación de Àngels Ribé, en la 112 Greene Street Gallery de Nueva York en 1976, con el siguiente lema: «El trabajo es el esfuerzo contra una resistencia.» En el centro del espacio expositivo había colocado un martillo sobre una penna, justo por encima del suelo, un martillo sin... la hoz. Un martillo rodeado de fotocopias de fotografías que captaban el ir y venir de las olas del mar. ¿Acaso pueden martillearse el fondo y la superficie del mar? ¿Serviría de algo? Por otro lado, ¿puede el movimiento de las olas convertirse en un simple documento? ¿Pueden unas imágenes gráficas de los hechos de Mayo del 68 ser una proclama política? En la instalación de Àngels Ribé, tanto el martillo como los documentos gráficos que lo acompañaban eran meros signos de interrogación, señales que en el fondo evidenciaban la inutilidad de cualquier proclama. Como contrapunto a todo intento de teorización, en la misma sala había colgado del techo una estufa boca abajo, de manera que irradiara calor hacia el suelo. Lo hacía aureolando un escrito con la frase: «el punto de referencia». Al acercarse, el calor podía apreciarse físicamente, como si se tratara de un refugio invisible. Esta era la radical apuesta política de Àngels Ribé: a) decir su tiempo situándose fuera; b) decirlo al calor de lo que no cambia nunca, de lo que siempre irradia.

El acento femenino en el espacio artístico contemporáneo

La presencia social del hombre, según John Berger, depende de la promesa de poder que encarne. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, es insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social o sexual, pero el objeto siempre es exterior a sí mismo. En cambio, la presencia social de la mujer manifiesta una actitud ante sí misma. La mujer tiene que «supervisar todo lo que es y todo lo que hace, porque su forma de aparecer ante los demás es de una importancia capital en lo que ella considera el éxito de su existencia. Su propio sentido de ser ella misma se ve suplantado por el sentido de ser apreciada por los demás».² Si los hombres actúan, las mujeres «aparecen», hecho que no tiene que interpretarse nunca como un acto de sumisión o de resistencia pasiva ni, aún menos, como la consecuencia de una idealización prefabricada. De un cliché.

Las mujeres llegaron en masa al mundo del arte en el siglo xx, y su aportación más notable ha sido la de incidir en su «aparición», la de resaltar su presencia. Los acentos que ha originado esta manera particular de hacer han sido muchos, y de una calidad artística muy desigual, pero sin que la música de fondo variase demasiado. Basta con repasar el amplio abanico de aportaciones artísticas femeninas recientes para certificar su particularidad. Así, desde Frida Kahlo,

Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Joan Jonas, Silvia Gubern, Fina Miralles, Jo Spence, Nancy Spero, Kiki Smith, Martha Rosler, Cindy Sherman, Pipilotti Rist, etc., el arte que hacen ratifica reiteradamente que la «presencia» se ha convertido en el argumento capital de su obra.

El triángulo como medida (época metafísica)

La «presencia» de Àngels Ribé incide en su obra de manera muy sugerente y particular: está presente en ella para reclamar anonimato. En la obra de 1970 titulada *3 punts 1* tenemos un triángulo equilátero que ha hecho aparecer a la vista la sombra que proyecta un cordel sobre un ángulo de intersección de dos paredes. Cada uno de los vértices de este triángulo resalta por la tensión de un punto que reclama, imperativamente, la existencia de los otros dos para poderse constituir como figura geométrica. Ninguno de estos puntos puede formar nada sin la existencia de los demás. Los tres son necesarios y anónimos a la vez, en una relación mutua perfecta. El triángulo –Cézanne lo sabía muy bien– es una medida del mundo.

En la obra *3 punts 2*, de 1972, Àngels Ribé da un paso más. De espaldas al espectador, la vemos en una imagen fotográfica tomar con las manos, siempre de pie, una cinta atada al suelo, cuya sombra proyecta el tercer brazo de un triángulo. Un triángulo agudo que aparentemente no se mueve, pero del que sabemos por experiencia que girará influido por el movimiento del sol. La negra silueta del cuerpo de Àngels cierra el triángulo y hace de tapón a los brazos de un ángulo abierto al infinito, hacia donde suponemos que se proyecta la mirada de la artista, sin que nada la interrumpa, como insinúa la inclinación de su cabeza. Mirada oculta, eso sí, a la curiosidad de nuestros ojos. En esta obra Àngels Ribé se nos muestra a sí misma no como una presencia, sino como una medida del mundo, como parte del triángulo.

En *3 punts 3*, de 1973, vemos a la artista dentro de un triángulo. Dos puntos a ras de suelo tesan una línea horizontal desplegada con una cinta flexible que le permite meterse dentro. Con la cinta apoyada en la cabeza, Àngels Ribé constituye el vértice de un triángulo que transcurre incesantemente en el tiempo. A cada paso que da, el triángulo se convierte en un nuevo triángulo que la rodea. ¿Puede escapar alguien al orden del universo? Las tripas se mueven, las uñas crecen, el color de la piel y de los cabellos cambia, pero todo dentro del orden del universo, con obediencia. Todo forma parte de él, sin siquiera percibirlo. La gran aportación que ofrece la «presencia» de Àngels Ribé en el espacio creativo femenino del siglo xx es que esta presencia no quiere ser un acto

2. John Berger: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. Edición en inglés: *Ways of Seeing*. Londres: Pelican, 1972.

reivindicativo de psicología, de fisiología o de sociología femeninas, sino un testimonio sutil de la particular capacidad metafísica de esta condición femenina.

En *Invisible Geometry 3*, obra del mismo año que *3 punts 3*, su acción llega al paroxismo: moviendo las pupilas hacia los lados, va dibujando, mientras proyecta la vista hacia dos puntos invisibles, una infinidad de ángulos que nadie percibe. *Triangle* (1978) será la última vez que Àngels Ribé insista en el tema del triángulo. Es una proyección en la que vemos un triángulo de luz dentro del cual la artista repite indefinidamente, y de manera mecánica, la acción de agacharse para tocar el suelo y la de levantarse mientras intenta alcanzar con el brazo extendido el vértice del triángulo, sin conseguirlo nunca.

En la instalación que hizo en la N.A.M.E. Gallery de Chicago (1977), titulada *North – South – East – West*, su actuación se limita a trazar los cuatro puntos cardinales sobre el pavimento de la sala y a fotografiar las paredes donde muere cada uno de los puntos. Son paredes casi iguales que neutralizan todas las ilusiones fantasiosas que las direcciones puedan inspirar. Si Àngels Ribé, por un lado, se mantiene siempre atenta a lo que la sobrepasa, por otro, procura enfriar la tentación de trascendencia. Su sentido metafísico –un sentido que mantiene a raya su tentación mística– no se cansa de decir, de decirnos, que cualquier espacio es el centro del universo. El triángulo es, para Àngels Ribé, una medida abstracta, neutra. No es ni siquiera una señal reivindicativa. No tiene nada que ver con el uso que dan las luchadoras del feminismo a este símbolo.

Quiero hablar ahora de una sugestión personal, quizá fruto de mi imaginación. No sé por qué asocio la obra *The Best Way of Expressing It*, expuesta en el Institute for Art and Urban Resources de Nueva York (1975), con *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp; quizá sea porque me parece una relectura instintiva, no intelectual, desde la óptica femenina. Àngels Ribé hizo bajar desde el techo de la sala un cordel con una plomada en su extremo. En el suelo colocó un ventilador que «hacía» aire y lo proyectaba hasta una altura determinada: llegaba a tocar la punta final del péndulo, pero sin desviar en absoluto su perpendicularidad. En el cuadro de Duchamp los nueve novios –que representan maneras diversas de encarnar el rol social masculino– se hinchan de gas y se elevan para poder poseer a la novia. Esta, una especie de insecto-constelación suspendido en el cielo, despliega su «presencia» sin dejar que el anhelo de los pretendientes se satisfaga nunca. Con este juego disfuncional, Duchamp no solamente ironizaba sobre la fascinación que ejercían las máquinas entre sus contemporáneos: también venía a decir que si todo funciona es porque nada encaja. En la intervención de Àngels Ribé, el ventilador «hace» aire. Un aire transparente

–también el soporte de vidrio del cuadro de Duchamp es invisible– que en mi opinión es una encarnación actualizada de los novios. En este caso, los novios son el aire mismo. Un aire que nunca llega a violar, a hacer que oscile el peso de la gravedad, es decir, la «presencia» femenina: «la novia» encarnada en una plomada. Una «presencia» ligada más a la atracción de la tierra que a la del cielo.

Àngels Ribé va borrando de su arte, poco a poco, su presencia física, pero por muy en segundo término que la ponga, no deja de ser su núcleo. En la acción *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*, que mostró en la 3 Mercer Street Gallery de Nueva York (1975), aparece como si fuera una voz en *off*. Anda y desanda una y otra vez el camino que une las dos orillas del East River. Mientras transita, sin moverse de una línea trazada mentalmente, documenta con una cámara un gesto tan simple como el de mirar siempre hacia un mismo eje: tres chimeneas a la ida y un hangar a la vuelta, y constata que, a medida que avanza, los edificios que tiene delante se desplazan hacia los lados, de manera que pueden aparecer más. Al mismo tiempo, la artista quiere dejar constancia, con escepticismo y sin rastro de emotividad, de una fascinación: la de un niño que se descubre sometido a la ley de la perspectiva. Y con esta acción, en lugar de limitarse a contrastar y neutralizar objetividad y subjetividad, propone el correctivo de algunas acciones suyas anteriores: si en las obras precedentes, como hemos visto, nos decía que cada punto podía ser el centro del universo, ahora nos confirma que cada centro puede ofrecer infinidad de nuevas perspectivas. Centro y periferia, derecha e izquierda, no son más que términos relativos.

El documento en la obra de Àngels Ribé

La obra de Àngels Ribé nos ha llegado a través de una documentación que no se limita a certificar la existencia de obras ya desaparecidas. Esta técnica documental es parte integrante de su obra y, a la vez, constituye una toma de posición muy notable, destinada no tanto a dejar constancia del valor de una acción efímera como a establecer su permanencia de una manera nueva. ¿Cómo puede salvaguardarse la permanencia, paralela a toda creación artística, en una cultura tan consciente de la fugacidad? Pues con los medios que nos proporciona la sociedad, como por ejemplo la fotografía. Entendido así, el documento deja de ser un simple dato periodístico para convertirse en un quid que intenta trascender. Y, en el caso de Àngels Ribé, no se trata de una fascinación técnica, sino de una instantánea circunstancial con la cual su arte continúa transmitiendo aquello que, a pesar de los cambios, no varía nunca. Es, por tanto, un signo poético, el encuentro de lo efímero y lo eterno, como diría Baudelaire.

Soledad. Volver a casa (etapa existencial)

Llega un momento en la vida de todo artista en que la práctica misma del oficio le hace volver a casa, alinearse con la tradición; alinearse con ella sin renunciar a nada de lo que ha ido recogiendo por el camino. Es la famosa exclamación de Paul Thek: «No quiero salir, quiero entrar.» Pues bien, este es un momento difícil, de gran soledad, porque desorienta al reducido grupo de fieles que se habían familiarizado con su lenguaje innovador y que interpretan el cambio de paso como un tropiezo, una señal de fatiga, y dejan de apoyarle. En la exposición *Can't Go Home* (C Space Gallery de Nueva York, 1977), Àngels Ribé abandona el espacio metafísico para adentrarse en el terreno existencial. Quiere volver al origen, rehacer el camino, aunque sabe que es imposible. Por última vez, Ribé será tema de su obra. Se mostrará al público de una manera impúdica-mente ridícula: bajo una mesa, de cara a la pared, chupándose el dedo, envuelta en plástico como si estuviera dentro de una placenta, mamando de un pecho, caminando a gatas, desnuda sobre la nieve... No hay connotaciones freudianas en estas imágenes completamente desprovistas de sentido estético, proyectadas de manera continua sobre la pared de la sala. Únicamente se manifiesta un deseo desesperado: volver a casa.

Desde los años ochenta hasta ahora, Àngels Ribé se ha dedicado a la escultura y al dibujo; es decir, a trabajar dentro de los códigos tradicionales. Ante un paisaje nevado de Marià Pidelaserra experimenta, de pronto, una intensa agitación emocional que le hace recordar el profundo poder de la plástica. En los dibujos mantiene la misma austeridad de siempre, pero deja que el concepto sea primordialmente un motor de proyección emotiva. De este modo, en los dibujos de mediados de los ochenta, encontramos el mismo ir y volver que habíamos apreciado en la acción de transitar por el puente del East River. Pero ahora su acción consiste en un pequeño gesto: ejecuta, en paralelo, dos trazos de color: uno impulsado de abajo arriba y el otro de arriba abajo, realizados sin ninguna expresividad gestual, pero dirigidos, simultáneamente, a la cabeza y a la retina del espectador. A la cabeza y al corazón. Su obra sigue los pasos de las mujeres artistas que se han significado por hacer de la plástica una escritura cifrada, como por ejemplo Mira Schendel, Gego o, en última instancia, incluso Soledad Sevilla.

La renuncia

A mediados de los ochenta, Àngels Ribé se lanza de cabeza a la creación artística. Se lo reclama la madurez de su edad. Invierte los escasos recursos de que dispone en maquinaria, herramientas y materiales que le permitan satisfacer su inquietud creativa. Pero el entorno social se le hace tan hostil que, fatigada,

da el paso que no hubiera deseado: renunciar a «producir» arte, a materializarlo físicamente. Aun así, a pesar del estoicismo que tal renuncia implica, no por eso deja de vivir artísticamente. Su propuesta es convertirse en una artista anónima. Más aún: considera esta renuncia como el acto creativo más grande que haya hecho nunca.

Sus últimas creaciones, *Cap al lluny* (2002), *En campo abierto*, y *Bye* (2003) son de neón. Pero no se sirve de este como los artistas de reminiscencias estéticas ligadas al pop. El neón será el quid: la materia, la luz «que se prodiga». La primera de esta serie de obras está formada por una sucesión de líneas redondas ondulantes que contienen otras más pequeñas en el interior y que, en conjunto, conducen a una especie de diana, en absoluto espectacular, de colores diversos y hecha sin demasiado cuidado artesanal, con un cero en el centro. También puede ser la silueta de una piedra, un vacío tirado al fondo de un lago... La segunda de estas obras consiste en unas líneas horizontales de luz –paralelas–, que se bifurcan. Son caminos situados en la línea del horizonte. ¿Puede alguien pisar alguna vez el horizonte? La tercera puede asociarse formalmente al estallido de un cohete. ¿No decía Baudelaire que la poesía estalla en plena noche como un cohete, deslumbrando por un momento nuestro espíritu? Una vez desconectadas, estas obras se quedarán a oscuras; ya no serán nada. Pura simbología.

La gran escritora George Eliot acaba *Middlemarch* resumiendo la vida de la protagonista: «Su espíritu tocado de delicadeza dio aun frutos maravillosos, aunque no fueran visibles para muchos. Su intensa fuerza vital, como aquel río cuyo caudal dividió Ciro, se fue gastando en canales que no alcanzaron un gran renombre sobre la tierra. Pero el efecto de su ser sobre las personas de su entorno fue incalculable: porque el crecimiento del bien en el mundo depende en parte de actos que nada tienen de históricos; y que ahora las cosas no nos vayan tan mal como podrían irnos se debe en buena parte a los muchos que vivieron fielmente una vida escondida y descansan en tumbas que nadie visita.»³

3. George Eliot: *Middlemarch. Un estudio de vida en provincias*. Barcelona: Alba Editorial, 2003, p. 889-890. Edición en inglés: *Middlemarch*. Londres: Penguin Popular Classics, p. 795.

pp. 74-75 *Transport d'un raig de llum, 1972*

Fotografías de una acción filmada en Vilanova de la Roca

Con el cuerpo se transporta el reflejo producido por un espejo situado en el suelo a lo largo de la diagonal de un espacio rectangular. Al final del recorrido el reflejo queda en la pared, justo por encima de la altura del cuerpo. (1972)

p. 82 *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity, 1973*

Esta acción muestra dos posiciones diferentes de las manos y constata la dilatación de las venas causada por la estasis sanguínea. (1973)

pp. 88-89 *Accumulation – Integration, 1973/2001*

– Se abre un punto de agua en un espacio dado.
– Acumulación del agua en este espacio.
– Absorción del agua por el elemento soporte.
– Saturación del elemento soporte.
– El agua busca sus propios caminos.
– Incorporación e integración final. (1973/2011)

pp. 90-91 *North – South – East – West, 1973*

N.A.M.E. Gallery, Chicago

La instalación constataba la perfecta ordenación de Chicago según los cuatro puntos cardinales. La galería tenía forma de *L* y cada extremo marcaba un punto cardinal. En el punto central de la galería, donde se encontraban las líneas que unían estos puntos, se puso un mapa de la ciudad con la correspondiente orientación. Sobre este punto, una brújula corroboraba la coincidencia entre realidad y representación. (2011)

pp. 92-93 *Light Interaction y Wind Interaction, 1973*

Evanston Arts Center

Esta acción, formada por dos obras, observa y compara fenómenos naturales y artificiales. Se deja encendido en un espacio al aire libre un foco de luz durante 24 horas. Se hace lo mismo con un ventilador. Las imágenes muestran la interacción de estos elementos en un espacio natural. (1973)

p. 95 *Stimulus – Reaction, 1974*

N.A.M.E. Gallery, Chicago

– A una tórtola enjaulada se le hace escuchar una grabación de su propio canto y se observa cómo reacciona.
– Al público se le hace escuchar una grabación del murmullo de una multitud, y puede reaccionar al estímulo de dos maneras: o bien hablando o bien callando. (2011)

pp. 96-97 *Real – Real / Real – False, 1974*

N.A.M.E. Gallery, Chicago. Presentado también el mismo año como *Réel – Faux* en la Vehicule Gallery de Montreal

