

Volum!

Obres de les col·leccions de la Fundació "la Caixa" i del MACBA
9 novembre 2011 – 23 abril 2012

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) presenta la primera exposició en què es mostren conjuntament obres de la Col·lecció Fundació "la Caixa" i de la Col·lecció MACBA, fruit de l'acord de col·laboració entre la Fundació "la Caixa" i la Fundació MACBA. *Volum!* proposa un itinerari que discorre entre la dimensió escultòrica i l'acústica, i que llegeix en el pas del segle XX al XXI la consolidació del so i de la veu com a materials de la producció artística. Dins aquest recorregut, destaquen una sèrie de desenvolupaments específics que operen com a diferents exposicions al si de l'itinerari de la Col·lecció. És el cas de l'eix cronològic de la Col·lecció MACBA, d'alguns projectes d'incorporació recent com els de Muntadas, Šejla Kamerić i Anri Sala, o de la revisió de l'obra d'Aleksandr Sokurov.

Aquesta iniciativa proporciona un marc idoni per aprofundir en una de les principals línies de treball del Museu: l'exploració de les pràctiques artístiques des de la meitat del segle passat fins als nostres dies. Dins la programació del MACBA, aquesta idea ha nodrit un projecte a llarg termini que, partint d'un concepte orgànic i obert de la Col·lecció, n'ha connectat les diverses presentacions amb exposicions temporals. L'interès del MACBA en l'expansió de la percepció de les arts més enllà de la visualitat, cap a l'àmbit del sonor i de la veu humana com a matèria de creació, es desenvolupa també a través de la programació de Ràdio Web MACBA, els recursos online i les diverses activitats dels seus Programes Públics.

Volum! proposa una interpretació del pas del segle XX al XXI en termes de canvi de paradigma material, sensorial i programàtic de l'art. L'exposició posa en dubte els clixés que identifiquen el segle XX com el «segle de la imatge» i els anys vuitanta amb la supremacia de la pintura (la «gran ironia [...] de la restauració de tot allò que s'havia eliminat i rebutjat», com escriu Brian O'Doherty al postfaci del seu seminal *Inside the White Cube*). Per contra, situa en el centre del canvi de segle la preeminència de l'escultura, que rebutja i supera els principis del minimalisme imperant fins als setanta, i de la fotografia, que desborda definitivament el concepte de document a favor d'una nova dimensió estètica.

Volum! llegeix en el tombant de segle la consolidació del so i de la veu com a materials de la producció artística. El nou model enfonsa les seves arrels en els treballs experimentals en format cinematogràfic i en vídeo, que decanten l'art cap a un llenguatge narratiu que s'independitza progressivament de la imatge. Cal, però, buscar els antecedents d'aquest interès en la poesia fonètica dadaïsta de principis del segle XX i la *poésie sonore*, així com en els experiments lletristes dels anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. En els últims temps, no sols les reflexions de teòrics com Roland Barthes o Mladen Dolar han contribuït a una sobtada atenció de les arts visuals cap al camp auditiu, sinó també les noves possibilitats tecnològiques de gravació, alteració i reproducció de la veu. La relació entre veu i imatge, l'experimentació vocàlica, la veu interior i la veu del poder, són algunes de les aproximacions a la veu humana que es poden resseguir en aquesta exposició.

Així, fent-se ressò de les innovacions formals i materials de les avantguardes històriques de la primeria del segle XX, l'art contemporani ha destronat l'ull com a sentit hegemònic i ha reinstaurat l'oïda en un cos real. El cub blanc, la «màquina de mirar» associada al museu heretat del passat, s'esquerda. L'espectador, recorporitzat,

adquireix una qualitat gairebé coreogràfica i n'esbotza els límits en una multiplicitat d'experiències. La tridimensionalitat del volum euclidià (de la física clàssica) deixa pas al volum de sons i veus. Aquest canvi de matèria produeix girs radicals en el sistema perceptiu i en el comportament: a partir de la convenció dominada pel que és visual passarem a narrar una història de l'art amb una nova dimensió multisensorial.

El recorregut que proposa aquesta mostra suggereix un diagrama circular, amb imbricacions que travessen els diversos nivells. S'inicia, des del punt de vista cronològic, a la planta 1 del Museu i des d'allà es bifurca en dues direccions: l'una que condueix de l'espai visual de la pintura i la fotografia cap al volum escultòric, desenvolupat principalment a la planta 2; i l'altra cap al volum acústic, que es desplega sobretot a la planta 0. A cada àmbit es va decantant en una sèrie de superposicions per constituir l'humus poètic dels diversos relats i metàfores.

