

---

## Rita McBride

### Arena, 1997

---



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Dolby Tu © Taipei Fine Arts Museum. © Rita McBride, 2009.  
Depósito de la artista.

Rita McBride (Des Moines, Estados Unidos, 1960) se formó en el Bard College y en el California Institute of the Arts. Desde 1997, su obra se ha mostrado en exposiciones individuales en varias instituciones de Austria, Francia, Alemania, Estados Unidos y Holanda. Vive en Nueva York y en Alemania, donde es profesora en la Kunstakademie de Düsseldorf.

La obra de Rita McBride incluye tanto esculturas arquitectónicas como proyectos de libros poco convencionales. McBride empezó su carrera artística creando esculturas que exploran elementos locales de arquitectura y diseño, muchas veces poniendo el enfoque en objetos que pasan desapercibidos, discretos, pero inevitables, del ámbito urbano. Trabaja con una gran variedad de materiales y sus esculturas examinan territorios olvidados del modernismo urbano, como las estructuras de los aparcamientos, las cajas de electricidad, de ventilación, de calefacción y los toldos. Al extraer estos elementos arquitectónicos de su contexto, jugando con su escala y función y poniendo de relieve su forma y material, presenta una ruptura con la realidad y otorga a estos objetos un carácter metafórico.

Su obra *Arena* fue presentada por primera vez en 1997 en el centro de arte Witte de With, en Rotterdam. Atravesaba y conectaba todas las salas del segundo piso del centro, convirtiendo la oficina principal, la recepción del público y los trabajadores de la institución en el centro de gravedad de la obra. *Arena* se caracteriza por su intensa dimensión teatral: transforma el lugar de exposición en un espacio *performativo* donde el visitante se convierte en parte del espectáculo y alterna el papel de actor con el de espectador. De este modo, *Arena* se define por sus usuarios. La obra está construida a base de contrachapado cubierto con *twaron* (una fibra de aramida muy resistente) y resina epoxi, unos materiales industriales firmes pero ligeros que, junto a su sistema modular, facilitan el transporte. Desde su creación la obra ha viajado extensamente y ha sido escenario de múltiples paneles, performances o tertulias.

La primera vez que *Arena* fue mostrada, la artista creó una revista que imitaba las de los estadios deportivos. Para otras exposiciones ha escrito novelas de pornografía blanda, libros que muchas veces sirven de catálogo de exposición, y en los que colabora con otros artistas (escritores, comisarios y críticos), a quienes invita a escribir un capítulo, mezclando el sexo con conceptos artísticos. McBride considera estos catálogos como un intento de refrescar el lenguaje técnico que el mundo del arte ha adoptado del postestructuralismo.

## Sanja Iveković

### Double Life, 1975



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Mario Kristofic. © Sanja Iveković, 2009.

Sanja Iveković (Zagreb, Croacia, 1949) estudió en la Academia de Bellas Artes de Zagreb entre 1968 y 1971. Su producción artística abraza una gran variedad expresiva, desde la fotografía y la performance hasta el vídeo y la instalación. Es profesora del Centro de Estudios Femeninos de Zagreb desde 1994 y, desde finales de los años ochenta, fundadora y miembro de numerosas organizaciones no gubernamentales en Croacia, tales como Elektra, Centro de Arte de Mujeres y B.a.B.e., grupo este último que reivindica los derechos de la mujer.

Al principio de su carrera artística, Iveković aparece como protagonista de su obra, cuya intención es acercarse a la situación de las mujeres de su tiempo y sociedad. El trabajo de esta primera época acentúa el discurso sociopolítico, la política de las imágenes de mujeres, sobre todo con dos instituciones especialistas en la política visual: la prensa y la televisión. Iveković analiza cómo los medios construyen la identidad y pretende revelar cómo las rutinas en nuestra vida diaria están afectadas por la moda, la publicidad y la cultura de los famosos.