– Se telefonea a alguien, se graba la conversación en tiempo real y se amplifica el sonido para que el público de la sala pueda escucharla.
– Una vez acabada la conexión telefónica se reproduce la conversación que se ha grabado. (2011)

p. 98 *Constatation de la présence d'un volume immatériel, 1974*

Vehicule Gallery, Montreal

Se sitúa un ventilador desconectado en medio de la galería. Se espera a que el público, sin darse cuenta, vaya ocupando poco a poco todo el espacio y se conecta el ventilador. Las personas se alejan y dejan un espacio vacío. Se delimita este espacio con cinta adhesiva. (2011)

p. 99 *Nord – Sud – Est – Ouest, 1974*

Vehicule Gallery, Montreal

Se fotocopian las cuatro paredes de la galería que corresponden a los cuatro puntos cardinales. Las de la pared norte se entregan a quienes están cerca de este punto cardinal. Así, simbólicamente, se llevan «el norte» a casa. Con el resto de puntos cardinales se hace exactamente lo mismo. (2011)

pp. 100-101 *The Best Way of Expressing It, 1975*

Clocktower Gallery, Nueva York

La obra consiste en un ventilador en funcionamiento que se encara hacia arriba y en una plumada que cuelga del techo y se sitúa justo hasta el punto donde acaba la corriente de aire. La plumada no se mueve porque el aire no llega a tocarla. (2011)

pp. 102-103 *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory, 1975*

3 Mercer St. Gallery, Nueva York

Esta secuencia fotográfica trata de las selecciones subjetivas que se hacen inconscientemente cuando se recorre una misma distancia de forma habitual. En mi viaje diario por el puente de Williamsburg de Nueva York me di cuenta de que mi atención se fijaba en un punto determinado, que se acababa convirtiendo en una referencia. Por tanto, se crea un ritmo inconsciente, porque mi atención se incrementaba a medida que me acercaba y disminuía cuando ya lo había dejado atrás. (1973)

pp. 106-107 *Work is the Effort Against Resistance, 1976*

Dos instalaciones en la exposición *Style and Process*, Fine Arts Building, Chicago

Un círculo de color blanco define un espacio. En el centro se erige un monumento a la modernidad simbolizada por unos auriculares. La obra contrapone la absurdidad del presente con un pasado idealizado, que se representa con un texto extraído de las primeras páginas del libro *A History of Greece*, de J.B. Bury. En el fragmento escogido de este libro se explica que la geografía es absolutamente determinante en la cultura y en la política de un país. (2011)

La otra instalación se sitúa en un baño pequeño, de uno por dos metros, aproximadamente. Cuando se entra en él, se ve un espejo tintado de rojo y una película con mi imagen corriendo sin parar. Al mismo tiempo se oye un texto sonoro continuo que habla de la utopía. La única luz es la de la película. (2011)

pp. 108-109 *Work is the Effort Against Resistance, 1976*

112 Greene Street Gallery, Nueva York

La instalación se centra en dos elementos que simbolizan el trabajo y la energía: un martillo situado sobre una peana y una estufa encendida que cuelga del techo. Justo por debajo de la estufa, unas letras blancas conforman un círculo con las palabras: *The Point of Reference*. La instalación incluye otras imágenes de momentos históricos o situaciones que implican esfuerzo. (2011)

p. 111 *Counting my Fingers, 1977*

West Side Highway, Nueva York

Es una performance en la que me cuento los dedos de la mano. Estoy concentrada en lo que hago y cuando se acerca alguien, le miro y digo: «En cuanto acabe, me iré.» Y vuelvo a contarme los dedos una y otra vez, inacabablemente. (2011)

pp. 112-115 *Can't Go Home, 1977*

C Space Gallery, Nueva York

Esta instalación es un recorrido físico y simbólico. La sala está a oscuras, únicamente iluminada por dos proyectores de diapositivas y un foco de luz roja. En la pared se encuentran varios textos y dos fuentes sonoras que van susurrando sus respectivos monólogos. En el centro de la sala, el foco de luz roja ilumina una peana con un vaso. Una gota de agua cae justo fuera del vaso. En el otro extremo, dos carros de diapositivas proyectan unas imágenes que permiten constatar tanto la imposibilidad de volver atrás como el anhelo de seguir adelante. (2011)

p. 116-117 *Amagueu les nines que passen els lladres, 1977*

Galeria G, Barcelona

En el espacio de la galería se sitúan dos altavoces en cada extremo. Se van reproduciendo dos grabaciones, que o bien dialogan o bien hablan al mismo tiempo. Los dos cañones de luz roja, que enfocan al suelo, escenifican las voces. Al fondo hay una proyección de diapositivas en color, las cuales muestran alternativamente unas manos cerradas en tensión o bien abiertas y relajadas. La instalación queda a oscuras, iluminada solo por el reflejo de los dos focos y de las diapositivas. (2011)

pp. 120-121 *E la forma, 1979*

Espai d'art b5-125, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra

Originalmente se concibió para una sala que estaba a oscuras; solo había una ventana tapada por una fotografía transparente que mostraba mi imagen corriendo con un libro abierto y en blanco en las manos. La sala estaba orientada al sur, y la luz del sol entraba a través de la fotografía. También había un cubo blanco de madera para sentarse. El sonido de un violín reproducía sin parar una música popular. Posteriormente se ha sustituido la ventana por una caja de luz. (2011)

A. Ribé

Àngels Ribé, or A. Ribé, the name the artist used to sign numerous works to avoid any indication of gender, is one of the representatives in Catalonia of the ahistoricising that is a feature of contemporary art. Ribé was a member of a generation of women artists who produced a considerable body of work and were well known internationally in the seventies. She was also one of the artists to contribute most to the renewal of the forms, materials and grammars of art in this period. Together with Eulàlia Grau, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Silvia Gubern, Olga Pijoan, Sara Gibert and Dorothée Selz, Ribé was one of the early group of artists who paved the way towards a new approach to doing art and another system of values for a new kind of spectator and society. The reception accorded to Ribé's work was similarly representative of the ‘return to order’ that took place in Spanish politics and culture in the early eighties. The democratic institutions established following the death of Franco needed to present a new image and another structure of aesthetic values. As a consequence, works that posed questions and which were not in keeping with the traditions of abstraction were ignored and forgotten. Ribé explored how Minimalist logics could be overcome, above all through the use of her own body and nature. Many of her ephemeral interventions are documented in photographs. Beyond sculpture or performance, hers is a grammar of fragility in the face of the eternal male hierarchies.

In the 1980s, the categories of art were ‘purified’: painting was once again painting, sculpture once more looked like sculpture and photography gave up its documentary role and instead became aesthetic and pictorialist. It was during this period that the unstoppable process of the hyper-aestheticising of everyday life was set in motion, quickly revealing art's weakness in comparison with advertising and the mass media. Henceforth, art would find it difficult to generate images in which individuals relate to each other from various angles and degrees of reality. It is as if the things that are not absolutely apparent, evident, palpable and demonstrable in the media do not exist. And art, like design, is gradually giving up its ability to speak out in witness, to put itself forward as a voice and a narration that are alternatives to the market.

The ‘Spanish political transition’ had its own artistic project, in which there was no place for avant-garde approaches that were incompatible with the laws of the market, which, though still in its early infancy, was nevertheless a marketplace. Ribé was paid less attention on her return to Barcelona in 1980. The years she had spent in Paris, Chicago and New York, as well as her body of work, shown in exhibitions and publications alongside that of Lawrence Weiner, Daniel Buren, Hans Haacke, Vito Acconci, John Baldessari, Agnes Denes, Adrian Piper, Eleanor Antin, Douglas Huebler, Robert Smithson and Sol LeWitt, among others, did not guarantee her a reception at home. The presence of a generation of ‘conceptual’ artists was gradually expunged due to the lack of critical vocabularies, the difficulties of absorbing innovation and the public, critics and the market’s limited ability to assimilate their works. In the eighties, the term Conceptualism – which encompassed everything that was not abstract painting – was fundamentally derogatory. It is our task today to rewrite history using the criteria and vocabulary that make us see that we have a recent past that is rich and complex, as well as contradictory, fragile and intermittent as regards the development of its discourses and content. Museums contribute to the evolution of culture by facilitating the acceptance of difference.

The traces left by this generation of artists, who in the sixties broke with most of the conventions of the past, reaffirm the categories that can be used to explain today’s art. It is essential to appreciate their composition and the forms of their evolution in order to understand the present and imagine the future. Ribé’s career has been marked by her position as a woman artist at a time when to be an artist meant charting a course through a constantly expanding cosmos. This moment involves shifting the centre of gravity from the work to the recipient. Consequently, aesthetics is not a property of artistic objects but another aspect of the behaviour of subjects who act.

Bartomeu Mari
Director of the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

The Poetics of Resistance

Teresa Grandas

The question of space and the spectator

Àngels Ribé’s artistic career begins at the end of the seventies, a period in which there was a clear change of aesthetic mode that would prove fundamental for the appearance of new forms of conceiving artistic practices. The associative or symbolic function of art was renegotiated; the work of art ceased to be an autonomous entity, which is how it had been conceived within the modern tradition, and its meaning now depended on its interaction with the spectator; thus there flourished a certain ambiguity and a multiplicity of references and readings that formed an integral part of the whole. In this context, traditional historiography has referred to certain artistic movements of the period, and specifically to Minimalism, from a stylistic and formal perspective: a biased viewpoint that has ignored underlying ideological motivations. Above all, this type of analysis has been based on a non-narrative reading of work, which has excluded any other type of meaning. If it is true the works that have been allowed to fall within the category of Minimalism follow a reductionist tendency as regards form and line, employing industrial materials and found objects, with subjective manipulation being all but non-existent, it should also be borne in mind that many of these artists thought of their works as being *engagé*. We are dealing here with an ongoing exploration of the relationship between artists and institutions, as well as with the hierarchies that govern them, the mechanisms involving one’s relationship with the work, and various other aspects of a social and political nature. Artists like Robert Morris and Carl Andre, by reconsidering the traditional bond between the spectator and the object, stressed the open nature of their work and its democratic potential. That is to say, they incorporated a participatory element, through a fresh look at the approaches in which work could be presented. In this way, they aimed at eliminating the barriers separating them from the spectator, whom they addressed directly. In 1967, Michael Fried wrote his well-known essay ‘Art and Objecthood’,¹ in which he postulates a criticism of Minimalism, regarding it as literalist art in which an inherent feature is to be found that he calls *theatricality*. If it is the spectator’s experimentation that restores meaning to the work, we are thus dealing with a changing experience, given that it depends on a space-time framework. The work therefore has need of the spectator’s recognition, of their implication; its experimental potential is widened beyond the formal fact of the

1. *Artforum*, no. 6, June 1967.

work, trapping the spectator in a ‘theatricalised’ relationship, incorporating a phenomenological effect. The mediation or intervention of the spectator is what gives meaning to the work, while Fried defends an artistic concept predicated on the specific nature of the materials. There is nothing less than an antagonistic principle at the very base of modernity that is formulated around the work’s self-referentiality. The concept of theatricality, of the textuality of the work, implies a narrative element. In this way, the work is to be understood as a discursive, active space that reaches out to a public space. Anne Rorimer summarises it thus: ‘In a re-evaluation of the autonomous object, these otherwise disparate artists bodily and/or thematically incorporate the viewing subject and integrate the subject of viewing into the subject matter of their work. Imbuing their work with psychological and/or social content, they obliterate the literal and conceptual border separating the spectator from the object of spectatorship.’² With this, reality is redefined in various – and, on occasion, even opposed – ways.³ In the same year in which Fried’s text was published, 1967, the critic John Perreault wrote several articles about Minimalism and the reconsidering of the art object. In ‘Union-Made: Report of a Phenomenon’ he refers to the different attitudes that converge in Minimalism, and makes the following comment: ‘Minimal art is really not as cold, boring, and inhuman as its opponents claim. Minimal Art is only cold if by “cold” we mean a minimum degree of self-expression. [...] Minimal Art, in spite of the polemics, is emotional, but the emotions and the experiences involved are new and unexpected. It must be remembered that the rational and the conceptual are also capable of evoking emotion. There is also the emotion and the aesthetic pleasure of efficiency and clarity and of surprising proportions.’⁴ Leaving aside considerations regarding the extent and implications of Minimalism, it remains certain that the latter has helped to reconsider the art object from a subjective, symbolic perspective, and Perreault’s reading hits the nail on the head as regards this particular aspect. Àngels Ribé produced her first work just two years after the publication of these texts, and in them one can see this moment of conflict. The works shown in this exhibition include some of the first pieces produced in Paris, in which a major feature is phenomenologically understood as objectuality (precisely the quality at the heart of Fried’s criticism), and also includes those that work with dematerialisation and performance.⁵

The studies of urbanisation by Henri Lefebvre, one of the most influential intellectuals of the seventies, conceive of the city as a social space. Precisely in that decade, in the course of numerous essays, he studied everyday life and hurled

critical postulates at the impositions and conventions that restrict it. In his essay ‘La production de l’espace’, he breaks with the idea of space understood in geometrical and architectural terms, and proposes that space be regarded as a social category and a means of production. Space, then, is conceived as a *field* or *base* for action, and transcends not only that which is urban but also that which is artistic. Presented at the MACBA in 2000, the exhibition *Force Fields* already studied the work of art as a force field, as an expanding space. But throughout Lefebvre’s thinking there is a social dimension that turns out to be especially interesting. Much of the work produced by artists during those years involved interventions in space that were not conceived as mere presentations of objects or works, but were located within a space manipulated by the artist, offering themselves to the spectator’s experience to be used and penetrated. In other words, we are dealing with a space that acts not only as a physical container of the art object, but which intervenes in the very articulation of the latter, working on an epistemological level. As far as this is concerned, it is pertinent to return to Fried’s criticism regarding a key work by Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*, 1965. In his mirror cubes, reflection generates a gap that rejects the hierarchical relationship between the work, the spectator and the space in which they converge; they incorporate their context semantically, they affect participation, and push one along, through them, allowing for a work in constant transformation. The first work by Àngels Ribé was moving in this direction, being work understood as a space of phenomenological experimentation.

In 1969 Ribé took part in *La Fête*,⁶ in Verderonne, near Paris, and created a circular labyrinth made from yellow transparent plastic.⁷ On that occasion, there was only one access point that functioned as both entrance and exit, implying a conditioned journey. Single-routed or single-tracked labyrinths oblige one to move along the route to get to the centre, using a single path, with no alternatives or forks, and no chance of getting lost. In the new version shown at MACBA, there are two access points and various possible paths to be taken, as in what are known as ‘multi-route labyrinths’. That is to say, labyrinths with alternative routes in which the paths allow one to follow correct or incorrect paths, which may or may not lead to the exit. *Laberint* (1969) acts like an object that occupies space, like a participative sculpture exploring corporality. The spectator’s action modifies the space, which is constantly being redistributed. Àngels Ribé would tackle the intervention of the body later, with her installations and performances: on the one hand, basing herself on the use of space and the direct participation

2. Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. London: Thames & Hudson, 2001, pp. 195–96.

3. Meyer argues that Minimalism was a space in which occasionally opposing practices converged, contrary to the ‘cohesive’ movement described in traditional historiography. See: James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

4. See *Arts Magazine*, March 1967, an issue titled ‘A Minimal Future?’, which, on its cover, used an image from *Tetra City* by Buckminster Fuller. The other articles appeared in *The Village Voice*, in January 1967, and *Art International*, in March 1967. They were published together in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995. Ann Goldstein would later use the title of the special issue of *Arts Magazine* in an interesting revision of Minimalism in: *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.

5. The exhibition includes works from 1969 to 1984.

6. *La Fête* was one of the acts organised in the Château of Verderonne during this period, and in which also some Cerimonials of Antoni Miralda, Jaume Xifra, Dorothée Selz and Joan Rabascall were held.

7. The labyrinth is an architectural device that has appeared throughout history in different forms and with different connotations, and which was then used symbolically or formally in different contexts. Of interest is *The Spiral Labyrinth* (1963), by the Scandinavian Situationist group Co-Ritus. For his part, Frank Popper remarks on its presence in what he called ‘pluri-artistic environments’: pointing, for example to Nusberg’s kinetic labyrinth *Hier-Aujourd’hui-Demain* (1967), or a project by the Dvizjenie group, from 1970, a kinetic environment in which, as with labyrinths, the spectator must follow an established route. See: Frank Popper: *Art, action et participation. L’artiste et la créativité aujourd’hui*. Paris: Kinksich, 1985.

of the spectator; on the other, using cardinal points as abstract coordinates of position and orientation that situate us in a specific place. Both the labyrinth as well as the space into which it has been incorporated (in this case, an exhibition room) is transformed by the material used. Thus, the plastic of which it is made contrasts with the usual labyrinthine opacity that makes it impossible to guess or imagine what is going on the other side (and which makes it difficult to find the exit). At the same time, the use of the plastic reinforces her criticisms of traditional materials, whether those used for sculpture or for art in general. If, symbolically, the labyrinth implies a revelation and is linked to initiation rites, to the vital passage that forms us as individuals, this journey may also be understood as one of loss. This said, here we are closer to Borges's vision of the labyrinth as a symbol of perplexity. The itinerary that Àngels Ribé suggests to us by using soft, transparent walls, breaks with the uncertainty of labyrinthine twisting and turning and also with the solitude that usually accompanies it. This labyrinth makes us take part in the choices of other people: activity is not confined to that of a single individual, but emerges in the relationship with the people inside or who are observing the labyrinth from outside. Thus the collective, participatory nature of the piece is essential. Loss or disorientation gives way to a sense of play, to an invitation to experiment, and to a sensorial and rational passage. To a certain extent, the sculpture *Acció al parc* (1969), created that same year with an air duct tube for aeroplanes, follows similar lines. She sited a section of this tube in the children's play area of the Montrouge Park in Paris, then photographed the way in which children handled and incorporated it playfully into their games. In contrast to the static notion of traditional fixed, unmoving sculpture, she proposes not only the possibility, but the need to handle the object in order for it to have meaning; the implicit need to interact with it using a principle of controlled mobility. On the other hand, there is no single result, given that the handling of the piece in itself gives rise to a variety of shapes. Both pieces are examples of work that refutes the modern tradition. They consist of socialising experiences involving the integration of the spectators, through which they question their role and are invited to intervene. The art object is transformed into an integrationist space that goes beyond traditional limits. The participation of the spectators is what activates the meaning of the object, poetically.