Planta 1

La porta d'accés són dues obres emblemàtiques, incorporades recentment a la Col·lecció MACBA, que funcionen com a preàmbul dels eixos temàtics de l'exposició. *Between the Frames: The Forum (Barcelona), 1983-1993* (2011), de **Muntadas**, és una obra coral i polifònica que aporta «una visió extensiva del sistema artístic dels anys vuitanta». Entre 1983 i 1993, Muntadas va entrevistar una àmplia representació d'agents implicats en el circuit internacional de l'art que parlen dels seus valors, funcions, responsabilitats i punts de vista. Com afirma la crítica Eleanor Heartney, «posant en primer pla elements del món de l'art que normalment són invisibles, *Between the Frames* ens demana que repensem les nostres pròpies conviccions».

Enfront de la loquacitat babèlica del treball de Muntadas, el projecte cinematogràfic *1395 Days without Red* (2011) recrea, des del present, l'experiència traumàtica del setge de Sarajevo. Aquesta obra comprèn dues pel·lícules: l'una de l'albanès **Anri Sala**, que es mostra en aquesta planta, i l'altra de la bosniana **Šejla Kamerić**, que s'exhibeix a la planta 2. En tots dos casos es planteja una reflexió sobre la construcció de la memòria a partir d'un relat sense paraules: el deambular d'una dona pels carrers de Sarajevo, que constitueix un desplaçament individual a través de la memòria col·lectiva.

Després d'aquest doble preàmbul, s'ingressa en el que és el teixit constitutiu de la Col·lecció MACBA, que arrenca amb el racionalisme arquitectònic i l'eclosió de l'informalisme pictòric a la dècada de 1950, quan l'abstracció matèrica pren un protagonisme central en pintura i escultura. Així, trobem obres d'**Antoni Tàpies**, **Joan Hernández Pijuan** o **Pablo Palazuelo** al costat dels projectes arquitectònics de **Francesc Mitjans**. En aquests anys, la societat civil esdevé activadora d'un incipient esperit de renovació. Art, arquitectura i disseny assagen noves formes d'interacció que cristal·litzen en entorns privats com ara La Ricarda i el Club 49, i donen lloc, entre 1960 i 1963, al primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Una mostra d'aquella activitat es troba en les col·laboracions de **Joan Brossa** i **Josep M. Mestres Quadreny**.

A les dècades de 1960 i 1970, l'art trenca amb les convencions heretades i explora nous llenguatges i materials, com es palesa en l'obra de **Robert Rauschenberg** o **Robert Morris**. Nombrosos artistes incorporen imatges procedents dels mitjans de comunicació, un aspecte clau en les aportacions de **KP Brehmer** o **Joan Rabascall**, per exemple. Crítiques explícites contra la censura, la manca de llibertats i el masclisme imperant s'aixequen des de les pràctiques artístiques. L'aparició del còmic

underground a Espanya assenyala una fita en la consolidació d'un nou llenguatge o una expressió alternativa.

Entre els protagonistes de la represa de l'abstracció pictòrica, en la qual predominen els estereotips de pintura salvatge i de ruptura en els materials, destaquen **Miquel Barceló, Luis Claramunt, Luis Gordillo i Ferran García Sevilla**, entre d'altres.

Aquesta represa coincideix, en el nostre context, amb un moment en què es desenvolupa una forma de sociabilitat diferent, que troba el seu ambient més propici en una nova cultura hedonista. A la ciutat de Barcelona proliferen nous espais nocturns pensats en col·laboració amb dissenyadors, artistes i arquitectes. Abandonada la violència i la tensió del carrer dels anys setanta, la dècada dels vuitanta és alegre, burgesa i noctàmbula.

A la mateixa època es produeix, tot just assolit i reconegut l'estatus de la fotografia com a obra d'art, la irrupció de la ciutat com a nou subjecte artístic. La mirada sobre la condició urbana s'expressa a través dels treballs de **Manolo Laguillo, Craigie Horsfield, Jeff Wall, Thomas Schütte, Thomas Struth i Thomas Ruff**. Des de perspectives diverses i en contextos diferents, tots ells fan de la ciutat, les seves metamorfosis i els seus apèndixs, l'eix del seu discurs creatiu.