En la obra *Double Life*, compuesta por 62 pares de fotografías, yuxtapone una imagen de un anuncio o de la industria del *glamour* con una foto personal y muestra sorprendentes similitudes entre ambas. La lectura que emerge en esta obra proporciona una calidad alegórica tanto a la imagen *pública* como a la *privada*. La foto personal parece acomodarse a los códigos sociales y las convenciones de la vida cotidiana que nos transmiten los medios.<sup>1</sup> También ha utilizado reportajes periodísticos de sucesos o noticias sobre mujeres desaparecidas, como en la obra *The Black File*. Esta obra, presentada como un fichero policial, confronta avisos sobre mujeres desaparecidas que incluyen foto, nombre y descripción de la mujer con imágenes eróticas de niñas, donde el pie de foto solo muestra el nombre de pila y la edad.

Aparte de explorar la estructura e implicaciones de los medios, en muchas de sus performances Iveković examina las estructuras teatrales del mundo del arte, análisis que desemboca en una crítica institucional. Más tarde, su obra de los años noventa trata principalmente del colapso de los regímenes socialistas y de las consecuencias de la extensión ilimitada del capitalismo y la economía de mercado sobre las condiciones de vida de los ciudadanos, particularmente de las mujeres. En las dos últimas décadas, su obra conlleva un mayor sentido político activista, aunque ella misma se retira a un segundo plano y aparece cada vez menos en sus performances o imágenes.

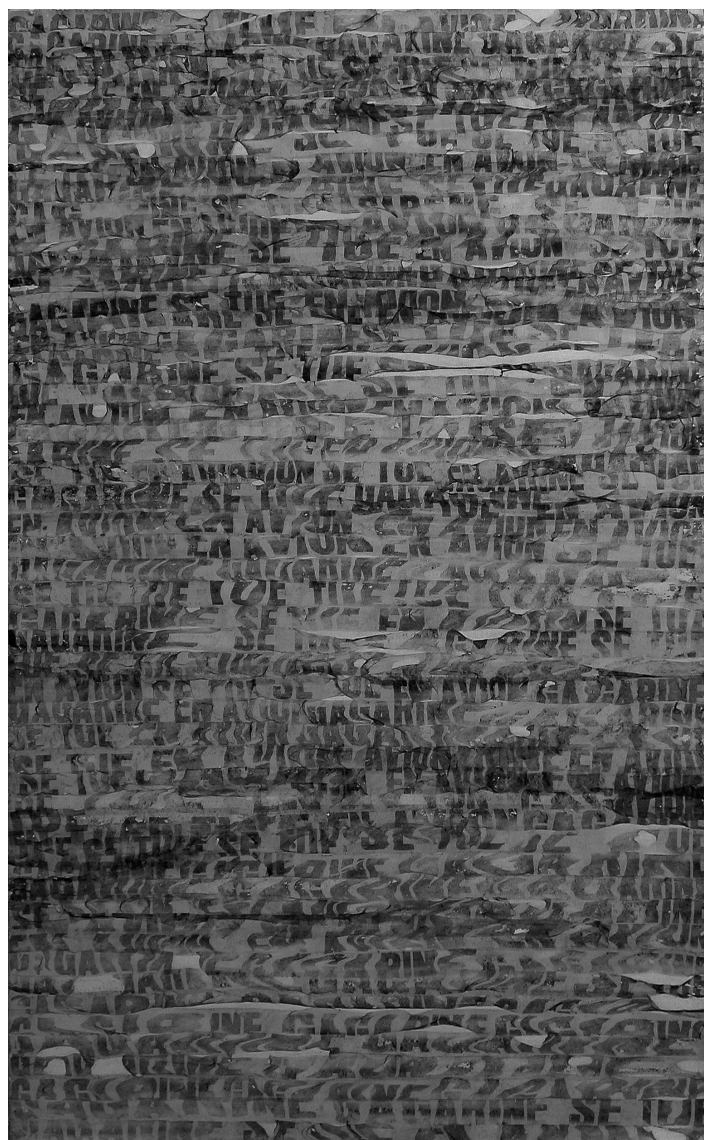
1 Silvia Eiblmayr: «Personal Cuts» en *Sanja Iveković*. Viena, Austria: *Galerie im Taxispalais*, 2001.

---

Gil J Wolman

Gagarine se tue en avion, 1968

---



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Frédéric Buisson. © Gil Wolman, Charlotte Wolman, 2009.

Gil Joseph Wolman (París, 1929–París, 1995) creó una obra caracterizada por la fusión radical de las diferentes artes, particularmente la pintura, la poesía y el cine. Formó parte del grupo de vanguardia del lettrismo, iniciado por Isidore Isou a finales de los años cuarenta y que proclamaba una transformación de las artes y la sociedad.