The de-emphasising of the object

As Morris's cubes reveal, with the use of alternative supports and procedures, changes in the practice and perception of artistic work led to a loss of the concept of authority, as it had been understood up until then, applied to matters such as authorship, the work, its authenticity, its institutionalisation, and even exhibitions and the way to exhibit work. Traditional materials were substituted

by a great variety of methods and media in which the idea or message was foremost, as was the dematerialisation of the object. Anne Rorimer⁸ has listed them thus: photography, as a system for restructuring the pictorial, and video, with the appearance of portable systems; the use of metalinguistic codes, that is to say, of language as a medium or representation – or what Rorimer calls ‘the medium as message/the message as medium’; communication, systems or forms of organisation; sequenciality and seriality; the subject as object, based on the integration of the spectator in the very production of the meaning of the work; the pieces of *environmental art* in which the specific context is conceived as the space and time in which the work is set. In all these cases, the conventional criteria of perception, reception and meaning of the work of art are altered. The restructuring of perception and the relationship between the process of production and the work itself, put off formal questions regarding physical presence and the object, composition or technique, to give way to information or communications systems. In the case of Àngels Ribé, language and geometry, the relationship between abstract thought and nature, are recurring elements.

The critic John Perreault was the driving force behind a special issue of *TriQuarterly* magazine, dedicated to ‘Anti-Object Art’, in which Ribé took part.⁹ It aimed to show that a significant part of recent artistic production was based on the premise that an idea is more important than its realisation. Several years had gone by since Perreault's reflections in *Arts Magazine*, and, going beyond any attempt at classification, he remarked that the physical or visible expression of the idea lacked importance compared to the idea itself. Having gone beyond notions inherent in art's modern condition, many artists of the time not only questioned these notions, but also any other that lent support to said visibility, intrinsic to the artistic condition. ‘The content of *TriQuarterly* is not “about” art, but is art in itself... By using the name anti-object art or non-object art I am trying to define a trend rather than baptising or rebaptising a movement.’ Perreault's proposal remains significant and brought together a highly interesting group of artists who, in his opinion, produced anti-object or non-object works, opting for the dematerialisation of art or its de-objectification, ‘the de-emphasis of materiality’. Going beyond the facts concerning what type of pieces they were or which materials they used, he stressed that this type of work dealt in *anti-commodity objects*, creating attitudes rather than a given style. In Perreault's analysis, despite being based on materiality, he transcends the merely formal and correctly diagnoses a series of attitudes that depart from the modern artistic tradition. Although it is true that he acts more as a barometer than as an analyst of the system, it is interesting that he produced an issue of the magazine that was designed as a portable exhibition, never presented within a conventional context, which spectators could carry in their pocket and which ended, as an

8. Op. cit.

9. *TriQuarterly*, no. 32, winter 1975. With contributions by artists like Lawrence Weiner, Agnes Denes, Douglas Huebler, John Baldessari, Vito Acconci, Hans Haacke, Eleanor Antin, Adrian Piper, Sol LeWitt, Robert Smithson, Joseph Kosuth and Daniel Buren, making a total of 35 artists in all.

experience, once the page was turned. Of Àngels Ribé's work, it included *Light Interaction* and *Wind Interaction* (1973), pieces that had earlier been shown at the exhibition *Outdoors-Indoors* at the Evanston Arts Center in Chicago (July 1973). In this action a lamp and a fan are placed in an open space on a grass surface for 24 hours. In this way it is possible to perceive how artificial and natural light interact, and how natural air and artificially generated air cohabit the same space. Certain artificial phenomena, in this case the emission of light from a bulb and air from a fan, confront their natural counterparts: solar light and wind. Defined by the artist as the objectification of an artificial phenomenon (blown air) and of its interaction with a natural phenomenon (the wind), these works question concepts such as its monumentality or durability. They were not produced in a conventional space, such as a gallery or an institution, and have to do with the paradox involved in the relationship between the same effect (light or air) and their transcendence or interaction depending on whether they have a natural or artificial source. Years later, she transformed this proposal into a real experience in the installation *The Best Way of Expressing It*.¹⁰ In this case, the event wishes to provoke not only a sensorial experience, but also an emotion. The piece consists of a fan on the floor aimed at a plumb line that remains still, given that it has been placed at a distance at which it is not affected by the air from the fan. The plumb line, made taut by the force of gravity, marks a vertical line. The breeze creates an invisible but perceptible angle in that space in such a way that geometry converts it into a sensorial phenomenon. The words that describe it (*The Best Way of Expressing It*) are an indication of Ribé's conviction that certain things can only be expressed through the medium of art. Language, be it verbal, sensorial, gestural, based on a suggestion or on an impossibility, makes for possible communication and the frustrations this can generate. On another level of decontextualisation are the works made with foam in 1969, in which this ephemeral material is placed in unusual contexts. Either in seawater or on a partition wall, its change of place has semantic connotations that upset its conventional meaning. In 1973 Ribé photographed various elements that, in isolation or by association, and precisely because they are decontextualised, can relate to each other. These are images of footsteps, irruptions, traces or proof of absence itself. There are no human figures nor elements to provide us with a scale reference, which makes it possible to establish conceptual associations of different kinds. These works map out a cartography of possibilities for decontextualisation, transfer or association, extended through other works produced in this period. If in *Light Interaction* and *Wind Interaction* she showed us the interference of two sources of energy outside their usual context, in the three photographs of *Intersecció de llum*, *Intersecció de pluja*¹¹ and *Intersecció d'onada* (1969) she uses a different method. The images show the interaction

10. The installation was shown in the space run by Alanna Heiss in the Clocktower Gallery, as part of the *Ideas at the Idea Warehouse* exhibition, organised by the Institute for Art and Urban Resources in New York in 1975.

11. This work was shown in *Prospectiva'74*, curated by Walter Zanini in the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 16 August – 16 September 1974. The show brought together about 150 artists from different countries.

of these elements in a natural space, and their dependence on random and transitory factors. These images provide evidence of that which is hidden, the energy and day-to-day events not normally taken into consideration. They establish a connotative element, they reveal situations that would otherwise be inoperative. This static iconography is shown in sequence form in *Accumulation – Integration* (1973/2001), by means of six photographs that recount a process of transfer: that of transporting water artificially by means of a hose to its logical natural space, the sea, and in which two different natural elements are merged: fresh and salt water. This duality also expresses ambiguity. It consists, too, of a changing experience in space, which denies the idea of representation as a stable and unique fact, and which corroborates the process of dematerialisation. These images do not work in a dramatic fashion, but rather stress their experimental, phenomenological aspects. The narrative of a path taken continues in *Transport d'un raig de llum* (1972),¹² an action designed to be filmed, and which consisted of transporting light reflected in a mirror by means of the movement of her body, diagonally crossing the space. In the case of *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory* (1975), a series of photographs shows the return journey along the Williamsburg Bridge, in New York, starting from two subjective points and involving an objective displacement decided upon by the artist.

In 1967, Lucy Lippard and John Chandler¹³ spoke of an 'ultra conceptual' art that stressed mental processes and which was orientated in two different directions: art as idea and art as action. 'In the first case, material is denied, given that sensation has been converted into an idea; in the second case, material has been converted into energy and movement through time.'¹⁴ Lippard and Chandler's statement is opportune not only as regards those works of Àngels Ribé produced since the end of the sixties, but also as regards that of many other earlier artists, from America as well as Latin America and Europe, including artists from Eastern Europe. In Ribé's work, one can appreciate her interest in the poetical logic of perception, be it verbal or mathematical. In this sense, the appearance and use of geometry is frequent in her work, in the study of figures on a plane or in space. Be it by means of an installation, of film or through her performances, her relationship with space is established primarily through her own body. In the three different pieces titled *3 punts*, produced between 1970 and 1973, or in the film *Triangle* (1978), geometrical forms are created using body or movement, much as her body was able to transport light in the action *Transport d'un raig*

12. Action performed in August 1972, as part of the second show of *1.219 m²*, in the courtyard of the Muntadas family home in Vilanova de la Roca. In the first edition, during the month of June, those taking part were Francesc Abad, Jordi Benito, Alberto Corazón, Miquel Cunyat, Ferran García Sevilla, Robert Llimós, Muntadas, Carlos Pazos and Ponsatí. In the following show, which took place in August, together with Àngels Ribé those taking part were Alicia Fingerhut, Olga Pijuan, Manel Rovira, Jaume Sans and Carles Santos.

13. See: 'The Dematerialization of Art', *Art International*, February 1968.

14. Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973). Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 81. English edition: *Six Years: the Dematerialization of the Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.

de llum. In the case of the installation *E la forma* (1979) light initially penetrated into a darkened room through a transparent photographic image of the artist that covered a window (later converted into a light box). The gesturing of the artist herself, the movement of her body, is what occupies the space. The same applies with the images in *Invisible Geometry* (1973): if in the one case it is the symmetry created by the movement of the eye from left to right that forms a kind of geometrical sculpture, in the other it is the movement of the camera in front of a single image that creates a greater tension of geometrical perception.

Shared space

The new ways of understanding artistic activity are closely linked to alternative spaces. During these years, systems for divulging and disseminating such work internationally appear on the scene, through media such as mail art or exhibitions of reproducible works of art. This is the case with *Arte de sistemas*, or the various editions of Encuentros Internacionales de Video, in various cities around the world, organised by the Argentinean Centro de Arte y Comunicación (CAYC) on the initiative of Jorge Glusberg who invited artists from different European and American countries; Àngels Ribé took part in five of these shows between 1975 and 1976.¹⁵ Beginning in the mid-seventies there appeared various associations, forms of organisation and alternative spaces, with the common aim of handling proposals put forward by such artists. Especially interesting – as an attempt at economic and social contextualisation of the new artistic practices and their structures – is the study headed by Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965–1985*,¹⁶ within the framework of which she presents a cartography of the groups and alternative spaces, artists' cooperatives or autonomous spaces that started to appear in New York City from the second half of the sixties, and which burgeoned in the seventies and dynamited the city's artistic and cultural scene until the mid-eighties. This type of venue appeared all over the country, as was the case with the Chicago-based N.A.M.E. Gallery, which became a hub for the city's first Conceptual exhibitions, and for which Àngels Ribé created an installation in 1973 and a performance the following year. If the artistic context was a response to the commercialisation of art based on new forms of creation, production and distribution, it was also a response to the wish of artists to control the means of circulation and use of their work. In Ault's study we can find some of the spaces in which Àngels Ribé presented her work during her long stay in

15. There were various editions of the Encuentros Internacionales de Video, which were presented in different cities, such as Paris, Ferrara and Buenos Aires. In February 1977 they were held at the Joan Miró Foundation, Barcelona. Antoni Muntadas, Joan Rabascall, Jaume Xifra, Eugeni Bonet, Eulàlia Grau, Francesc Torres, Juan Navarro Baldeweg, Carles Pujol and Manel Valls are some of the artists from Spain who presented work there. Àngels Ribé took part with the video of the performance *Stimulus – Reaction*.

16. The project started with the exhibition organised by Julie Ault, *Cultural Economics. Histories from the Alternative Arts Movement*, shown at The Drawing Center, 1996, by way of an approximation to the artistic scene in New York from the mid-seventies through to the mid-eighties. In 2002 Ault published *Alternative Art New York, 1965–1985*, in which she quoted the above-mentioned essay 'A Chronology of Selected Structures, Spaces, Artists' Groups, and Organizations in New York, 1965–1985'. This essay was also printed in a special issue (no. 15-16, 2010) of the magazine *Brumaria*, dedicated to the AWC-Art Workers Coalition.

the United States, between 1972 and 1980.¹⁷ To give just a few examples, one of those venues in which she was involved was the gallery at 3 Mercer Street, Store, opened in 1973 by Stefan Eins, and which remained active until 1977; and there, in 1975 she presented her work *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory*. Also, in 1979 she displayed the installation *E la forma*, this time in the Franklin Furnace, founded in 1976 by the artist Martha Wilson. Another emblematic space was 112 Greene Street,¹⁸ run by Jeffrey Lew and operative between 1970 and 1978. Here she presented the installation *Work is the Effort Against Resistance* (1976), one of her most politically referenced works, and, as such, somewhat unusual within her work as a whole.¹⁹ Struggle, elements of power and the fragile line which separates them, live side by side with an insistence on making an effort on all fronts to achieve something, whether within the field of politics, psychology or of any other kind. In this and other works of the same name, although they are independent of each other, she uses a physical definition of work as an effort against resistance, as a base. For the exhibition *Style and Process*²⁰ organised by Marina Urbach in May 1976 at the Fine Arts Building in New York, Ribé presented two works, also titled *Work is the Effort Against Resistance*. Part of the installation consists of a film loop of the artist running, together with a recording that repeats a text about utopia, in front of a mirror that has been stained red. The impossibility of achievement, intrinsic to the very concept of utopia, is made clear in the image of an endless race, leading nowhere. The second version was developed in a different environment: a white circle on the floor defined a space, in the middle of which were a pair of headphones. Through these an extract was read from a text about Greek history stating that the culture and character of a country is a direct consequence of its geography. It reflects an irrational determinism, the idealisation of the

17. From 1966 until 1969 Àngels Ribé lived in Paris. In 1972 she moved to Chicago, where she stayed for some time, and at the end of 1973 she moved to New York, a city in which she lived until 1980, when she returned to Barcelona.

18. In 1980 this space became White Columns. In the second issue of the magazine *Avalanche* (winter 1971, pp. 12–13) an interview by Alan Saret and Jeffrey Lew was published in which they explain the process of creation of this space, as one adaptable to different types of works. *Avalanche* was one of the most influential magazines of the period and aired the artistic processes then underway: the transition from Minimalist art to performance, together with the incorporation of new media such as video. It appeared in autumn 1970 and was published in magazine format until 1973, and in bulletin format from May/June 1974 until summer 1976. Run by Willoughby Sharp and Liza Bear, it dealt with American artistic activity, and above all, the New York scene. No. 11, summer 1975, announced the forthcoming issue of the magazine *TriQuarterly* dedicated to 'Anti-object art', a monograph put together by John Perreault and to which Àngels Ribé contributed.

19. Made up of a large variety of elements, newspaper images appeared of the May '68 demonstrations and the death of Franco, the biblical image of David and Goliath, the text by Albert Memmi called 'The Colonizer and the Colonized', black and white photographs of feet on the shoreline or the remains of a bunker on the beach, images of pots of food, colour photographs of landscapes, together with a hammer and a heated stove as indicators of an urge to make an effort, and a circle of white letters on the floor that make up the sentence, 'The Point of Reference'.

20. Among those taking part were Laurie Anderson, Vito Acconci, Jacki Apple, Cecile Abish, Barbara Bloom, Jonathan Borofsky, Mary Beth Edelson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Àngels Ribé, Dennis Oppenheim, Hannah Wilke and Martha Wilson. Marina Urbach describes all the participants as having the following common trait: '[...] in one way or another they deal with simultaneity, multiplicity and the subversion of frontalness.' For her part, Lucy Lippard, in her contribution to the catalogue, sees fragmentation as the common trait of these artists, understood not in a negative sense, but rather as '[...] a way of pointing to the existence of a network, a web of barely visible connections and meanings and associations both visual and verbal'.

past in contrast to the absurdity of the present situation (in this case, the Greek dictatorship), in which the headphones become a monument to modernity. One final work that shares this same title was the homage to the artist Charlotte Moorman, who organised the Annual Avant-garde Festival of New York, in which Ribé participated on two successive occasions.

At the beginning of this text, it seemed opportune to refer to the basis of Michael Fried's criticism of Minimalism, precisely because it diminishes the narrative potential of the artistic object. It is its *theatricality* – the highlighting of space-time as a determining factor within which it is developed and the importance of the reading or intervention provided by the spectator – that allows one to understand the wealth of proposals of such works and their evolution towards performance. In the works of Àngels Ribé the artist's body intervenes in the definition of the action. In the case of the performance, the work no longer seeks to make an artistic entity of the object, but is rather the presence of both the artist and the spectator, who incorporate a subjective factor into the development of an action taking place within the marked limits of space and time. We are dealing here, then, with a displacement of the meaning of the art object onto experience itself, a process of de-objectification of art, of de-emphasis. It is, in fact, an attempt to understand the work as something not necessarily durable, to transfer the quality of the art object to the non-material or ephemeral and to deny its objectuality, its monumentality. If Ribé first investigated the idea of the object using transgression, together with certain materials and dislocating their relationship with a natural space, she soon transfers the object into gallery interiors in the form of 'installations' in which the presence of the artist is suggested using elements such as photographs, sound, video, texts, objects, etc. The need to establish direct communication urges her to investigate and experiment with human behaviour and her own function as an artist in particular. Hence works such as *E la forma*, or performances, in which Ribé admits: 'I used my knowledge of psychology as much as I did intuitions, dreams, memories and personal experiences.'

Before dealing with the performances, let us briefly consider the installation *North – South – East – West* (1973), presented at the *Chicago* exhibition in the N.A.M.E. Gallery. The gallery's L-shaped space was perfectly aligned along the axes of the four cardinal points, on which the urban layout of the city is based. Ribé marked the points indicating north, south, east and west in the gallery, and, in the central space, laid out a map of the city, upon which was indicated the exact spot where the gallery stood. Finally, she placed a compass on top, so as to corroborate the spot with relation to the cardinal points. In this case, the work differentiates itself from traditional concepts of sculpture and uses geometry to create a sculptural installation, in which representation and reality are combined.

This piece is linked to the performance *Perception of the Cardinality of Chicago*, presented at the Museum of Contemporary Art Chicago that same year. Although no documentation has been preserved, this performance had an objective component: the cardinal layout of the city, naturally, that is to say the parameters for ordering space. It also had a subjective component: a journey by car through Chicago, in which a personal orientation within the artist's perception of the city intervened. A year later she presented a series of four performances at the Vehicule Gallery in Montreal. Whereas in the first *Nord – Sud – Est – Ouest* there remained an interest in referentiality, positioning and a given demarcation, the subsequent ones relate to earlier works. In *Constatation de la présence d'un volume immatériel* (1974), the same variables intervene as were used in *Light Interaction* and *Wind Interaction* (1973), although in this case the spectators' reactions are incorporated, as they redraw and pace around the fanned air. *Réel – Faux* (1974) is a performance defined by the artist as a statement of two different materialisations of reality: one in which a phone conversation was broadcast in real time, and the other, which immediately followed, in which a recording of the same conversation was played back. In *Stimulus – Reaction* (1974) she equated the reaction of a turtledove to the sound of its own recorded cooing, and the reaction of the public to the recorded sound of the hubbub made by a large crowd.