Dins l'itinerari proposat, *Hey Joe* (1996), de **Kristin Oppenheim**, opera com un recés que desplega, amb gran sensualitat, la dimensió escultòrica de la veu. Aquesta instal·lació prefigura bona part de les peces que es troben a la planta 0. Amb un llenguatge minimalista, Oppenheim prescindeix totalment de les imatges per posar l'accent en el potencial de la veu humana, que pren una presència física i emocional: la veu crea volum físic. L'artista va repetint d'una manera hipnòtica i melancòlica el primer vers d'un tema musical popularitzat per Jimmy Hendrix durant els anys de la guerra del Vietnam –«Hey Joe, where're you going with that gun in your hand?»–, mentre els focus es mouen per l'espai, en una experiència de lletania sensorial.

Des de principis de febrer de 2012, aquests darrers espais acolliran una mostra de l'obra cinematogràfica d'**Aleksandr Sokurov**. En els «poemes fílmics» de Sokurov, situats entre la tradició documental i la ficció, el ritme visual substitueix les convencions narratives. Entre d'altres produccions, es projectaran dues pel·lícules emblemàtiques que examinen el caràcter rus modern sorgit dels canvis a l'antiga Unió Soviètica: *Spiritual Voices* (1995), que adopta la forma d'un diari íntim, despulat de tot artifici, per explicar la vida d'un destacament militar fronterer; i *Confession* (1998), un fals documental sobre el dia a dia en un vaixell militar rus a l'Àrtic, que ofereix una lívida il·lustració dels efectes de la monotonia i l'opressió sobre l'esperit.

Planta 2

El volum escultòric proposa l'ocupació física de l'espai a partir de la reflexió sobre l'espai arquitectònic que sempre el condiciona, i que obliga l'espectador a envoltar l'obra i a interactuar-hi per assolir-ne una experiència completa. La component visual perdura, però el desplaçament quasi coreogràfic de l'espectador introdueix un element dramàtic en la percepció.

Aquesta exigència es constata a mesura que s'avança per les diverses seccions d'aquesta planta. Així, reprenent el paradigma pictòric dels vuitanta, trobem obres de **Sigmar Polke i Gerhard Richter**, al costat d'un tríptic de gran format d'**Anselm Kiefer**, *Montsalvat* (1981-1984), en el qual l'artista transforma la superfície uniforme de l'abstracció moderna en un espai que combina i crea una topografia de materials. *Saison des pluies n° 2* (1990), una pintura pàl·lida i gairebé monocromàtica de **Miquel**

Barceló, o *Black Flower* (1987) de **José María Sicilia** evocuen un classicisme que apaivagarà la gestualitat dels anys anteriors.

En paral·lel amb aquesta tendència, els corrents conceptuals nodreixen i hibriden l'escultura, des dels marcs buits de **Jan Vercruyssen** fins a les instal·lacions objectuals de **Haim Steinbach**, que posen en qüestió els fetitxes de la societat de consum: les seves famoses prestatgeries sintonitzen amb els debats suscitats per Jean Baudrillard sobre la condició postmoderna.

A la cruïlla entre l'art conceptual i el retorn de la pintura sorgeix la producció d'**Art & Language**, potser el grup més heterodox de la segona meitat del segle XX, de qui es mostra *Paul Signac Dreams of the Future III* (1983). La seva reflexió entorn de la responsabilitat de l'artista, el lloc del museu i la tradició de la pintura, la competència de l'espectador o els cànons estètics, desenvolupada sobretot a través de la revista homònima, els situen en un lloc preferent.

En el cas de **Günther Förg**, la preocupació per l'espai el porta a transformar l'àmbit expositiu en quadre. Entre els diversos elements arquitectònics que fotografia, les escales esdevenen un leitmotiv, amb un predomini absolut del punt de vista en picat que evoca el seu interès pel cinema. Sovint emmarca les seves obres amb un vidre que produeix un efecte de mirall, per tal d'involucrar tot l'espai del darrere que es reflecteix en la pròpia peça. Aquest és un recurs que també utilitza **Tony Cragg**, creador de grans torres que inciten a passejar, a resseguir amb el moviment del cos.