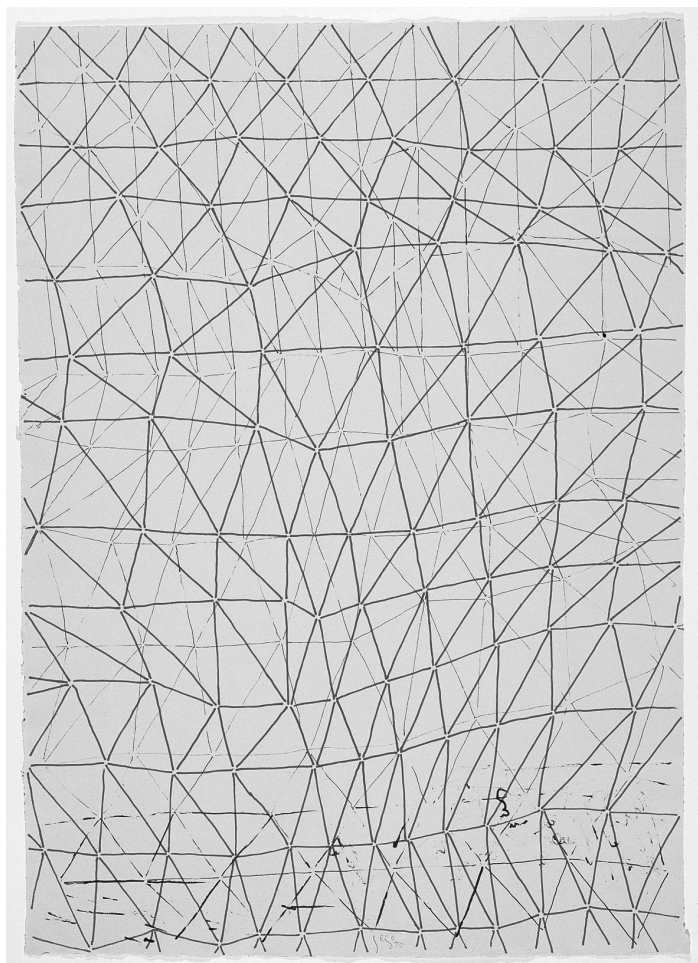
En 1952 Wolman abandona el movimiento letrista de Isidore Isou y funda el Lettrismo Internacional junto con Guy Debord (quien más tarde inauguraría la Internacional Situacionista, de la que Wolman ya no formaría parte). Con Debord colaboró en varios proyectos durante los años cincuenta, entre los que destaca el ensayo que escribieron juntos en 1956: *Mode d'emploi du détournement* ('Métodos de tergiversación'). La técnica de *détournement*, o la tergiversación, se caracteriza básicamente por el uso y nueva combinación de obras culturales como frases, partes de libros, imágenes, metraje cinematográfico o audio para crear otras obras con un mensaje distinto, muchas veces opuesto al original. Wolman utilizaría este mismo concepto para su propia obra escrita, realizada a partir de textos preexistentes, como la que publica ese mismo año con el título *J'écris propre*.

En 1957 Wolman es excluido del grupo de la Internacional Letrista e inicia una época mucho más pictórica, utilizando materiales plásticos, cáustica y papel maché, sobre el que escribe o hace grafitis. Los años sesenta fueron los más prolíficos de Wolman y en 1964 comienza a crear un tipo de obras que denomina *Art Scotch*, cuya técnica consiste en utilizar cinta adhesiva para arrancar tiras de material impreso y volver a colocarlas por capas en diferentes soportes, como lienzo o madera. Las obras de *Art Scotch* fusionan principios tanto del lettrismo como de la técnica de *détournement*, y se componen únicamente de textos y cinta adhesiva. Wolman se apropia de estos textos, usando el principio de *détournement*, aunque su técnica no permite la lectura de los acontecimientos a los que se refieren los textos, principio del lettrismo, donde las palabras o letras han de componer el espacio pictórico enunciando su significado.



## Gego

### Sin título, 1970



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito de la Fundación Gego. Foto de Tony Coll. © Gego, Fundación Gego, Caracas, 2009.