Contingency, the possibility that something might be happening or not, or the ephemeral element, are characteristic of these performances. Indeed, her first performance is related to her geometrical works, but includes a different parameter, that of gravity: in *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity* (1973) she shows the image of a raised and lowered hand, perceiving within it the dilation of the veins through sanguinary stasis. The photographs of this performance were presented in the magazine *Qüestions d'Art* (no. 28, 1974), as part of the 'Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles' by the Grup de Treball, of which Àngels Ribé was a member.²¹ On the 29 May 1977, a gathering called *Works to be Destroyed*²² was organised on the West Side Highway, in which various artists were invited to give a performance. Ribé presented the performance *Counting my Fingers*, in which, seated on the ground and concentrating, she counted the fingers of both hands aloud. When anybody approached her, she said 'When I've finished, I'll go' and started again. This was a loop-action, given that each interruption required her to begin again, thus preventing her from leaving. The phenomenological component seeks to make the ephemeral infinite, to combine two opposing natural elements. On the other hand, the impossibility of finishing, the realisation that one cannot leave, opens a sort of psychological breach that would remain a feature of her more introspective later works.

21. For more information on Àngels Ribé's work with this group see the *Grup de Treball* catalogue, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (February-April 1999).

22. *Works to be Destroyed* took place on the West Side Highway, New York, 29 May 1977. Among the participants were Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arman, Bill Beirne, Peter Berg, Terry Berkowitz, Jean Dupuy, Gordon Matta-Clark, Rita Myers, Dennis Oppenheim, Saul Ostrow, Lucio Pozzi, Àngels Ribé, Francesc Torres and Krzysztof Wodiczko.

Symbolic space. Ornamentation and painting

In 1979, while still living in New York, Ribé was commissioned to design a project for a teacher-training college in Sant Cugat del Vallès. She was interested by the idea of educating the way of seeing of those whose task was to educate. As a form of sculptural reflection, she created *Ornamentació*, a series of slides of ornamental forms, which make up the imaginary world of the urban surroundings. Casual discoveries are combined with an inventory or repertory of forms. Not long afterwards, she would repeat this process in New York, this time with photographs in black and white. In her work there are references to elements of a symbolic nature that can be ornamental, corporeal or immaterial. If she initially began to deal with the study and understanding of symbols, later what interested her were their forms, as she herself admitted, 'dispossessed of their content and function, as permanent vehicles of communication, able to go beyond their historical moment'. After a few years in which she investigated geometrical forms, she concentrated 'on the appearance of objects, on everything which is alien to their structure, which does not intervene in their function, that which is superimposed with the aim of embellishment and granting significance'. In the process of photographing and showing them as isolated elements, she provides them with their own structure, divorced from the entity to which they originally belonged, now converted into independent sculptural objects. In this work process, there intervenes not only an alteration of the way in which we perceive objects by means of their decontextualisation, but also the fact that our perception is also marked by repetition, combinations of elements and rhythm. To this extent, a clear connection can be established with certain works of embroidery in which the thread delineates symbolic writing. This particular use of needlework represents a shock to the cultural imaginary, which traditionally regards this as being a women-only task. Instead of presenting it, what's more, as something functional, she shows it to be an artistic event. In the sculptures of the eighties, she goes even further towards a symbiosis of media: sculpture as a support for painting (e.g. *Paisatge*, consisting of iron structures and neon lights); or the sculptural painting of wire mesh, in which painting has been extended beyond its own support and directly covers the wall. A year later, the drawings on highly fragile paper override conventional line drawing and become large strokes. The result is an outsize series of brushstrokes, which on occasion imply a loss of consistency when the strokes are repeated.

The public's space. Broken identity

If ornamentations reveal to us the presence of geometrical forms in our urban environment – they can do no less, given that geometry is present in the very

essence of nature – we discover another interesting geometrical proposal in the series of six photographs titled *Six Possibilities of Occupying a Given Space* (1973). In this work she uses the simple movements of fingers, which unite and separate from each other, and the combinatory possibilities that allow us to occupy the space, playing with the spaces in between the fingers. In this case, a simple, modest gesture has multiple perceptual and semantic possibilities. In relation to this piece, it is interesting to recall a work by the Italian artist Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?* (1971–72). There are various versions, one of which – formally speaking the closest to that of Àngels Ribé – shows an open hand with the English pronoun *you* written several times; in each successive image, a further finger is hidden, so that by the end none is visible. Another version, however, turns out to be especially interesting: instead of the fingers moving, she keeps her hand (again with the word *you* written on it several times) palm up and with the fingers stretched open. As the sequence proceeds, a male hand covers a further finger each time, so that in the last of the six photographs it completely covers the fingers of the original female hand. The woman's hand disappears and the male hand alone remains, also with the word *you* written on the back. In this case, the interpellation of the woman is silenced, and it is the man who dominates the situation by means of his gesture. While this is formally close in approach to *Six Possibilities of Occupying a Given Space*, it is nonetheless true that conceptually it is closer to certain other works discussed later on. These are proposals that transcend the individual and involve the universal, given that they deal with timeless questions, referring as they do to the condition of women and revealing a moment of fragility and doubt.

Gender-identity politics, the mechanisms of the social consideration of the role attributed to women and the cultural prejudices that affect behavioural patterns were especially determining in that period with regard to the formation of movements and groups that demanded a repositioning of women's roles and the reformulation of social and political structures on the part of the powers that be. In France, in the years that Àngels Ribé lived in Paris, the Women's Liberation Movement was formed in the wake of the May '68 demonstrations, and did not think of itself as an organisation but rather as a non-hierarchical 'movement', in which there was not, and should not be, a group of leaders. In Paris, Ribé made contact with the *Le torchon brûle* group, but never became a militant as such, and nor did she when she reached the United States. Her feminism is an existential element that stimulates and transgresses, and blossoms in her work as a personal compromise, but without being militant. In the American context of the seventies a remarkable number of newly-formed groups were demanding civil rights, and feminist movements – using activism and social action, or working in their corresponding professions – insisted on changes in society's cultural

and political behaviour. Many artists took part in this identity-based need to take a stand as activists, but also as personal individuals who wished to reconsider their position intellectually, as both women and artists. The instrumentalised position of women and their social role, the mechanisms of power and submission, and their transcendence in the symbolic order of language and daily life was, and still is, marked by masculine clichés. The nature of representation and identity conditions a narrative structure that, in the case of the work of Àngels Ribé, is highly significant.

Lippard believes that the characteristics of what has come to be known as Conceptual art facilitated access to artistic production for many women: ‘The inexpensive, ephemeral and unthreatening nature of conceptual media in themselves (video, performance, photography, narration, texts, happenings) encouraged women to take part, to enter through this crack made in the walls of the art world. With the public appearance of younger women artists in conceptual art, new themes and points of view emerged: narration, the allocation of roles, appearance, disguise, questions involving beauty and the body; attention was centred on fragmentation, relationships, autobiography, performance, daily life and, of course, feminist politics.’²³ The marginalisation of women from the artistic process and its productive structures was, according to Lippard, what allowed this invisible barrier – which had always kept women away from autonomous activity, separated from masculine authority – to be broken down. As happened with the creation of artists’ co-ops and alternative venues, these processes took place in the context of the deconstruction of the institutional and commercial systems of the art world, and allowed other proposals to be channelled through, which, in their turn, acted as intellectual and ideological alternatives to established art. ‘Feminism’, ‘femininity’ and ‘the feminine’ are cultural constructions that involve a political and social vision of identity or gender. Ribé, in some of her first exhibitions, was aware that being a woman artist was a disadvantage: which is why she signed her work ‘A. Ribé’, thus obscuring the forename and her female condition. On the one hand, it was a matter of avoiding possible conditioned readings and of ridding herself of any given connotations; on the other, it was about understanding that the fact of being a woman would bring more difficulties than advantages in the art world. Let us recall the 1988 manifesto of the Guerrilla Girls, ‘The Advantages of Being a Woman Artist’,²⁴ which a decade later pointed an ironic finger at the discrimination against women both inside and outside the world of art, and the difficulties they had in achieving professional recognition. In the case of Àngels Ribé, her works are more introspective, referring as they do to her own female condition and to all the social and ideological connotations that go with it, as well as the expectations it intrinsically arouses. These are the works produced in the seventies, when Ribé lived in the

United States, in a context in which the struggle for equality between the sexes was at its height. But in Spain, before Franco’s death, any possibility of emancipation was monitored, due to strong pressure from both family and society. Women could not travel abroad, nor open bank accounts or a business without permission from their spouse or a parent. Women were brought up to do housework, were prepared for marriage and motherhood. In this oppressive atmosphere, women were given a secondary role, centred on domestic duties, never professional ones. Women only had a certain presence in the public sphere and the media, when questions to do with fashion and beauty were involved. That dark, suffocating atmosphere, lacking any intellectual potential, condemned many women to social ostracism. Years earlier, Carmen Laforet had conjured up this atmosphere in her book *Nada*. Set in a district of Barcelona in which families try to pretend that they are well off when they are anything but, they struggle to perpetuate a series of clichés that one young woman refuses to accept.

It is an equivalent to this powerful image that Àngels Ribé provided for the feminist magazine on art and politics, *Heresies*, which she titled *Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One’s Existence* (1976). In the photograph, the artist is seen on the floor, her body curled into itself as she cradles an imaginary baby. In this case, motherhood has been imposed by the collective imagination. It contradicts reality, in the sense that at that moment – and even though her gesture contains a certain frustrated expectation – she didn’t have any child. Ribé always uses her own body as a means of presenting such questions; she has recourse to self-representation and not to anonymous figurines. At the same time, however, her personal narrative is transferred to a symbolic level through the spectator’s own experience, who, although on occasion is impelled to go through certain spaces, with these works needs to follow the narrative provided by the images in order to confer meaning.

Can’t Go Home (1977) is an installation that takes a fresh look at the role of women as regards power structures, and further questions inherited conditioning. It reflects a moment of doubt, of the need to make both personal and professional decisions. Once again, it suggests the disadvantages of being both female and artist. *Can’t Go Home* is a reflection on im/possibility, a reflection based on duality: memory, childhood, shock, fear, loss, dreaming, desire in opposition to repression, determinant social circumstances, oppression in the home and the making of identity. It contrasts past and future, reality and dream. In a dark room, a double slide projection shows two types of images that correspond to opposing worlds. Someone combs the artist’s hair or gives her something to eat; an unseen, maternal figure, who acts as a conditioning presence and determines how and what the artist does. Elsewhere, she faces the wall as

23. Op. cit., p. 13.

24. The opening assertion is ‘Working without the pressure of success’; it continues later ‘Having the opportunity to choose between career and motherhood’.

if shamefully punished. She is unable to face us until she has atoned for what she has done (that Catholic exculpation of guilt, so typical of our own cultural imaginary), or until the ‘punisher’ decides the punishment has been sufficient. Ribé covers her face with plastic, thus suffocating the possibility of speech, of talking, of breathing, of seeing. These images refer to the three engravings, *El no dit, El no fet, El no vist* (1977), an approximation of the words of the three wise monkeys: see no evil, hear no evil, speak no evil. We are dealing with an interpretation of wellbeing disconnected from the knowledge and questioning of reality. Hence too, the images of blindfolded eyes. It is not uncertainty but the conviction that it is better not to know, to keep certain things hidden, that produces happiness. Plastic covers her body and impedes visibility, mobility, in the same way that the cords restrain her or the mask painted on her face dilutes her identity and figuratively annuls any possibility of seeing or being seen. In other images in this work, she adopts the foetal position or makes the regressive gesture of sucking her thumb and so evokes a return to an impossible and immobilising infancy. Dependency on the maternal figure is not only present during the process of growing up, but is needed in order to subsist, together with the figure of masculine authority: the faceless man, in a suit, to whom she gives her hand not so much to be guided as in a form of submission to his dictates. From time to time an image is inserted of the artist trying to climb a slope that appears to have neither beginning nor end, with little more ambition than that of obtaining access to the unknown. This infinite climb refers back to the impossible action of counting the fingers of one hand, again and again. The gestures of each image, measured, contained and with no margin for possible action, make up the substratum of this return to the distant past of the first years of life, to the determinism imposed by society and family. In another image, she covers her ears with two books. On one side is *L’Anarchisme. De la doctrine à l’action* by Daniel Guérin, a libertarian utopia written in 1965: on the other, the essay *Psychology For The Fighting Man. What You Should Know About Yourself And Others*,²⁵ an analysis of psychological forms of control, of the application of force, and of panic, defeat, morale and leadership. On the one hand, we are dealing here with imagery that displays a suffocating and castrating environment: the ties of the past, the need to escape. This is, in fact, a statement regarding the need to leap, but with the conviction that this leap is one made into a vacuum, into uncertainty. On the other hand, it shows an attempt to understand, the possibility of fleeing and moving forward, of making a break with that which oppresses us, of flying: it is a representation of a dream and of a liberating world. To walk naked, without inhibition, through the snow, or to throw a stone, reinforcing the sensation of power and self-control. On the black walls of the room, written with white chalk that any spectator could wipe away, words and sentences insist on this double perspective: ‘try to go back, memory’, and at the same time, ‘the

point of departure, flight’. Loudspeakers on either side talk to each other about difficulty and fear, and about when (something) might be. Finally, in the centre of the room a pedestal supports a glass beside which fall drops of water, which, therefore, never will fill it, like a sculpture of impossibility. Indeed, this work is a political statement as regards the possibility of action, of control of one’s individual and social capabilities. Light does not imply only the possibility of flight, but also represents the creation of a personal and collective project separated from the ties of the past. Only two years had passed since Franco’s death and Spain had just started its process of political transition, which would lead the country to build up a legitimating democratic project capable of leaving behind the legacy of forty years of dictatorship. The figures of authority and domestication, which had been regarded as parental ones, had become figures of dictatorial control in a suppressed and repressed country. A dream is not only an individual act, but is extendable to an entire country in need of developing and transforming itself.

Also in 1977, Ribé created the installation *Amagueu les nines que passen els lladres*, exhibited at Barcelona’s Galeria G. It is made up of a dark space with two red spotlights in the centre, pointed at the floor, and two loudspeakers with two audio recordings. One stresses obedience, docility, dependence and discipline: the other, resistance conflict, passion and dreaming. The theme, once more, is the need to break away, to break through into other realities, hope in the face of what cannot or should not be done. ‘Don’t paint / Don’t drink / Don’t jump / Don’t move / Don’t look / Don’t listen / Don’t speak, don’t speak, don’t speak / Don’t go up / Don’t come down / Don’t turn around / Don’t sing / Don’t tell / Don’t speak / Don’t think, don’t think, don’t think. / Don’t suck / Don’t whistle / Don’t run / Don’t run / Don’t turn around / Don’t blow / Don’t laugh, don’t laugh, don’t laugh, don’t laugh,’ insists the voice. The orders and prohibitions are evocative of the images in *Can’t Go Home* or the three previously mentioned engravings, which incite one to inaction. They are evocative of the paralysing blockage that conditions our behaviour, the social conventions that determine what is proper and correct; and what is expected of us, especially of women. They make up a possible ethics and morality, both of them arguable. All of this is confronted with desire and a need for change. ‘I want, I want, I want, I want, I want, I want / I want, I want, I want, I want,’ she blurts. Finally, a slide projection alternates images of her open, relaxed hands with those of the same hands tense, clenched or twisted. They reveal the two opposing realities, perhaps in a less explicit but possibly more poignant fashion than the previous work. If the wound in *Association. Cut: Interruption of the Skin’s Continuity* was understood in terms of its medical significance as an interruption in the continuity of the skin, in these works it is expressed as more of a rupture, which afflicts and torments the soul. Earlier we saw how the work was an effort against resistance;

25. Carried out by the Committee of the National Research Council with the Collaboration of Science Service, USA, as a contribution to the war effort in 1943.

now we see two forces such that each makes the other impossible. Duality, a frequent theme in her work, is expressed here as an internal splitting, as a conflict of opposites: the tension of her hands expressing anguish in contrast to relaxation and hope. In the work of Ketty La Rocca, the masculine hand ended up dominating the situation and hiding the interpellation of the woman. This same duality between what we see and what we cannot see had already appeared in earlier works by Àngels Ribé, in which the journey, the process or the perspective allowed us to perceive that which had not initially been shown. Once again, duality appeared in geometrical works in which symmetry acts as the physical and conceptual axis (*Invisible Geometry* 3, 1973). Duality can be understood physically: as empty and filled space, or as light or as open air contrasted with corresponding artificial phenomena. But duality can also be psychological, as can be seen in these works, which confront dream and memory.

It is interesting to observe how the more introspective works, which indicate the devalued position of women, are perhaps those that best exemplify the social and political situation of our country throughout those years. It is true that the social construction of concepts such as 'gender' is a product of ideology, of fundamental ideas that are the backbone of a person's or a collective's thinking, but also of their day-to-day practice. To this extent, the political is not only that which concerns government, but is rather that which controls our behaviour in a collective context. The dual reality that has been pinpointed clearly by Àngels Ribé in these installations from 1977 is revealing not only of a fragmented and stigmatised feminine imaginary but also of a process of state building that, in fragile fashion, was trying to mediate between the burden of recent history and a different political imaginary. Social and cultural change should be made not only within the orbit of the individual, but that of the collective. In this sense, even though these works require the spectator to adopt a contemplative attitude – that of seeing and listening – they are also an invitation to action: even though it is not immediate, it is certainly crucial. They act on the emotions as powerful narratives, inseparable from a rational process. They act on a personal level and at the same time in a public space. They do not allow us to be passive, but rather force us to position ourselves before a given situation. In this sense, they are highly engaged political works, not only because they reveal, but also because they denounce unbearable situations. It is precisely this manifestation of a rupture in the social construction of women and of the individual that makes the need for the spectator to act – we are clearly called upon to do so – absolutely unequivocal.