Amb una al·lusió a Donald Judd, *Standard Edition* (1988), de **Rodney Graham**, dóna pas a una sèrie de propostes ja obertament postminimalistes que qüestionen els processos d'interpretació i l'estatus de l'obra d'art. Potser qui ho expressa amb més ironia és **Allan McCollum**, que parodia el cub blanc i la «planesa» greenberiana amb les seves instal·lacions de quadres, com a *216 Plaster Surrogates* (1987-1988). La seva crítica afecta també la figura de l'artista, ja que les seves pintures, aparentment industrials, contenen sempre un element autògraf: «Faig el mínim que s'exigeix a un artista, i res més.» L'empremta de Marcel Broodthaers en aquestes obres que postulen l'anonimat, la creació col·lectiva, la fi de l'autor, l'ús dels pseudònims i les cerimònies de la paròdia, és evident.

L'element autobiogràfic es troba sempre present en l'obra de **Reinhard Mucha**, que no es pot sostreure a les contradiccions i els dilemes de la seva condició germànica. *Lingen* (1987) és una peça hermètica en la qual l'artista, com fan Förg o Cragg, hi involucra directament l'espectador, en col·locar-hi un vidre que l'emmiralla.

Corredor suspendido II (2005), de **Cristina Iglesias**, una escultura gairebé monumental que vindica la corporeïtat i l'ocupació de l'espai més subtil, fa de nexa amb les instal·lacions escultòriques que trobarem a la planta 0. Tot i operar com un dispositiu convencional, respon als reptes creatius d'una percepció sempre qüestionada que reformula el laberint interior de la seva obra i incorpora l'ombra del llenguatge com a part integrant del volum escultòric.

Un cas a part el constitueixen els treballs fotogràfics d'**Allan Sekula**, **David Goldblatt** i **Xavier Ribas**, convidats a participar en el projecte Survey Barcelona 2007. Els seus projectes *Methane for All* (2007-2008), *Connexions globals* (2007) i *Habitus* (2007), respectivament, van documentar les architectures industrials i alhora els hàbits humans que conviuen en els diversos escenaris de transformació urbana dins l'exposició *Arxiu universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*. Aquesta actitud crítica respecte a accions de caire col·lectiu que deixen empremta en el territori i en el paisatge es troba també a (*Ir. T. n°513*) *zuloa. Extended Repertory*

(2003-2007), **d'Ibon Aranberri**, que recull la seva intervenció a la cova d'Iritegi, un indret d'alt valor científic.

Planta 0

Amb la incorporació de pautes del llenguatge cinematogràfic en la pràctica artística, ja sigui a través de la imatge, del so, de la veu humana o d'altres recursos, l'experiència estètica s'obre a una gran diversitat de comportaments, que són induïts i conduïts per la pròpia dinàmica de l'obra. L'accentuació del caràcter narratiu de l'objecte porta associada, indefectiblement, la irrupció del temps i de la identitat. Són tres vèrtexs que delimiten també l'acció dramàtica, un altre element performatiu que caracteritza les obres exposades en aquesta secció.

El fil narratiu de l'exposició es reprèn de la mà de **Juan Muñoz**. *Waste Land* (1986), la seva peculiar aproximació al poema de T. S. Eliot, presenta un espai escènic d'una dramaturgia latent que involucra l'espectador, com succeeix amb les instal·lacions d'Oppenheim o de Latifa Echakhch. «En llegir Eliot, tens la sensació que és una veu en una habitació buida», afirma Muñoz. Per mitjà d'aquest transsumpte, amb una veu fingida que és la pròpia del ninot –ahora un objecte real i una representació–, el que és estrany s'infiltra en la normalitat i en revela la dislocació.

A la instal·lació *Modernologie (Triangular Atelier)* (2007), **Florian Pumhösl** du a terme una revisió estètica i ideològica del llegat artístic de la modernitat des d'una òptica més racionalista. Es tracta d'una instal·lació de panells «enquadernats» en roba negra que es desplega en l'espai en formes diagonals. L'obra fa referència al projecte del mateix nom de l'arquitecte japonès Kon Wajirō, i a l'artista i dissenyador avantguardista japonès dels anys vint Murayama Tomoyoshi. El que escenifica aquest treball no és tant un diàleg entre cultures, sinó la cultura com a diàleg en ella mateixa.

I des de l'èpica, arquetip fundacional de la cultura occidental, es desplega la mirada crítica de **Joan Jonas** a *Lines in the Sand* (2002). «Agafa'm les mans, ensenya'm a recordar, ensenya'm a no recordar.» Les paraules de H.D. (Hilda Doolittle) travessen com un corrent subterrani el palimpsest videogràfic de Jonas, un treball de deconstrucció del mite basat en *Helen in Egypt* de l'esmentada autora. L'anàlisi del gest com a símbol de poder articula també *Portrait* (1994) de **Muntadas**. L'obra desmantella les veus del poder a través d'una lenta desfilada de mans anònimes que, amb la retòrica hipnòtica del seu moviment, revela la finalitat dels estereotips gestuals.