De origen judío, Gego, Gertrude Goldschmidt (Hamburgo, Alemania, 1912–Caracas, Venezuela, 1994), fue obligada a dejar Alemania un año después de licenciarse en Arquitectura e Ingeniería en la Universidad Técnica de Stuttgart, en 1939. Emigró a Venezuela, donde recibió un contrato y visado para trabajar (más tarde obtendría la nacionalidad venezolana). Se estableció en Caracas y abrió un estudio de diseño de muebles. Gego mantuvo que nunca se vio a sí misma como una artista; sin embargo, en 1953 empezó a crear obras artísticas alentada por su compañero, el pintor Gerd Leufert. Gego hizo muchos viajes a Europa y Estados Unidos, y vivió en Nueva York en 1960 y en 1963. Durante este tiempo, su obra fue coleccionada por instituciones como el MoMA y la Biblioteca Pública de Nueva York. Ha sido objeto de exposición en la Fundação Serralves de Porto (2006) y en el MACBA (2006–2007).

La obra de Gego, seudónimo de la artista Gertrude Goldschmidt, nunca se adaptó a ningún movimiento artístico. Se centró siempre en la línea, que dibujaba en dos y tres dimensiones y con diferentes materiales, muchas veces simples o reciclados, como el acero, el alambre y el nailon. Gego investigó la relación entre la forma y el espacio, y consideró este último un elemento activo en la obra. Sus abstracciones geométricas, definidas por la cuadrícula, a menudo rehúyen la exactitud matemática y en su lugar exploran formas orgánicas. Ella, sin embargo, negó categóricamente que su obra tuviese algo que ver con los principios de la naturaleza y consideraba que sus formas eran elementos «autónomos».

Al principio de su carrera, tras un breve periodo moviéndose en terreno expresionista, comenzó a crear dibujos de líneas paralelas sin referencias con el mundo exterior. Esos primeros dibujos, en los que las líneas parecen escaparse del soporte, apropiándose del espacio y dándole forma, fueron el punto de partida de su obra posterior. En 1957 empieza a trabajar en obras tridimensionales, en las que explora las posibilidades formales de planos proyectados, módulos y líneas paralelas en superficies en curva. Sus esculturas, en un principio de materiales rígidos, gradualmente se abren a materiales y soluciones formales más flexibles.

Así, a partir de 1964 comienza a experimentar con alambre de acero inoxidable, lo que le permitirá plantearse obras más espontáneas con enlaces flexibles. Gracias a la versatilidad y ligereza del material, la línea parece liberada en el espacio y con capacidad de expandirse infinitamente. Otros elementos heteróclitos y poco convencionales permiten que su obra se libere del rigor geométrico de sus piezas anteriores.

En 1969 trabaja en piezas tridimensionales basadas en un sistema estructural de mallas o redes de alambre, compuestas de formas triangulares o cuadradas, y que se convertirían en las *Reticuláreas*. Son el dibujo convertido en escultura, y las obras trasladan materialmente la línea del espacio bidimensional al tridimensional. Estas obras abiertas de configuración flexible giran en torno a las líneas superpuestas y paralelas y parecen transparentes, con voluntad dinámica y cinética. Suspensas en el espacio, son estructuras aéreas, ingravidas, con una gran austeridad de medios y reducción a líneas esenciales. «Escultura: formas tridimensionales de material sólido. ¡Lo que yo no hago NUNCA!», escribió Gego en un cuaderno, situando su obra más cerca del dibujo tridimensional que de la escultura. En sus dibujos sobre papel y monotipos de esta época hay ensayos de líneas que aparecen después en obras tridimensionales. La retícula es también un factor dominante en estos dibujos. La tinta, siempre controlada pero en movimiento, parece a punto de huir del papel y flotar en el espacio expositivo.



## ‘El arte moderno en los Estados Unidos’: exposición de arte americano en Barcelona, 1955



Exposición *El arte moderno en los Estados Unidos* en el Palau de la Virreina, salas del piso inferior; 24 de septiembre – 24 de octubre de 1955.

De izquierda a derecha *Woman I* de Willem de Kooning y *Granada* de Robert Motherwell.

Foto de Josa, cortesía Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona – Arxiu Fotogràfic.