Incongruent Conceptualism: Placing Àngels Ribé in a Gendered Frame

Abigail Solomon-Godeau

In 1972–73, in Barcelona, Àngels Ribé produced a series of black and white photographs featuring variations on the triangle orchestrated in real space and then photographed. In certain of these, the triangle, made of string, joins interior walls; in others, such as *3 punts* 2, Ribé herself forms the perpendicular side of a right-angled triangle, her shadow forming the triangle's base. In *3 punts* 3, from a series of five prints, Ribé again deploys her body against a blank wall as the vertical element with which to represent isosceles, scalene, and acute triangles. The works exist in the form of photographs, but it does not seem appropriate to describe them as such. It is not, after all, the photographic as a particular medium in visual art that accounts for them, nor does Ribé's actual presence in certain of them make it seem any more appropriate to call them documentations of a performance. In fact, even in those of Ribé's other works where she herself is represented, the effect is not that of a performance, even allowing that the art of performance does not necessarily require an audience. What can be said is that Ribé has set something up – a relationship, a demonstration – in real time and space – by marking it with actual or virtual lines. And it is that elusive “something” that both encompasses and reflects upon the relations of the corporeal, the spatial, and the geometric that characterizes the nature of the work.¹ In the same years, in Vienna, Valie Export, also produced a photographic series, one of which, *Körperkonfigurationen* (Body Configurations, 1982) depicts Export variously positioned – supine or upright – in contiguity with architectural spaces and structures, counterpointing the monumental geometry of the built environment with the adaptability and physicality of the body. In her description of the project, Export defined her conflation of the corporeal with the social in its broadest sense: “As plastic poses, as living pictures and sculptures, my photographic body configurations signify not only the double images of the (geometric and human) figures, but also of sociography and cultural history. [...] The arrangements of body position are expression of inner conditions.”² Here too, we can consider this practice as intra-medial, insofar as the counterpointing of body and architecture was physically enacted, then photographed, but as with Ribé's series, not in a manner in which the work itself can be justly described as “photographic” and thus primarily engaged with the aesthetic possibilities of the medium.³

1. The marking of space with string is most often associated with the art of Fred Sandbak, but as an artistic device or procedure it figures in the work of very different artists, such as Cecilia Vicuña.

2. Chrissie Iles, Kristine Stiles, Gary Indiana, and Robert Fleck, *Valie Export: Ob/De+Con(Struction)*. Philadelphia: Goldey Paley Gallery (Moore international discovery series), 2004.

3. Dick Higgins defined the intermedial art in these terms: “In Inter-media, the different media are conceptually fused, you cannot distinguish them. With multimedia or mixed media they are easily distinguished, although they are happening simultaneously.” Cited in Roswitha Müller, *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana Press, 1994, p. 207.

In 1976, the Portuguese artist Helena Almeida produced her photographic series in which the body of the artist also features. These she has collectively entitled *Pintura habitada*, and they stage what might be called “situations” of spatial inhabitation, where the opacity of the blue paint in some of them annuls the transparency (or the illusionistic depth) of the photograph. In certain of these works, it is the geometric form of a stretcher – the support of a canvas – that “frames” the artist, who both appears within, and subsequently absents herself from its containing geometry. Indeed, there is a sense of implied narrative in which Almeida “leaves” the framing terms of the stretcher. Insofar as the stretcher is the support of the canvas, the work both affirms and rejects “support” of the canvas, synecdoche of painting, the sign of which is indicated by Almeida’s use of opaque blue or black paint on the surface of the image. While the inhabiting of space by the body is a given, the inhabiting of painting proposes another kind of relationship, the artist “in” the work, but equally, the work inhabiting the artist.

Here then, are three artists working contemporaneously, in Barcelona, Vienna, and Lisbon, most likely without knowledge of each other, but who at a certain historical moment chose to work in the medium of photography, to use themselves rather than a model within these works, and, *grosso modo*, to explore in their art, among other issues (and within the given terms of their medium), the relations between the corporeal and the immaterial, phenomenological space and representational space. In the case of Ribé, the artistic context from which she emerged was that of Catalan Conceptualism; in Export’s, the point of departure was Viennese Actionism, and for Almeida, her original medium was painting during her formation at the Escola Superior de Belas-Artes in Lisbon, although by the early seventies, she had decisively reoriented her work to the intermedial.

I do not invoke these three artists for the purposes of comparison. They are linked here by chronology, by roughly contemporaneous birth date, by their shared adoption of the various possibilities of intermedial production, and by certain related preoccupations and thematics. Art historically speaking, it might seem more appropriate to link these artists with others of their contemporaries and the specific artistic milieus with which they were identified.⁴ Certain of Ribé’s works from the seventies are close to those of Francesc Torres, with whom she was exhibited during her time in Chicago, and later, in New York. But in the context of this essay, what should also be acknowledged (as part of a somewhat different historical reflection) is their identity as women artists.

It goes without saying that any invocation of the category “woman artist” in art criticism immediately raises questions about how and why this category figures

within the larger subject at hand – here, the work of Àngels Ribé in the years from 1969 to 1984. It is not a more or less self-explanatory designation such as “feminist artist,” a term denoting a politics that is variously declared in the work and espoused by the artist, but rather, a description. Or rather, both a condition and a liability, whether acknowledged by the artist or not.⁵ But any consideration of the work of women artists active from the end of the sixties must immediately confront a number of very large historical, political, economic, and cultural factors, among which the relative exclusion or marginalization of women artists is but one (well documented) factor.

It not only matters that the artist is a woman (usually white), but it also matters whether she occupies a putative art center or a putative periphery. Until quite recently art world centers were limited to a few cities internationally, with New York City as the unrivaled depot of legitimation, acme of visibility. Processes of artistic legitimation necessarily involve many different kinds of overlapping institutions and discourses.⁶ These include museums, galleries and other exhibition venues, auction houses, magazine and art book publishing, art critics, academic programs, and hardly least, existing markets. New York City’s rise to prominence as the world art center, producing artists, movements, and criticism is historically rooted in the US’s post-World War Two emergence as the imperial world power, its art world fertilized by the aggregate influence of European artists who immigrated to the States in wartime. If these geopolitical circumstances put artists from other countries at a signal disadvantage in terms of international recognition, it goes without saying that the consequences of cultural hegemony were generally fatal to the careers (in the sense of international visibility) of women artists. Thinking here of artists such as the Viennese Maria Lassnig (1919), Meret Oppenheim (1913), Carol Rama (1918), and Lygia Clark (1920) – Austrian, Swiss, Italian, Brazilian – it is interesting to speculate on what their critical fortunes would have been had they lived in New York City. Although, it should be noted, Louise Bourgeois, living in New York City for decades, did not become recognized as a “major” figure until she was well into her seventies.

This is not to deny that the vicissitudes of artistic production are shaped by local circumstances and conditions, just as they are shaped by the immediate artistic contexts within which the artist is situated. Ribé’s work in the first half of the seventies belongs squarely within the purchase of Conceptualism, but working within a given artistic formation does not by that token neutralize the mark of gender and the material consequences of being a woman artist. Be that as it may, as the larger tidal flows of that entity called “the” art world makes newly visible the work of hitherto unrecognized women artists, there is reason to wonder how many others await discovery.

4. See for example the following: Stephen Snoddy, *Ideas & Attitudes: Catalan Conceptual Art 1969–1981*. Manchester: John Hansard Gallery and Cornerhouse Press, 1994; Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(S) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007; Rosa Queralt, *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005; Lluís Utrilla, *Cròniques de l'era conceptual*. Madrid: Edicions Robrenyo, 1980; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, Valentin Roma (eds.), *El Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999; *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992; Abel Figueres, “Catalan Conceptual Art, the Conceptual Art of the South”, *Catalònia*, no. 28, 1992.

5. See in this respect, the important study by Anne Middleton Wagner, *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

6. In addition to the classic sociological analysis by Howard Becker (*Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982), see the more recent discussion by Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*. New York: W.W. Norton, 2008.

To a considerable extent then, the rediscovery of women artists is itself a consequence of the globalization of the art world and its markets. There are now many recently established art centers situated throughout the world, most, if not all of them possessing the requisite apparatuses and institutions, albeit on vastly differing scales. (Reykjavik's thriving art world cannot be compared in scale or capital with Beijing's). Moreover, the globalization of art worlds and the new technologies that have accompanied this expansion, the growth of contemporary art institutions, and the increasing number of large contemporary exhibitions, biennials, triennials, commercial art fairs, etc., have now made it less a liability to be an artist from Spain, Turkey or Finland than was previously the case. Like the rising tide that raises all ships, the vast expansion of art centers and art markets has served to make women artists – living and dead – more visible.

But a far more significant factor fostering the belated acknowledgment of so many women artists has been the impetus of feminist art history and criticism that, in turn, has recently borne fruit in the form of substantial exhibitions devoted to women artists (such as the present one), many of whom were unknown outside their own countries and cultures. Recent large-scale group exhibitions such as *Inside the Visible* and *WACK* in the US, *Elles* in Paris, *Donna: Avanguardia femminista negli '70* in Rome and *Female Trouble* in Munich have thus been important markers in the Long March of women artists, and doubtless others will follow.

It is within this changing context that an American art historian such as myself comes to encounter the work of artists who rarely, if ever, were shown in New York, who were not featured in prestigious international venues like documenta, and who were not the subject of Anglophone criticism.⁷ These belated encounters with their work are not without a sense of personal embarrassment, paralleling the general rule that while many European artists knew what was going on in the US, few American artists or critics could claim the reverse. And, needless to say, while a Catalan artist likely speaks three or four languages, Anglophone writers are far less linguistically cosmopolitan. This has many consequences, among them the primacy of American artists in the Anglophone chronicles of the art of the 1960s. Àngels Ribé thus takes her place as another example of a women artist belonging to this ever-growing panoply of recently acknowledged figures, whose art provokes new questions about the configuration, the mapping, of post-1960s art, once we begin to consider it in an international frame.⁸

7. Ribé did in fact spend time in the US, in New York City and Chicago, and even earlier had worked in Paris. Moreover, she appeared in a number of exhibitions in both cities. But she resettled in Barcelona in 1980, and did not return afterwards.

8. Such a reinscription of non-American, and especially, women artists, would have to begin with group exhibitions outside the US. Whereas influential group shows such as Kynaston McShine's exhibition *Information* at MoMA in 1968 did include artists from Latin America, Scandinavia, Italy, Germany, and Great Britain. Of the 91 artists represented, three were women. But a recent exhibition in New York that sought an even more international representation was *Global Conceptualism: Points of Origin 1950–1980s* with an exhibition catalogue by Luis Camnitzer (Queens Museum of Art, New York, 1999).

But if, in regard to gender, one was to sketch out a kind of international time line of women artists active in the period of, say 1968 to 1980 – a kind of artistic “snapshot” – what would it look like? How might such a mapping change the “official” narratives of the art of this period? By which I refer to those art critical, historical, and museological accounts describing the predominant forms of art making succeeding Pop art, that is, Minimalism and Conceptualism. And if such a viewpoint focused especially on those practices identified with women artists working in media other than the traditional forms of easel painting and sculpture, what would this retrospective line-up look like? Might it produce a different narrative of (relatively) recent art?⁹ Is there, however, any heuristic justification in focusing on individual women artists outside their specific artistic milieux? Asking such questions does not assume there is any one answer, or indeed any answer at all, but the questions have the merit of making visible the classificatory, discursive, and economic determinations that shape (art) historical narratives.

Certainly, such an optic would offer few examples of the art production loosely categorized under the rubric of Minimalism, and a modest number of women artists working within Conceptualism internationally. Within official Anglophone accounts of Minimalism and Conceptualism, there are a few prominent exceptions, such as Agnes Martin and Hanne Darboven who have become as well known as their male peers. But overall, women artists have not been especially visible in this company, although this too is perhaps a consequence of the dominance of US art as the representative production.¹⁰ Anecdotaly, it seems that where women artists have had a marginally greater presence has been within those artistic formations such as Fluxus, that overarched national boundaries, were programmatically international, polyvalent, intra-medial, and explicitly critical of the commodity status of the art object. However, while certain of the Fluxus-associated artists (i.e., Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeko Kubota, Allison Knowles) would fit into my notional timeline of women artists, the emergence of women artists in this period, and the ways their practices were informed by the global reemergence of feminism(s), is not necessarily linked to Fluxus, nor to any other existing artistic formation. Rather, the reemergence of feminism and the formation of the women's movement as what Rita Felski calls a “feminist public sphere,” or a “feminist counter-public sphere,” inevitably altered

9. A timeline of art made for the 1960s and after in Michael Archer's *Art Since 1960* (London: Thames & Hudson, 1997), lists remarkably few women artists, or for that matter, relatively few formations or artists outside the US. This is equally the case with other surveys of Conceptualism. It is, therefore, outside the realm of “official” accounts, such as Catherine de Zegher's exhibition catalogue *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of the Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (Cambridge: MIT Press, 1995) or Lea Vergine's *L'Autre moitié de l'avant-garde: 1910–1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* (Paris: Les Femmes, 1982) that one gleans hints of how this map might be altered.

10. In his general survey book *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1999), Tony Godfrey remarks on the absence of women artists, and thus, under the chapter “Where Were They? The Curious Case of Women Conceptual Artists” he groups together the work of Susan Hiller, Ana Mendieta, Annette Messager, Adrienne Piper, Martha Rosler, and Hannah Wilke. Which neither answers the question nor accurately characterizes their work. In the excellent catalogues *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, out of forty artists, only seven are women, and *In Reconsidering the Object of Art: 1965–1975* (Los Angeles: The New Museum of Contemporary Art, 2004) of 55 artists, there are again only seven.

the terms and circumstances of various art worlds and the nature and terms of art making: “Unlike the bourgeois public sphere, then, the feminist public sphere does not claim a representative universality but rather offers a critique of cultural values from the standpoint of women as a marginalized group within society. In this sense it constitutes a partial or counter-public sphere... Yet insofar as it is a public sphere, its arguments are also directed outward, toward a dissemination of feminist ideas and values throughout society as a whole.”¹¹ Does that mean that we are justified in assuming a pre- and post-women’s movement division of art made by women? And do the artistic trajectories of artists like Ribé support the notion of what Gabriele Schor has described as a “feminist avant-garde,” to be considered separately from the work of male contemporaries?¹²

Putting aside for the moment the concept of a feminist avant-garde, as soon as one constructs a discursive entity designated “art by women,” as has been variously proposed since the eighteenth century, the normative language of art history and criticism is destabilized, if for no other reason than through revelation of its exclusions. Or not. For, as convincingly demonstrated by Tamar Garb, the category of *art féminin* of nineteenth century France was neither oppositional nor transgressive, although it allowed for professional activity as well as the occasional success of individual women.¹³ Similarly, the much more recently conceived notion of *écriture féminine* in literature (associated with theorists and philosophers such as Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, or Monique Wittig) has been criticized for its apparent disconnection from social movements where femininity is not necessarily the discursive or political stake.

Ironically, the destabilization of epistemological categories (of classification, of style, of chronology, of artistic formation) is the reason why “woman artists” as a category, or “art made by women” as another category, are a priori excluded from the unmarked universal terms, “artist,” and “art.”¹⁴ Analogous to women’s historical exclusion from the universal category of citizen, so too does the woman artist reveal her non-universality as soon as she receives the particularized denomination, the marked term.¹⁵ All of which is to say that historical designations such as *l’art féminin*, if not *écriture féminine*, have more frequently served as structures of containment than as breaches in the symbolic order.

For this reason, (and others), any consideration of the work of women artists in the wake of 1968–69 (itself an international political landmark) must begin with feminism, even before consideration of the specific characteristics of any given art world. The identification with feminism by individual artists, or the various attempts to invent “feminist art” are less important in this context than the profound effects of the women’s movement itself, which among other things provided new *topoi*, new themes, new perceptions for which women artists invented new artistic languages. As Valie Export wrote in her 1972 “Women’s Art: A Manifesto”: “[...] the transference of the specific situation of women to the artistic context sets up signs and signals which provide new artistic expressions and messages on one hand, and change retrospectively the situation of women on the other.”¹⁶ But this “transference” of women’s estate into the artistic domain is not necessarily to do with a particular content, and, despite the dominant presence of women artists in particular genres (e.g., performance) is not linked to any particular form.

One of the photographic sequences within Fina Miralles’ photographic *Relacions* (1975) is a four image vertical panel entitled «Relacions del cos amb elements naturals: el cos cobert de palla» depicting her transformation into a tree-woman. This was included in her exhibition at the Sala Tres (in Sabadell) of the same year. In her catalogue essay on Miralles, Pilar Parcerisas discusses a number of themes that are relevant to the work including references to Joan Amades’s *Costumari català*, Catalan popular culture, the artistic politics of Sabadell and those of the Grup de Treball, and many other factors that shaped or influenced Miralles’s work.¹⁷ Birgit Jürgenssen’s untitled color photograph of 1979 is strikingly similar in terms of what it represents – woman as tree – and needless to say, it is Jürgenssen, the artist who is also tree-woman. While these former works are singular works in the artists’ oeuvre, Mendieta’s variations of herself as merged, submerged, imprinted or inscribed, in natural settings – ocean, earth, trees, flowers, mud, etc. – are elements in an extensive series. But where Jürgenssen’s allusions are specific to Northern European folklore and legend, and to a feminist critique of woman-as-nature, Mendieta’s stagings of her self in these series, while also feminist, are based on a complex interweaving of mythico-religious ritual, including pre-Colombian and Latino-Hispanic cultures.

It was the art historian Erwin Panofsky who coined the term “pseudomorphism” to describe the pitfall in assuming that different artworks that might visually resemble one another have necessarily any substantial relation. But when one observes that at a certain historical juncture (that is, my initial periodization from the end of the sixties and the following decade), women artists on both sides of the Atlantic, generally unaware of each others’s production, appear to have

11. Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 167.

12. See, for example, her essay “The Feminist Avant-Garde: A Radical Transformation,” in *Donna: Avantguardia femminista negli anni ‘70*, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, 2010 [exh. cat.].

13. Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women’s Artistic Culture in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1994.

14. Similarly, the honorific “Old Masters” takes on a very different meaning when feminized, as signalled in the title of: Griselda Pollock and Rozika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon, 1979.

15. See in this regard: Anne Wagner, *Three Artists (Three Women). Modernism, and the Art of Hesse, Krasner and O’Keeffe*, op. cit.