Els processos representatius i interpretatius constitueixen el marc de reflexió en què s'inscriuen obres ben diferents. *Hearing Aid* (1976), de **Michael Snow**, posa en evidència que tota representació és una distorsió. En aquesta instal·lació minimalista, és el so qui produeix la imatge. *Snow* obre un interrogant sobre la naturalesa del so, però també sobre la memòria, l'espai i els límits de la representació. A *Nature morte* (2008), d'**Akram Zaatari**, la veu pervasiva d'un mujahidí, amplificada pels altaveus de la mesquita, crea l'embolcall dels primers plans de dos individus amb turbants que, a l'alba, netegen les seves eines de treball. Tot es desenvolupa amb una gran ambigüitat. Només el recitatiu de la veu, com a element contextualitzador, i una seqüència brevíssima donen la clau per a la desambiguació de la imatge.

Si les qualitats accentuals de la veu són importants a l'obra de Zaatari, també són un element destacat a *So Different... And Yet* (1980) de **James Coleman**. L'Olympia contemporània que protagonitza aquest monòleg videogràfic, en una presa estàtica de cinquanta minuts, té un accent francès exagerat que parodia les identitats nacionals, de la mateixa manera que parodia els gestos i el vestit com a signes visuals que

defineixen la identitat del subjecte. Peça essencial d'un teatre sense teatre, *So Different... And Yet* s'inscriu en l'experimentació amb el llenguatge que centra els treballs de Coleman, que utilitza els mitjans de la indústria cinematogràfica i del teatre per qüestionar la naturalesa de la representació.

Les fotografies de *Cabinet of* (2001), de **Roni Horn**, precedeixen la instal·lació de **Latifa Echakhch** *À chaque stencil une révolution* (2007), d'una gran força lírica. L'oratori silenciós d'Echakhch estimula en l'espectador unes altres àrees perceptives. Amb restes de paper de calc característic de l'era predigital, l'obra erigeix una capella sorda a les revolucions socials del passat recent, alhora que obre una crítica als suposats poders revolucionaris d'avui. El títol, que reproduïx una frase de Yasser Arafat en referència al Maig francès i a les protestes contra la guerra del Vietnam, en decanta la lectura cap a la reflexió sobre la naturalesa i el present de l'activisme.

En el seu monòleg *Face A / Face B* (2002), **Rabih Mroué** filma el temps que relliga la veu i la memòria d'un instant donat, d'una imatge vinculada a la seva pròpia veu enregistrada en una casset que travessa l'espai i el temps. El caràcter subjectiu de tota transcripció fonamenta *Postscript / The Passenger (OV)* (1996-2010), de **Pierre Bismuth**. El text que veiem projectat en aquesta obra és la retroescriptura dels diàlegs i la descripció dels ambients de la pel·lícula de Michelangelo Antonioni *The Passenger* (1975), feta per una dona de qui només sabem que n'escolta la banda sonora. Bismuth transforma l'experiència fílmica en experiència literària, en tensió en un espai impropï del cinema, i posa de manifest la fragilitat dels codis de lectura de la imatge, la independència de l'ull respecte de l'oïda i l'orfandat de l'oïda en un món condicionat per l'experiència visual. Des d'un rerefons silenciós, sorgeixen els retrats de les tribus urbanes dels Latin Kings de **Jean-Louis Schoellkopf**.

Sense connotacions polítiques directes, però abordant el concepte de subordinació, **Bruce Nauman** proposa una reflexió sobre la naturalesa del poder a *Shit in your Hat - Head on a Chair* (1990), en què una veu invisible dóna ordres absurdes a un personatge alienat (un mim) que l'obeeix cegament.

El recorregut proposat s'acaba amb *Not I* (1972), de **Samuel Beckett**. Es tracta d'una obra d'una importància cabdal dins la dramaturgia beckettiana, perquè va permetre al seu autor de convertir el llenguatge en el motor de l'acció dramàtica. Aquesta «metralladora de paraules», la boca incandescent que parla de si mateixa en tercera persona mentre nega reiteradament la seva identitat, sintetitza amb una gran puresa formal la tesi central de l'exposició: la importància de la veu dins la producció artística de principis del segle XXI i el canvi que està generant aquest fet en la manera de relacionar-se amb les obres d'art.