A principios de la década de los cincuenta, el régimen franquista luchaba por salir del aislamiento en que se había situado después de la Guerra Civil y por abrirse al panorama internacional. Desde instancias oficiales comenzaron a darse muestras de interés y promoción hacia el arte de vanguardia, promoviendo exposiciones de arte español en el extranjero y presentando en España el arte internacional. Franco se sirvió de la política cultural para conseguir el apoyo internacional y creó el Instituto de Cultura Hispánica y un importante programa de exposiciones, entre las que destacaron las Bienales Hispanoamericanas de Arte.

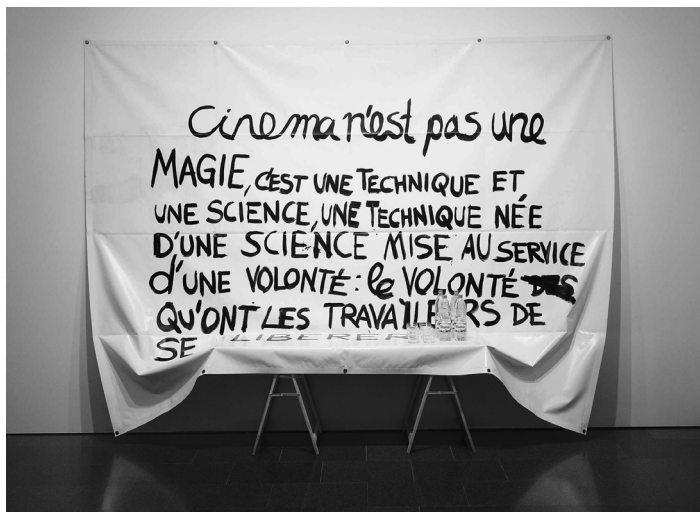
El sábado 24 de septiembre de 1955 tuvo lugar la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte en el denominado Palacio de Arte Moderno del parque de la Ciutadella (posterior Museu d'Art Modern y, actualmente, edificio del Parlament de Catalunya) y en el Palau de La Virreina.

En el contexto de esta bienal se presentó la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos* en el Palau de la Virreina. Esta exposición, con selección de obras a cargo de Dorothy C. Miller, conservadora de las colecciones del MoMA, y de su director René d'Harnoncourt, reunió 127 pinturas y esculturas y 82 grabados, mientras que la parte dedicada a la arquitectura americana moderna se presentaba en el patio cubierto del Palacio de Arte Moderno. Antes de llegar a Barcelona, la exposición se había presentado en Zurich y en París y, posteriormente, viajaría a Frankfurt y a la Tate Gallery de Londres. Con motivo de la inauguración de la exposición, el

director del MoMA, René d'Harnoncourt, impartió una conferencia sobre arte moderno en los Estados Unidos, el 27 de septiembre en la Cúpula del Coliseum, sede del FAD y futura ubicación del primer Museu d'Art Contemporani de Barcelona, fundado el año 1959 por Alexandre Cirici Pellicer y Cesáreo Rodríguez Aguilera.

Los periódicos de la ciudad, como *La Vanguardia*, *Diario de Barcelona*, *Solidaridad Nacional*, *El Noticiero Universal*, *Destino*, etc., recogieron la noticia de la exposición en extensas crónicas descriptivas de la inauguración, de las obras expuestas y en algunos casos hasta se detalló el impacto que había tenido la presentación de las telas abstractas entre los visitantes. El *Diari de Barcelona* del 7 de octubre de 1955 recogía los comentarios del director del MoMA, hechos desde Madrid, sobre la acogida de la muestra en Barcelona: «Este es el único país que hemos visitado, dijo, en el que el público no se ha limitado mayormente a críticos de arte y pintores. Representantes de todas las clases sociales han visitado la exposición norteamericana, han hecho comentarios sobre la mayoría de las pinturas y, lo que es más importante, las han estudiado. La clase trabajadora barcelonesa se ha interesado de modo sorprendente por lo que ha podido ver en la exposición».