16. Valie Export, “Women’s Art: A Manifesto,” in Helena Reckett and Peggy Phelan (eds.), *Art and Feminism*. London: Phaidon, 2001, p. 206.

17. Pilar Parcerisas, “De la naturalesa a la naturalesa,” in Fina Miralles: *De les idees a la vida*, Museu d’Art de Sabadell, 2001 [exh. cat.].

seized on certain tropes and *topoi*, certain symbolizations of the body, certain deployments of the artist as subject, certain investigations of the woman's body as sign, are these to be considered merely adventitious? Or do these synchronic *topoi* frequently appearing in the art of women support the intuition that the "official" accounts of this period tracing the art of Minimalism (with its almost all-male cast of producers) through to Conceptualism and after, are at once partial and inadequate? Is it possible that the formal distinctions made between media, such that performance practice is bracketed off from both "isms," function to both simplify and unify the artistic field? Is it possible that the "disciplining," the "art historicizing" or the institutionalization of the art of this period, requires the repression of the more heterodox, polyvocal, and indeed, experimental work of women artists, even within the acknowledged avant-gardes (or neo-avant-gardes), a repression that might then be considered as a structuring absence?¹⁸ These are questions worth considering, if for no other reason than their ability to undercut the assumption that the relative fame (or obscurity) of artists within particular artistic formations reflect an unproblematic and self-evident meritocracy, or worse, indicate that women artist are inevitably less likely to achieve "major" status.

In a text published originally in 1976, Anne-Marie Sauzeau Boetti observed that the woman artist, implicitly or explicitly a feminist subject, occupies a position she characterized as "incongruent": "[The woman artist's] relationship with the technique and artistic field she deals with, her very language, changes when she reaches the point of exercising her ability to symbolize areas of life which have been historically unexpressed (and sheltered) for so long. In this case she enters the double space of *incongruence*, by which I mean that she can still be read and appreciated through the cultural criteria of the avant-garde, formal quality and so on, *but* also through an other criterion, as a landmark of an *alien* culture, with reference to other values and mind schemes... it is also true that her redeemed creativity cannot exist in a pure state, outside history, all shadow-cultures or exiled cultures being related to the revolution which prepares their way home."¹⁹ Boetti's text resonates in suggestive ways with certain writing by Lucy Lippard, especially in the seventies when Lippard, already a committed feminist, considered the work of women artists who were exhibited in the cadre of Conceptualism. In her essay for the exhibition *Style and Process* of 1976, curated by Marina Urbach and featuring an unusually large number of women (ten out of thirteen) including Ribé, Lippard speculated on the relation of gender to the nominally ungendered language of Conceptualism. Referring to Urbach's characterizations of the group as manifesting such qualities as "stylelessness," "intentional inconsistency," and a "tangential vision," Lippard linked these features to the rise of feminism: "One of the things these artists seem to have in common

is a curious kind of fragmentation or disjunction that I noticed first and still see most frequently in work by women. I use the term fragmentation not in a negative sense but as a way of signaling the existence of a network, a web of barely visible connections and meanings and associations – both visual and verbal."²⁰

Boetti's notion of "incongruence" and Lippard's "disjunction" are intuitions of a difference lodged within the larger framework of Conceptualist production itself. As both writers imply, the existence of such a difference inserts the question of difference into a form of art production whose very assumptions and procedures would appear resistant to gender distinctions. Moreover, the frequency with which women artists utilized fragmentation in the body's representation (often working with hands or face alone) support Lippard's observations, which seem extremely relevant to so much of Ribé's work in the 1970s and after.

In fact, even those works of Ribé that might appear to be fully in keeping with the contemporary work of male Conceptualists, there are facets of it that seem to invite a feminist reading. In Ribé's photographic series *Vilanova de la Roca* (1972), for example, which depicts her standing, back to camera, in featureless walled enclosures, even flattened against the wall, there is the implication of invisible constraint, in which, as in Export's *Body Configurations*, the body can be perceived as both occupying a space and being subjected to it. Implicit in all the variations in which Ribé's body is positioned within the built environment, is the acknowledgment that women's relation to architectural and social space is itself overdetermined, inevitably traversed by the fact of sexual difference. In this respect, it seems significant that Ribé's work in "natural" space (e.g., sea-side, countryside) rarely features the artist within the frame.

The 1977 installation *Can't Go Home* is exceptional among Ribé's works in a number of ways, not least for its ostensibly "personal" if not confessional aspects. Employing projected slides, an audio component, and written texts, *Can't Go Home* was in fact produced before Ribé's return to Barcelona. Although autobiographical or emphatically subjective approaches were by the seventies a staple of feminist art production, Ribé's own working procedures, shaped by Conceptualism, were more typically coolly objective, and programmatically impersonal, such that her represented person is rarely a persona. *Can't Go Home*, however, consists of staged images of infantile regression (e.g., Ribé nursing at the breast, having her hair braided, sucking her thumb, kneeling, and apparently importuning a business-suited man – all stagings of dependency and subordination). It is important, however, to consider how feminism recasts confessional or autobiographical modes so as to link them to larger sociopolitical realities that overarch the individual subject. In this regard, Rita Felski has observed that

18. See for example, the manner in which the two-volume *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh (London: Thames & Hudson, 2004) produces its linear narrative of the seventies, within which women artists rarely figure.

19. Anne-Marie Sauzeau Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art," in *Studio International*, no. 191, January–February 1976, pp. 24–26. Reprinted in Helena Reckett and Peggy Phelan (eds.), *Art and Feminism*, op. cit., pp. 213–14.

20. Lucy Lippard, "The Magnetism of Fragmentation," *Style and Process*, Fine Arts Building, New York, 1976, p. 10.

“Feminist confession... is less concerned with unique individuality or notions of essential humanity than with delineating the specific problems and experiences which bind women together.”²¹ Furthermore, she remarks, “through its discussion of, and distillation of individual experience in relation to a general problematic of sexual politics, feminist confession thus appropriates some of the functions of political discourse.”²² Although Felski is here discussing literary forms rather than those in the visual arts, her comments seem equally relevant to ostensibly personal works such as *Can’t Go Home* and remind us that articulations of the personal as such are entirely capable of expressing larger, social meanings and need not be linked to artistic autobiography.

Returning to the rhetorical questions posed here in relation to the mapping of art by women, there are many reasons to question how recent art, from the sixties on, becomes “art history.” As feminists have long insisted, the “problem” of the woman artist’s exclusion or marginalization is not to be rectified by adding more and more artists as we rediscover or resurrect them. Rather, the problem is fundamentally rooted in the problem of gender politics, of the unequal ordering of sexual difference and their material consequences that are played out in all the institutions and arrangements of political, social, economic, and cultural life. Without endorsing any essentialist notions of women’s art or female subjectivity, it seems that reading across the map of cultural production makes us aware that all artistic “isms” (whether claimed by artists or imposed by institutions) are provisional and contingent. Casting a more expansive and inclusive gaze across the cartography of cultural creation by women permits us to perceive networks, circuits, lines of influence, unacknowledged connections across various boundaries that collectively recast not only the history of art, but the terms by which it is institutionally constructed.

21. Felski, op. cit., p. 94.

22. Ibid., p. 95.

A Moment within Eternity

Antoni Llena

By way of introduction, I can think of nothing better than Wallace Stevens’s poem ‘The Glass of Water’,¹ which in my view informs Àngels Ribé’s entire poetics:

That the glass would melt in heat,
That the water would freeze in cold,
Shows that this object is merely a state,
One of many, between two poles. So,
In the metaphysical, there are these poles.

Here in the centre stands the glass. Light
Is the lion that comes down to drink. There.
And in that state, the glass is a pool.
Ruddy are his eyes and ruddy are his claws
When light comes down to wet his frothy jaws

And in the water winding weeds move round.
And there and in another state – the refractions,
The *metaphysica*, the plastic parts of poems
Crash in the mind – But, fat Jocundus, worrying
About what stands here in the centre, not the glass.

But in the centre of our lives, this time, this day,
It is a state, this spring among the politicians
Playing cards. In a village of the indigenes,
One would have still to discover. Among the dogs and dung,
One would continue to contend with one’s ideas.

Micro-stories

As I look at Àngels Ribé’s work, I cannot help but feel a sense of familiarity that draws me close to it. It is not only a question of generations, though I am from 1942 and she from ’43. Nor would it be right to attribute it to cultural reasons, regardless of the fact that we were neighbours and our middleclass families were largely uninterested in instilling in us an interest in art. Rather, it is because

1. Wallace Stevens, *De la simple existencia*. Bilingual text (English/Spanish) in Andrés Sánchez Robayna (ed.). Barcelona: Debolsillo, 2005.

we shared, in a risky and clandestine manner, the same meridian of the senses, a narrow space that makes us wonder, in perplexity, at similar things. The first time I heard of Ribé was through my friend Antoni Bernad. He returned to Barcelona in 1968 after a period in Paris, where he had met up with a group of Catalan artists who were trying to make a name for themselves there, overcoming the many difficulties they faced. Among them was a sociology student who was earning a living working as a nurse. One day, as we were outside a house near where I lived, Bernad remarked, ‘That’s where the parents of Àngels Ribé live.’ It was the first time I heard mention of the future artist. I am sure that we must have crossed paths in the neighbourhood in our teenage years, but without noticing each other, perhaps because we shared that greyness that made us invisible. In the chapter of coincidences, I should also add that Ribé took up art in 1969, the very year I gave it up, though I returned to it later on.

Aesthetic affinities

I have always believed that the signs of the times travel through the air like waves and that there are sensitive people who are able to capture and transmit them to others. However, not everyone with a similar degree of sensitivity perceives them, only those without cultural baggage: the most helpless, the most envious of such baggage, or the most fiercely free. The fact is that the sign of the times does not manifest itself in an intellectually clear manner but as a sense of unease that the finely-tuned sixth sense of some individuals picks up like a murmuring. What was it that made Ribé think that counting one’s fingers could be art? Or that I should think that art was carrying around a piece of paper in my hand – a piece of paper I had insisted with all my might upon having – and holding on to it until at last my tired hand let go? What made her see art in the display of drops of water with the colours of the rainbow – sliding across a piece of glass placed in front of the sea like a fragment of transparent space (transgressive and utopian at the same time) – since she wanted to contain it in its entirety, without limitations? What was there, as well, about showing human footprints melting on a piece of foam rubber that I saw as art? What did these actions of insubstantial appearance hope to express romantically? Those actions were not simply an urge to set the meter back to zero but the affirmation of a determination to restate, from new perspectives, that for the artist – and the poet – art lies in reaffirming that there are no boundaries between physics and metaphysics; that it consists of going back to an early moment – childhood, perhaps? – when nothing is as yet experienced as being different from the rest. A magical moment that the imagination perceives in the whole of reality, because it knows the secret threads that, unseen, connect things together.

Disjunctions and conjunctions

When she was fifteen, Ribé commented to her spiritual adviser that she did not believe in God; the very same adviser who directed my confused, boyhood spirituality towards the life of the monastery when I was also fifteen. My isolation then filled with pictorial referents. In my reclusion, I educated my eyes by contemplating painting. I had the opportunity to collect and absorb, without method or order, more than three thousand reproductions of paintings from every epoch, which have become my personal pictorial and conceptual school. Ribé, however, threw herself wholeheartedly into making art solely with the force of her instinct for acquiring understanding and experience. And, though she might deny it, with her knowledge as a woman. We may have followed different paths, yet we have both espoused that sceptical aphorism of Wallace Stevens: ‘Progress in any aspect is a movement through terminology.’ We have both attempted systematically and with irony to play down social changes.

The political signification of the work of Àngels Ribé

In Stockholm on 8 December 1990, in his acceptance lecture given at the award ceremony for the Nobel Prize for Literature, Octavio Paz said that in the mid-twentieth century the god of history, and along with him the myth of progress to which the powers-that-be had sacrificed everything, had fallen. It was: ‘[...] the collapse of all the philosophical and historical hypotheses that claimed to reveal the laws governing the course of history. The believers, confident that they held the keys to history, erected powerful states over pyramids of corpses. These arrogant constructions, destined in theory to liberate men, were very quickly transformed into gigantic prisons. Today we have seen them fall, overthrown not by their ideological enemies but by the impatience and the desire for freedom of the new generations. Is this the end of all Utopias? It is rather the end of the idea of history as a phenomenon, the outcome of which can be known in advance. Historical determinism has been a costly and blood-stained fantasy. History is unpredictable because its agent, mankind, is the personification of indeterminism.’

The artists who, in the sixties, changed the paradigm that had governed art in the first half of the twentieth century were libertarians at heart. The most subtle of them, however, were those who acted without becoming rhetorically politicised; those who took up a position outside the political discourse of the instant retort; those who sided determinedly with poverty, not so much of the materials in themselves but above all in their plastic – aesthetic – language by proposing clumsy, rudimentary expressive devices that made it difficult for their art to sell.

Seen at a distance, no one is more political than the disenchanted young protagonist in Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point*. Like his female companion who, in her mind's eye, shatters the world others had made for her.

To continue, we might now ask ourselves what was a hammer doing in Ribé's installation at the 112 Greene Street Gallery, in New York (1976), with the slogan 'Work is the effort against resistance'? In the centre of the exhibition space she had placed a hammer on a plinth, just above the floor, a hammer without... a sickle. A hammer surrounded by photocopies of photographs showing the ebb and flow of ocean waves. Is it perhaps possible for the bottom of the sea and the surface of the water to be beaten with a hammer? Would this serve a purpose? Plus, can the motion of the waves be turned into a simple document? Can images of the events of May 1968 be a political proclamation? In Àngels Ribé's installation, both the hammer and the visual documents with it were mere question marks, signs that ultimately demonstrated the uselessness of any proclamation. Counterbalancing any attempt at theorising was a heater in the same room, hanging face down from the ceiling, radiating heat towards the floor upon which was a circle formed by the phrase: 'The Point of Reference.' As you approached, you could physically feel the heat, as if you were in an invisible refuge. This was Ribé's radical political stance: a) to speak about her times while adopting a position outside them; and b) to speak by the heat of that which never changes, that which always radiates.

The female touch in the contemporary artistic space

Man's social presence, says John Berger, is 'dependent upon the promise of power which he embodies. If the promise is large and credible, his presence is striking. If it is small or incredible, he is found to have little presence. The promised power may be moral, physical, temperamental, economic, social, sexual – but its object is always exterior to the man.' In contrast, woman's social presence reveals an attitude to herself. A woman has to 'to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another.'² Men act, women appear, a fact that need not be interpreted as an act of submission or passive resistance, less still as the consequence of a prefabricated idealisation, of a cliché.

Women burst *en masse* into the world of art in the twentieth century, making their most notable contribution in relation to their 'appearance', emphasising their presence. This particular approach has given rise to many different

accents and varying standards of artistic quality, though the background music has remained largely the same. One only has to consider the vast array of female art in recent years to see their individuality. Frida Kahlo, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Joan Jonas, Silvia Gubern, Fina Miralles, Jo Spence, Nancy Spero, Kiki Smith, Martha Rosler, Cindy Sherman, Pipilotti Rist and other women artists have all made art that repeatedly confirms that 'presence' has become the main subject of their work.

The triangle as measure (metaphysical period)

Àngels Ribé's 'presence' has a highly individual and fascinating effect on her work: she is present in it in order to demand anonymity. In her piece from 1970 entitled *3 punts 1*, we have an equilateral triangle that brings into view the shadow of a cord at an angle of intersection of two walls. Each of the vertexes of this triangle stands out due to the tension of a point that imperiously demands the existence of the other two in order to constitute a geometrical shape. None of these points can form anything without the existence of the others. All three are necessary and at the same time anonymous in a perfect mutual relationship. The triangle, as Cézanne knew full well, is the measure of the world.

Ribé takes another step in her work *3 punts 2* (1972). We see her in a photograph, standing with her back turned to the viewer, picking up a tape attached to the floor. The shadow cast by this tape forms the third side of a triangle, an acute triangle that seems not to move but which we know, from experience, will rotate in accordance with the motion of the sun. The black silhouette of Ribé's body closes the triangle and acts as a cap to the sides of a triangle open to infinity, which is where we suppose, judging by the inclination of her head, the artist looks towards, with nothing to interrupt her gaze. A gaze that is hidden, it must be said, from the curiosity of our eyes. Ribé shows herself to us in this work, not as a presence but, being a part of this triangle, as a measure of the world.

In *3 punts 3* (1973), we see the artist inside a triangle. Two points at ground level hold taut a horizontal line made using a flexible tape that allows her to get inside the shape. With the tape on top of her head, Ribé constitutes the apex of a triangle that is constantly realised in time. With each step she takes, the triangle becomes a new triangle around her. Can anyone escape the order of the universe? Bowels move, nails grow, the colour of skin and hair changes, but all within the order of the universe, in obedience to it, forming a part of it without even perceiving it. The great contribution made by the 'presence' of Ribé in the female creative space of the twentieth century is that this presence does not

2. John Berger, *Ways of Seeing*. London: Pelican, 1972, pp. 45-46.

aspire to being a militant act of female psychology, physiology or sociology, but subtle testimony of the particular metaphysical capacity of this female state.

In *Invisible Geometry 3*, also from 1973, her action goes to extreme lengths: by moving her pupils from side to side while looking towards two invisible points, she draws countless angles that no one can see. *Triangle* (1978) was to be the last time that Ribé focused so determinedly on this theme. The work consists of a projection in which we see a triangle of light inside which the artist repeatedly and mechanically crouches down to touch the ground and then rises back up again while attempting to reach the apex of the triangle with her outstretched arm, though without ever managing to do so.

In her installation at the N.A.M.E. Gallery in Chicago (1973), entitled *North – South – East – West*, she limited herself to tracing the four points of the compass on the floor of the room and to photographing the walls where each of the points came to an end. Walls that were almost alike, thus neutralising the possibility of any fanciful illusions inspired by such directions. While Ribé remains constantly alert to everything that goes beyond her, she also attempts to cool any temptation of transcendence. Her metaphysical sense – a sense that keeps her temptation towards mysticism in check – never tires of saying, of telling us, that any given space is the centre of the universe. For Ribé, the triangle is an abstract, neutral measure. It is not even a militant sign and has nothing to do with the way this symbol is used by women engaged in the feminist struggle.

I should like now to raise a personal suggestion, one that is perhaps the fruit of my imagination. I do not know why but I associate the work *The Best Way of Expressing It* (1975), on display in the Institute for Art and Urban Resources in New York, with Marcel Duchamp's *Le Grand Verre* (aka *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*). It may be because it seems to me to be an instinctive, not intellectual, rereading of Duchamp's piece from a female viewpoint. From the ceiling Ribé hung a cord with a lead weight at one end. On the floor she placed a fan that 'made' air and directed it at a particular height. The air reached the tip of the pendulum but did not move it off the perpendicular. In Duchamp's work, the nine bachelors – who represent different ways of embodying the male social role – fill with gas and float up in order to possess the bride, a species of constellation-insect hanging in the heavens, where she extends her 'presence', never allowing the desire of her suitors to be satisfied. With this dysfunctional game, Duchamp not only commented ironically on his contemporaries' fascination for machines but also made the observation that if everything works, it is because nothing fits. In Ribé's piece, the fan 'makes' air, transparent air – the glass support for Duchamp's work is also invisible – which I see as a new

embodiment of the bachelors. In this instance, the bachelors are the air itself, an air that does not violate or ever manage to make the weight of gravity swing, in other words, the female 'presence', the 'bride' incarnated in a plumb bob. A 'presence' more closely linked with the attraction of the earth than with that of the heavens.

Ribé gradually began to erase her physical presence from her art, but however much she moved it into the background, it remained at the centre of her work. In the action *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory* (1975), which she showed at the 2 Mercer Street Gallery in New York, she appears as a voice off. She walks back and forth along the walkway that links the two banks of the East River. As she advances, without moving from a line traced in her mind, she uses a camera to document the simple gesture of looking constantly towards the same axis: three chimneys on the way there and a warehouse on the way back, recording that as she walks along, the buildings in front of her shift towards the sides so that more of them can appear. At the same time, she seeks to record, sceptically and without a trace of emotion, a fascination, the fascination of a child who reveals herself subject to the laws of perspective. With this action, rather than limiting herself to comparing and neutralising objectivity and subjectivity, she presents the corrective to her earlier actions: whereas in previous works she told us, as we have seen, that any point could be the centre of the universe, she now informs us that any centre can offer countless new perspectives. That centre and periphery, left and right, are nothing but relative terms.

The document in Àngels Ribé's work

Ribé's work comes to us through documentation that does not confine itself to simply vouching for the existence of works that have now disappeared. This documentary technique is an integral part of her work and at the same time constitutes a highly significant stance, since it is intended not so much to provide evidence of the importance of an ephemeral action as to establish its permanence in a new way. How can permanence, parallel to any artistic creation, be assured in a culture that is so aware of transience? The answer is to use the media with which society provides us, such as photography. Seen in this light, the document becomes not a simple journalistic datum but instead an essential element of the work that attempts to transcend itself, bearing in mind that in Ribé's case, we are not talking about a technical fascination but a particular shot through which her art continues to inform us that, despite the changes, it never varies. It is, therefore, a poetic sign, the encounter between the ephemeral and the eternal, as Baudelaire would say.

Solitude. Homecoming (existential period)

There comes a moment in every artist's life when practising their craft makes them return home, to align themselves with tradition; to line up alongside it without jettisoning everything they have picked up along the way, like Paul Thek, who famously exclaimed: 'I don't want to leave, I want to enter.' When this time arrives, it is a difficult, extremely lonely moment, because it disorientates the small group of the faithful who have become familiar with the artist's innovative language and regard the change of course as a blunder, as a sign of fatigue, and so stop lending their support. In the exhibition *Can't Go Home* (C Space Gallery in New York, 1977), Ribé abandoned the metaphysical space, choosing instead to penetrate the existential realm. She wanted to go back to the start, to retrace her steps, though she knew this to be impossible. This was the last time that Ribé was the theme of her work. She presented herself to the public in an unashamedly ridiculous way: under a table, facing the wall, sucking her thumb, wrapped in plastic, as if she were in a placenta, sucking on a breast, crawling, naked in the snow. There are no Freudian connotations to these images stripped bare of any aesthetic sense, projected continuously onto the wall in the room. All they reveal is a desperate desire to return home.

From the 1980s onwards, Ribé has devoted herself to sculpture and drawing, in other words, to working with traditional codes. As she looked at a snowy landscape by Marià Pidelaserra, she suddenly felt an intense emotional agitation that reminded her of the profound power of the traditional media. In her drawings, she retains the same austerity as ever, but she allows the concept to be primordially a force for emotive projection. Consequently, in her drawings from the mid-eighties, we find the same coming and going we find in the action in which she crosses the bridge over the East River. But now her action consists of a small gesture, the execution of two parallel lines of colour, one drawn from top to bottom and the other from the bottom upwards, acts without any gestural expressivity but aimed simultaneously at the spectator's head and retina. At their head and at their heart. Ribé's work follows in the footsteps of women artists who have made a name for themselves by producing art that is coded writing, such as Mira Schendel, Gego and, in the final instance, even Soledad Sevilla.

Renunciation

In the mid-eighties, Ribé rushed headlong into artistic creation, as demanded by the maturity of the age. She invested what little she had in machinery, tools and materials that would enable her to satisfy her creative urges. But the social environment was so hostile to her that, out of weariness, she took the step that

she would have preferred to avoid: she gave up 'producing' art, giving it physical, material form. Even so, despite the stoicism that such a renunciation implies, she continues to live artistically. Her determination is to turn herself into an anonymous artist. Moreover, she regards this abandonment as her greatest ever creative act.

Her most recent pieces, *Cap al lluny* (2002), *En campo abierto* and *Bye* (2003), are made using neon. However, she does not employ it in the same way as artists whose aesthetics hark back to Pop. Neon is the essential element, the material, the light 'that shows itself'. The first in this series of works is formed by a succession of rounded, undulating lines that contain other smaller lines within them, between them leading to something that resembles a target – not in the least spectacular – done in various colours and with little craftsman-like care, with a zero at the centre. It might also be the silhouette of a stone thrown into the middle of a lake... The second of these works consists of horizontal – parallel – lines of light that split in two. They are paths situated on the horizon. Is it possible for someone to ever stand on the horizon? The third may be formally associated with the explosion of a rocket. Was it not Baudelaire who said that poetry explodes in the dark of night like a firework, dazzling our spirit for a moment? Once unplugged from the mains, these works will remain in darkness, they will now be nothing. Pure symbology.

The great author George Eliot brings *Middlemarch* to a close with a summary of the life of the novel's protagonist: 'Her finely-touched spirit had still its fine issues, though they were not widely visible. Her full nature, like that river of which Cyrus broke the strength, spent itself in channels which had no great name on the earth. But the effect of her being on those around her was incalculably diffusive: for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully ahidden life, and rest in unvisited tombs.'³

3. George Eliot, *Middlemarch*. London: Penguin Popular Classics, p. 795.

Comments by Àngels Ribé on some works

pp. 74-75 *Transport d'un raig de llum, 1972*
Photographies of an action filmed in Vilanova de la Roca
The body transports a reflection produced by a mirror located on the floor along a diagonal line crossing a rectangular space. At the end of the journey, the reflection stays on the wall just above body height. (1972)

p. 82 *Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity, 1973*
This action shows two different positions of the hands, and highlights the dilatation of the veins caused by blood stasis. (1973/2011)

pp. 88-89 *Accumulation – Integration, 1973/2001*
– A water source is provided in a given space.
– Water accumulates in this space.
– The water is absorbed by the support element.
– The support element is saturated.
– The water searches for its own flow paths.
– Final incorporation and integration. (1973/2011)

pp. 90-91 *North – South – East – West, 1973*
N.A.M.E. Gallery, Chicago
The installation indicated the perfect layout of Chicago along the four cardinal points. The gallery was L-shaped, and at each end, a compass point was marked. At the gallery's center, where the lines connecting these points intersected, a map of the city, duly orientated, was placed. On top, a compass corroborated the correspondence between reality and representation. (2011)

pp. 92-93 *Light Interaction and Wind Interaction, 1973*
Evanston Arts Center
This action, which includes two pieces, observes and compares natural phenomena. A spotlight and a fan are switched on out-doors for 24 hours. The images show the interaction of these elements in a natural space. (1973)

p. 95 *Stimulus – Reaction, 1974*
N.A.M.E. Gallery, Chicago
– A caged turtle dove is made to listen to a recording of its own song and its reaction observed.
– The public is made to listen to the hubbub of a crowd and may react to this stimulation either by talking or remaining silent. (2011)

pp. 96-97 *Real – Real / Real – False, 1974*
N.A.M.E. Gallery, Chicago. Presented the same year as *Réal – Faux* at the Vehicule Gallery of Montreal
– A phone call is made to someone, it is recorded in real time and the sound is amplified so that the public in the room can listen to it.
– Once the phone call is over, the recently recorded conversation is broadcast again. (2011)

p. 98 *Constatation de la présence d'un volume immatériel, 1974*
Vehicule Gallery, Montreal

An unplugged fan is placed in the centre of the gallery. Once the public, without suspecting anything, has filled all the available space, the fan is plugged in. People move away from it and leave an empty space. This space is marked out with adhesive tape. (2011)

p. 99 *Nord – Sud – Est – Ouest, 1974*
Vehicule Gallery, Montreal
Photocopies have been made of the four walls of the gallery, corresponding to the four cardinal points. Those of the northern wall are handed over to those who are nearest this cardinal point. Thus, symbolically, they take "the north" back home with them. The same action takes place at the other cardinal points. (2011)

pp. 100-101 *The Best Way of Expressing It, 1975*
Clocktower Gallery, New York
The piece consists of a working fan aimed upwards and a plumb line hanging from the ceiling: the latter is located just beyond the furthest point reached by the draught of the fan. The plumb line does not move because the air does not reach it. (2011)

pp. 102-103 *Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory, 1975*
3 Mercer St. Gallery, New York
This photographic sequence addresses the subjective choices made unconsciously when the same distance is covered on a regular basis. During my daily trip along the Williams-burg Bridge in New York, I noticed my attention was focused on a given point, which ended up becoming a point of reference. In this way an unconscious rhythm is created, because my attention increases as I get close to the point and begins to fade as I leave it behind. (1975)

pp. 106-107 *Work is the Effort Against Resistance, 1976*
Two installations in the *Style and Process* exhibition, Fine Arts Building, Chicago
A white circle defines a space. In the centre stands a monument to modernity, symbolized by a set of headphones. This piece contrasts the absurdity of the present with an idealized past, represented here by a text taken from the first pages of *A History of Greece* by J. B. Bury. The selected extract explains that geography is crucial when determining the culture and politics of a country. (2011)

The other installation is located in a small wash-room, about one meter by two. Upon entry, a mirror that has been stained red can be seen, as well as a looped film with an image of me running without stopping. Then an audio text can be heard, talking about utopia. The only light comes from the film. (2011)

pp. 108-109 *Work is the Effort Against Resistance, 1976*
112 Greene Street Gallery, New York
This installation is centered on two elements symbolizing work and energy: a hammer, placed on a stand, and a lit stove, hanging from the ceiling. Immediately below the stove, white letters make up a circle with the words: *The Point of Reference*. The installation includes other images of historical moments or situations that imply effort. (2011)

p. 111 *Counting my Fingers, 1977*
West Side Highway, New York
In this performance I count my own fingers. I am concentrating on this act, and when someone approaches, I look at him or her and say, "When I've finished, I'll go." Then I go back to counting my fingers, endlessly repeating the action. (2011)

pp. 112-115 *Can't Go Home, 1977*
C Space Gallery, New York
This installation is a physical and symbolic route. The room is illuminated only by two slide projectors and a red spotlight, so visitors are obliged to walk close to the walls. Various texts can be found on the walls as well as two sound sources that whisper their respective monologues. In the centre of the room the red spotlight illuminates a pedestal with a glass on it. A drop of water falls right next to it. At the far end, two carrousels of slides project images indicating both the impossibility of going back and the longing to move forward. (2011)

pp. 116-117 *Amagueu les nines que passen els lladres, 1977*
Galeria G, Barcelona
Two loudspeakers are located at either end of the gallery space. Two recordings are played over them, which form either a dialogue or simultaneous conversations. Two red spotlights illuminate the floor, staging the voices. At the back is a slide projector, showing color images of my hands, either tensely clenched or open and relaxed. The installation is dark, lit only by the reflection of the two spotlights and by the slides. (2011)

pp. 120-121 *E la forma, 1979*
Espai d'art b5-125, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra
Originally conceived for a dark room, the single window was covered by a transparent photograph of myself running while holding a blank book open in my hands. The room faced south and sunlight came through the photograph. There was a white cube to sit on. The recording of a popular tune performed on a violin was played non-stop. Later, a light box replaced the window. (2011)

LLISTA D'OBRES DE L'EXPOSICIÓ

Intersecció de llum
Intersección de luz
Intersection of Light
1969
Fotografia a les sals de plata
100 x 61 cm
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 67

Intersecció de pluja
Intersección de lluvia
Rain Intersection
1969
Fotografia a les sals de plata
100 x 61 cm
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 66

Intersecció d'onada
Intersección de ola
Wave Intersection
1969
Fotografia a les sals de plata
61 x 100 cm
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 65

Sense títol
1969/2011
Fotografia color
18 x 26 cm
Col·lecció de l'artista
p. 59

Sense títol
1969/2011
3 fotografies b/n
2 de 18 x 26 cm
1 de 26 x 18 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1969/2011
Fotografia b/n de 18 x 26 cm
i fotografia color de 26 x 18 cm
Col·lecció de l'artista

Acció al parc
Acción en el parque
Action in the Park
1969/2011
26 fotografies b/n
13 x 18 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 15

Escuma
Espuma
Foam
1969/2011
Fotografia b/n
100 x 67 cm
Col·lecció de l'artista
p. 68

Escuma
Espuma
Foam
1969/2011
Fotografia b/n
67 x 100 cm
Col·lecció de l'artista
p. 69

Laberint
Laberinto
Labyrinth
1969/2011
Polivinil transparent
Mides variables
Col·lecció de l'artista
p. 62-63

3 punts 1
3 puntos 1
3 Points 1
1970
Fotografia a les sals de plata
60,8 x 61,3 cm
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 71

3 punts
3 puntos
3 Points
1970-1971/2011
Cordill de cotó i focus de llum
350 x 350 cm
Col·lecció de l'artista

3 punts 2
3 puntos 2
3 Points 2
1972
Fotografia a les sals de plata
2 fotografies 60,8 x 66,3 cm c/u
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 72-73

Transport d'un raig de llum
Transporte de un rayo de luz
Transport of a Light Beam
1972/2011
4 fotografies b/n
2 de 13 x 18 cm
2 de 18 x 13 cm
Col·lecció de l'artista
p. 74-75

3 punts 3
3 puntos 3
3 Points 3
1973
Fotografia a les sals de plata
5 fotografies 30,5 x 61 cm c/u
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 76-77

Invisible Geometry 3
Geometría invisible 3
Geometría invisible 3
1973
Fotografia a les sals de plata
2 fotografies 43,2 x 60,8 cm
Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 78-79

North – South – East – West
Nord – Sud – Est – Oest
Norte – Sur – Este – Oeste
1973
4 fotografies b/n
1 fotografia de 16 x 24 cm
3 fotografies de 24 x 16 cm
Col·lecció de l'artista
p. 90-91

Relation Between the Position of a Particular Body and Gravity

Relació entre la posició d'un cos determinat i la gravetat
Relación entre la posición de un cuerpo determinado y la gravedad
1973/2011
2 fotografies b/n
21 x 18 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 82

Six Possibilities of Occupying a Given Space
Sis possibilitats d'ocupar un espai

Seis posibilidades de ocupar un espacio
1973
Fotografia a les sals de plata
6 fotografies 51,5 x 55,5 cm c/u
Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Donació Dinath de Grandi de Grijalbo. Adquisició 2000
p. 83

Accumulation-Integration
Acumulació-Integració
Acumulación-Integración
1973/2001
6 fotografies b/n
50 x 75 cm c/u
Col·lecció Rafael Tous
p. 88-89

Association. Cut: Solution of the Skin's Continuity
Associació. Tall: solució de continuïtat de la pell
Asociación. Corte: solución de continuidad de la piel
1973/2011
Fotografia b/n
67 x 100 cm
Col·lecció de l'artista
p. 84

Association 2
Associació 2
Asociación 2
1973/2011
2 fotografies b/n
67 x 100 cm c/u
Col·lecció de l'artista

Association 3
Associació 3
Asociación 3
1973/2011
2 fotografies b/n
100 x 67 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 87

Association 4
Associació 4
Asociación 4
1973/2011
2 fotografies b/n
67 x 100 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 86

Eruption – Contraposition – Association
Erupció – Contraposició – Associació
Erupción – Contraposición – Asociación
1973/2011
2 fotografies b/n
67 x 100 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 85

Invisible Geometry 2
Geometría invisible 2
Geometría invisible 2
1973/2011
4 fotografies b/n
67 x 100 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 80-81

Light Interaction
Interacció amb llum
Interacción con luz
1973/2011
Fotografia b/n
40,5 x 30,5 cm
Col·lecció de l'artista
p. 92

Wind Interaction
Interacció amb vent
Interacción con viento
1973/2011
Fotografia b/n
40,5 x 30,5 cm
Col·lecció de l'artista
p. 93

Constatation de la présence d'un volume immatériel
Constatació de la presència d'un volum immaterial
Constatación de la presencia de un volumen inmaterial
Verification of the Presence of an Immaterial Volume
1974/2011
Fotografia b/n
18 x 24 cm
Col·lecció de l'artista
p. 98

Nord – Sud – Est – Ouest
Nord – Sud – Est – Oest
Norte – Sur – Este – Oeste
North – South – East – West
1974/2011
Fotografia b/n
18 x 24 cm
Col·lecció de l'artista
p. 99

Real – Real / Real – False
Real – Real / Real – Fals
Real – Real / Real – Falso
1974
2 fotografies b/n
12 x 17,7 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 96-97

Stimulus/Reaction
Estímul/Reacció
Estímulo/Reacción
1974
Fotografia b/n
12 x 17,7 cm
Col·lecció de l'artista
p. 95

The Best Way of Expressing It
La millor manera d'expressar-ho
La mejor manera de expresarlo
1975
Plomada, ventilador i lletres de bronze
Mides variables
Col·lecció Rafael Tous
p. 100-101

Two Main Subjective Points on an Objective Trajectory
Els dos punts subjectius principals en una trajectòria objectiva
Los dos puntos subjetivos principales en una trayectoria objetiva
1975/2011
24 fotografies b/n
20,5 x 30,5 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 102-103

Stork-Woman. The Dryness and the Fullness of One's Existence
Dona-cigonya. L'aridesa i la plenitud de la pròpia existència
Mujer-cigüeña. La aridez y la plenitud de la propia existencia
1976
3 fotografies b/n
17,7 x 11,7 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 104-105

Work is the Effort Against Resistance
El treball és l'esforç contra una resistència
El trabajo es el esfuerzo contra una resistencia
1976/2011
Fotografia b/n
26 x 18 cm
Col·lecció de l'artista
p. 107

Work is the Effort Against Resistance
El treball és l'esforç contra una resistència
El trabajo es el esfuerzo contra una resistencia
1976/2011
Fotografia b/n
18 x 24 cm
Col·lecció de l'artista
p. 106

Counting my Fingers
Comptant-me els dits
Contándome los dedos
1977
2 fotografies b/n
20,4 x 25,4 cm
Col·lecció de l'artista
p. 111

Amagueu les nines que passen els lladres
Esconded las muñecas que pasan los ladrones
Hide the Dolls, Here Come the Thieves
1977
Projecció de 50 diapositives, 2 canons de llum vermella i so
Mides variables
Col·lecció de l'artista
p. 116-117

Can't Go Home
No puc tornar a casa
No puedo volver a casa
1977
Doble projecció de 160 diapositives, resina, got de vidre, peanya de fusta, focus de llum vermella i so
Mides variables
Col·lecció de l'artista
p. 112-115

El no dit
Lo no dicho
The Unsaid
1977
Fotogravat
Edició 11/20
76 x 57 cm
Col·lecció de l'artista

El no fet
Lo no hecho
The Unmade
1977
Fotogravat
Edició 11/20
76 x 57 cm
Col·lecció de l'artista

El no vist
Lo no visto
The Unseen
1977
Fotogravat
Edició 11/20
76 x 57 cm
Col·lecció de l'artista

Triangle
Triángulo
1978
Projecció en DVD
Sense so, 3 min
Direcció: Jordi Cadena
Càmera: Jaume Perecaula
Col·lecció de l'artista
p. 118-119

E la forma
Y la forma
And the Form
1979
Caixa de llum, cub blanc de fusta, lletres de bronze i so
Mides variables
Fotògraf: JUMA
Violinista: Pere Josep Puértolas
Col·lecció Rafael Tous
p. 121

Ornamentació
Ornamentación
Ornamentation
1979
Projecció de 56 diapositives color transferides a vídeo HD
Col·lecció de l'artista
p. 122-123

Ornamentation: The Unrelated Object
Ornamentació: l'objecte inconnex
Ornamentación: el objeto inconexo
1979/2011
40 fotografies b/n
20,5 x 30,5 cm c/u
Col·lecció de l'artista
p. 124-125

Sense títol
1983
Ferro i esmalt
3 peces de
24 x 103 x 0,3 cm
Col·lecció de l'artista
p. 126

Sense títol
1983
Ferro i purpurina de plata
3 peces de
24 x 116 x 0,3 cm
Col·lecció de l'artista
p. 126

Sense títol
1983
Ferro i purpurina d'or
2 peces de
26 x 137 x 0,3 cm
Col·lecció de l'artista
p. 126

Paisatge
Paisaje
Landscape
1983/2011
Ferro i esmalt
180 x 420 cm
Col·lecció de l'artista
p. 127

Sense títol
1983/2011
Filferro i esmalt
100 x 100 cm
Col·lecció de l'artista
p. 128

Sense títol
1984
Paper de seda i tinta xinesa
2 unitats de 75,5 x 51 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda, paper d'estrassa i làtex
51 x 75 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper d'arròs, tinta xinesa i aigua
22 x 22 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper d'arròs i tinta xinesa
6 unitats de 41 x 21,5 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda i tinta xinesa
2 unitats de 75,5 x 51 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda i aquarel·la
3 unitats de 75,5 x 50,5 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda i hipoclorit sòdic
75,5 x 49,5 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda, làtex i carborúndum
3 unitats de 13 x 18 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984
Paper de seda i hipoclorit sòdic
2 unitats de 75,5 x 49,5 cm
Col·lecció de l'artista
p. 130-131

Sense títol
1984
Paper de seda i hipoclorit sòdic
2 unitats de 75,5 x 49,5 cm
Col·lecció de l'artista

Sense títol
1984/2011
Filferro i purpurina d'or
10 x 80 cm
Col·lecció de l'artista
p. 129

Sense títol
1984/2011
Filferro i purpurina d'or
10 x 80 cm
Col·lecció de l'artista
p. 129

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Consell General

President

Artur Mas i Gavarró

Vicepresident primer

Jordi Hereu i Boher

Vicepresidenta segona

Mercedes del Palacio Tascón

Vicepresident tercer

Leopoldo Rodés Castañé*

Vocals

Generalitat de Catalunya

Ferran Mascarell i Canalda
Francesc Xavier Solà i Cabanes
Félix Riera i Prado*
Claret Serrahima de Riba
Pilar Parcerisas i Colomer*
Joan Pluma i Vilanova*
Vicenç Villatoro Lamolla**

Ajuntament de Barcelona

Jordi Portabella i Calvete
Ramon Nicolau i Nos*
Jordi Martí i Grau*
Marta Clari i Padrós*
Isabel Balliu i Badia
Fernando Sans Rivièrè

Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Javier Godó Muntañola,
Comte de Godó
Lola Mitjans de Vilarasau*
Elena Calderón de Oya
Jordi Soley i Mas*

Ministeri de Cultura

Àngeles Albert de León
Enrique Varela Agüi*

Interventora

Gemma Font i Arnedo*

Secretària

Montserrat Oriol i Bellot*

(*) Membres del Consell General i de la Comissió Delegada

(**) Membre de la Comissió Delegada

Amics protectors del MACBA

Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Director

Bartomeu Mari Ribas*

Comissió assessora

Chris Dercon
Ivo Mesquita
Joana Mytkowska
Vicent Todolí

Gerent

Joan Abellà Barril*

Secretària de direcció

Núria Hernández

Secretària de gerència

Arantxa Badosa

EXPOSICIONS TEMPORALS I COL·LECCIÓ

Cap de Col·lecció, conservadora

Antònia M. Perelló

Conservadora associada

Chus Martínez

Conservadores d'exposicions

Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez

Cap de producció

Anna Borrell

Adjunta de producció

Lourdes Rubio

Coordinadores de la Col·lecció

Roser Asparó
Ainhoa González

Administratives de la Col·lecció

Anna Rodríguez

Coordinadores d'exposicions temporals

Cristina Bonet
Anna Cerdà
Hiuwai Chu
Aida Roger de la Peña

Administratives d'exposicions

Susan Anderson
Marta Antuñano
Berta Cervantes
Meritxell Colina

Responsable de registre

Ariadna Robert i Casasayas

Coordinadors de registre

Marta Badia
Denis Iriarte
Patricia Quesada

Administrativa de registre

Eva López

Responsable de conservació i restauració

Silvia Noguer

Conservador-Restaurador

Xavier Rossell

Administratiu de restauració

David Malgà

Tècnics audiovisuals

Miquel Giner
Jordi Martínez

PROGRAMES PÚBLICS

Coordinadores de programes públics

Yolanda Nicolás
Maria Romero

Coordinadora de programes acadèmics

Myriam Rubio

Responsable de programes educatius

Antònia M. Cerdà

Tècniques de programes educatius

Yolanda Jolis
Ariadna Miquel

Administratius de programes públics

Marta Velázquez
David Malgà

CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ

Cap

Mela Dávila

Responsable de biblioteca

Marta Vega

Bibliotecàries

Ramona Casas
Iraïs Martí

Administratives de biblioteca

Andrea Ferraris
Noemí Mases
Sònia Monegal
Ariadna Pons

Responsable d'arxiu

Pamela Sepúlveda

Tècnica d'arxiu

Maite Muñoz

PUBLICACIONS

Cap

Clara Plasencia

Coordinadores editorials

Ester Capdevila
Clàudia Faus
Ana Jiménez Jorquera
Idoia Villanueva

Coordinadora de documentació gràfica

Gemma Planell

Administrativa de documentació gràfica

Lorena Martín

Responsable del web i publicacions digitals

Sònia López

Tècnica del web i publicacions digitals

Anna Ramos

Administrativa

Judith Menéndez

COMUNICACIÓ I MÀRQUETING

Cap

Déborah Pugach

Coordinadora de públics i comunicació

M. Teresa Lleal

Coordinadora de recursos externs sènior

Gemma Romaguera

Coordinadora de recursos externs júnior

Beatriz Escudero

Coordinadora gràfica i de producció

Elisabet Surís

Administrativa

Cristina Mercadé

PREMSA I PROTOCOL

Cap

Inés Martínez

Administrativa

Mireia Collado

Auxiliar administrativa

Victòria Cortés

GESTIÓ DE RECURSOS

Cap

Imma López Villanueva

Responsable de comptabilitat

Montserrat Senra

Controllers júnior

Alba Canal
Aitor Matias

Coordinador de contractació pública i impostos

David Salvat

Responsables de gestió administrativa

Mireia Calmell
Natàlia Serrano

Administratiu

Jordi Rodríguez

Responsable de recursos humans

Carne Espinosa

Administratives

Angie Acebo
Tina Perarnau

Recepcionista-telefonista

Erminda Rodríguez

Responsable d'informàtica i telecomunicacions

Antoni Lucea

Ajudant d'informàtica

Albert Martínez

ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS

Cap

Isabel Bachs

Coordinadores de projectes d'espais

Eva Font
Núria Guarro

Administrativa d'arquitectura

Elena Llempén

Responsable de serveis generals

Alberto Santos

Administrativa de serveis generals

M. Carmen Bueno

Auxiliar de serveis generals

Alberto Parras

FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Presidenta d'honor

S.M. La Reina Doña Sofia

President

Leopoldo Rodés Castañé*

Vicepresident primer

Javier Godó Muntañola,
Comte de Godó*

Vicepresidenta segona

Lola Mitjans de Vilarasau*

Tresorer

Pedro de Esteban*

Secretari

Pedro de Esteban Ferrer*

Vocals

Macià Alavedra i Moner*
Manuel Alorda Escalona
Isak Andic Ermay
Plácido Arango Arias
Núria Basi More
Joan-Jordi Bergós
José Felipe Bertrán de Caralt
Elena Calderón de Oya*
Artur Carulla Font
Josep M. Catà i Virgili*
José Francisco de Conrado i Villalonga
Pedro de Esteban Ferrer
Diputació de Barcelona
Josep Ferrer i Sala
Bruno Figueras
Santiago Fisas i Ayxelá
Ricard Fornesa i Ribó
Bonaventura Garriga i Brutau
Joan Gaspart i Solves
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandi de Grijalbo
José Mª Juncadella Salisachs*
Alfonso Libano Daurella
Hans Meinke
Casimir Molins i Ribot
Ramon Negra Valls
Marian Puig i Planas
Maria Reig Moles
Jordi Soley i Mas
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Victoria Ybarra de Oriol,
Baronessa de Güell
Juan Ybarra Mendaro

(*) Membres de la Comissió Delegada del Patronat

Empreses fundadores

Agrolimen
BBVA
“la Caixa”
Cementos Molins
Cobega
Comsa Emte
Danone
El País
Freixenet
Fundació Abertis
Fundació AGBAR
Fundació Banc Sabadell
Fundació Jesús Serra
Fundació Puig
Gas Natural Fenosa
Grupo Planeta
La Vanguardia

Membres d'honor

Fundación Repsol

Benefactors permanents

Daniel Cordier
Juan March Delgado
Havas Media
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Fundación Bertrán
Sara Lee Corporation

Empreses patrocinadores

Catalunya Ràdio
El Periódico de Catalunya
Televisió de Catalunya

Empreses benefactores

El Corte Inglés
Fundación Telefónica
Mango
Maria Reig Moles

Empreses protectores

Fundación Cultural Banesto
RACC Club
Random House Mondadori
Wonderland

Empreses col·laboradores

Basi
Bodegues Sumarroca
Cerveses Moritz
Ernst & Young
Esteve
Fundació Antoni Serra
Santamans
Fundació Han Nefkens
Fundació KPMG
Fundació Miguel Torres
Fundació Privada Damm
Gómez-Acebo & Pombo
Abogados
hop! design
Illycaffè
JP Morgan
Meridia Capital
Valmont
VSS

Socis corporatius

Artbarcelona, Associació de Galeries
Deloitte
Fundación Baruch Spinoza
Fundación Cuatrecasas
Gráficas Pacífic
Grand Hotel Central
Cars Barcelona

Benefactors

David Armengol Dujardin
Harold Berg
Familia Bombelli
Maria Entrecanales Franco
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
Jordi Soley

Protectors

Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
CAL CEGO. Col·lecció d'Art Contemporani
Liliana Godia Guardiola
Dinath de Grandi de Grijalbo
José Mª Juncadella Salisachs
Pere Portabella i Ráfols
Miguel Ángel Sánchez

Col·laboradors

Josep M. Catà i Virgili
Pedro de Esteban Ferrer
Rosa Maria Esteva Grewe
Marta Uriach i Torelló
Eva de Vilallonga

Cercle contemporani

Manuel Curtichs Pérez-Villamil
Fanny de Castro
Raimon Maragall Solernou
Jordi Rius
Ernesto Ventós Omedes
Hubert de Wangen

El Taller de la Fundació MACBA

Manuel Barbié Nogaret
José Luis Blanco Ruiz
Rosario Cabané Bienert
Berta Caldentey Cabré
Eulàlia Caspar
Cristina Castañer Sauras
Miriam Caveró
Pilar Cortada Boada
Pedro Domenech Clavell
Maria Entrecanales Franco
Mª José de Esteban Ferrer
Rafael Ferrater Zaforteza
Josep Gaspart i Bueno
Ezequiel Giró Amigó
Pedro González Grau
Teresa Guardans de Waldburg
Fundación Cuatrecasas
Juan Lladó Arburúa
Álvaro López Lamadrid
Ignacio Malet Perdígó
Jaime Malet Perdígó
Cristina Marsal Périz
Ignacio Mas de Xaxàs Faus
Angels Miquel i Vilanova
Jorge Planas
Jordi Prenafeta
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
José Ribas
Alfonso Rodés Vilá
Andrea Soler-Roig
Miguel Soler-Roig Juncadella
Miquel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteva
Mercedes Vilardell
Alvaro Vilá
Marcos Vinzia
Neus Viu Rebés
Alex Wagenberg

Directora

Ainhoa Grandes Massa

Director de comunicació i mecenatge

David Camps

Departament de mecenatge

Isabel Crespo Martínez

Secretaria i administració

Clara Domínguez Sánchez

Aquest catàleg es publica amb motiu de l'exposició *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*, presentada al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 15 de juliol al 23 d'octubre de 2011.

Director del projecte Bartomeu Mari	EXPOSICIÓ	PUBLICACIÓ		AGRAÏMENTS
Comissària Teresa Grandas	Cap de producció Anna Borrell	Edició Clara Plasencia	Editor Museu d'Art Contemporani de Barcelona Plaça dels Àngels, 1 08001 Barcelona (Espanya) t:+ 34 93 412 08 10 f:+ 34 93 412 46 02 www.macba.cat	Josep Aponte Roser Aponte Julie Ault Assumpta Bassas Joan Casellas Maria Victoria Fuentes Carles Hac Mor Antoni Llena Matilde Núñez Pilar Parcerisas Rafael Tous Caroline Sigouin Abigail Solomon-Godeau Martha Wilson Ester Xargay
	Curadores adjuntes Aïda Roger de la Peña Meritxell Colina	Coordinació i edició Ester Capdevila	Distribució ActarBirkhäuserD Barcelona-Basilea-Nova York Roca i Batlle, 2 E-08023 Barcelona T +34 93 4174993 F +34 93 4186707 www.actarbirkhauser-d.com	Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya Franklyn Furnace Archive, Inc., Nova York Servei d'Arxius, Université Concordia, Mont-real
	Registre Patricia Quesada	Disseny gràfic Salon de Thé	© d'aquesta edició: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011 © dels textos: els autors, 2011 © de les obres: els artistes; The Estate of Ana Mendieta, cortesia de la Galerie Lelong, Nova York (p. 40 dta.); Archiv VALIE EXPORT (p. 32 dta.), Estate Birgit Jürgenssen (p. 40), Robert Morris (p. 12), VEGAP, Barcelona, 2011 © de les reproduccions: els fotògrafs; Tony Coll (p. 78-79); Gasull Fotografia (p. 83, 130-131); Hermann Hendrich (p. 32 dta.); Roberto Marossi (p. 25); Vanessa Miralles (p. 39); Rocco Ricci (p. 55, 65-67, 71-73, 76-77)	
	Assistent de registre Eva López	Documentació gràfica Lorena Martín Gemma Planell		
	Restauració Àlex Castro Alba Clavé	Traducció al català Mireia Carulla Zoraida de Torres		
	Arquitectura Isabel Bachs Eva Font	Traducció al castellà Ana Herrera Francesc Reyes Camps		
	Serveis generals Miguel Ángel Fernández Alberto Santos	Traducció a l'anglès Susan Brownbridge Matthew Tree		
	Audiovisuals Miquel Giner Jordi Martínez Albert Toda	Revisió lingüística Tomás Caballero (del castellà) Keith Patrick (de l'anglès)		
		Fotomecànica Cousins		
		Impressió Talleres Gráficos Hostench		
			Tots els drets reservats ISBN: 978-84-92505-54-8 DL: B-18784-2011 Tipografia: Berthold Akzidenz Grotesk Paper: Invercote Creator mat, 350 g; Creator Vol, 150 g; Sirio Perla i Sirio Sabbia, 115 g Imatge de la coberta: Àngels Ribé. <i>Laberint</i> , 1969	
			Patrocinadors de comunicació:	
				
			Amb la participació de:	
				



**MAC
BA**

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA



9 788492 505548