Esta fue una de las primeras ocasiones en que artistas, críticos y público locales tuvieron ocasión de conocer las nuevas tendencias internacionales del momento, eso sí, bajo el criterio selectivo del MoMA. La presencia de obras de Robert Motherwell, Morris Louis, Franz Kline, Jackson Pollock, Willem de Kooning y Mark Rothko, representantes del expresionismo americano en la exposición de la Virreina, contribuyó a la consolidación del informalismo catalán y español de Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Daniel Argimón, Joan Josep Tharrats, Antonio Saura, Manolo Millares, Feito y Rafael Canogar, entre otros. El informalismo y la abstracción se convirtieron en sinónimo de modernidad, y el dramatismo, el lirismo y la espiritualidad que se les asociaban por parte de los críticos hicieron de este un arte nacional conveniente, adecuado para ser exportado.



Colección MACBA. Fondo del Ayuntamiento de Barcelona.  
Foto de Tony Coll. © Asier Mendizabal, 2009

Asier Mendizabal (Ordizia, Guipúzcoa, 1973) estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (Bilbao). Entre 1998 y 2000 obtuvo una beca de residencia en De Ateliers, en Amsterdam. Desde entonces ha participado en numerosas exposiciones, entre las que destaca su individual en el MACBA en 2008 y su participación en *Chacun à son goût* (Museo Guggenheim Bilbao), *Beste bat!* (Sala Rekalde, Bilbao), *Cine y casi cine* (Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid) y *Great Theatre of the World* (Bienal de Taipei).

Asier Mendizabal es uno de los artistas vascos de la nueva generación que mayor atención presta a las relaciones entre forma, discurso e ideología. Su práctica puede ser descrita como una crítica de la ideología a partir de la puesta en escena de las estructuras que le dan forma, donde el terreno de lo vernáculo es espacio de investigación y fuente de significados. Mendizabal analiza las estructuras y relaciones sociales, poniendo énfasis en las dificultades de representación de lo político y en las conexiones entre la actividad artística y el «inconsciente político» presente en las producciones culturales, manifestaciones de lo colectivo y movimientos de masas. Tanto las *microutopías* construidas desde el mundo de la música de los años ochenta como las representaciones de costumbres propias de la cultura popular son fundamentales para entender la obra de Mendizabal. Por una parte, encontramos los signos y las actitudes políticas y estéticas asociadas a la vertiente radical del rock; por otra, los gestos colectivos del

País Vasco, una sociedad que ha vivido el origen y el final de la industrialización en un mismo siglo. El rol del artista en este contexto es siempre el de dar mayor complejidad a los discursos para explorar la vinculación entre estética y política, y superar las nociones insuficientes tanto en uno como en otro ámbito.<sup>1</sup>

El género del cine político (de Costa-Gavras a Gillo Pontecorvo) tiene especial relevancia en el trabajo de Mendizabal, sirviéndose de él como paradigma de la dificultad de representar un acontecimiento o sentimiento político. Su aproximación se centra en el análisis de los diferentes estereotipos y recursos estéticos y formales presentes en este género. La obra *Cinema* (1999) pone de relieve el potencial emancipador del cine, dentro del contexto de la lucha de clases, desde los experimentos de la vanguardia rusa a los movimientos obreros de Mayo del 68. El texto que aparece en una pared en la película *Classe de lutte* (1969) del Grupo Medvedkine de Besançon, escrito sobre una lona de plástico, aquí se presenta colgado encima de una improvisada mesa provista de botellas de agua mineral y vasos. La obra alude a los grupos obreros que, con la ayuda de cineastas como Chris Marker y Agnès Varda, introdujeron el cine como herramienta en las fábricas en las que trabajaban. También reclama el espacio simbólico y crea el decorado de un posible escenario donde militancia, educación y didactismo se fusionan con el medio cinematográfico al servicio de la clase obrera.

El goce y la política de lo colectivo destacan en la organización de la fiesta. Así ocurre en *Pabilioia* (2002–2003), un testimonio fotográfico que documenta la preparación de las carrozas que las comparsas organizan para los carnavales. Esta serie de fotografías en blanco y negro crea composiciones inquietantes, como la de grupos reducidos de gente que se reúne en torno a construcciones, coches y remolques de camiones en un espacio cerrado, un almacén o un aparcamiento. Un grupo más nutrido aparece formando un corro delante de una escalinata ancha en la entrada de un edificio de hormigón de grandes dimensiones. Estas situaciones son a primera vista indescifrables, pero presentan un grupo de individuos en torno a una acción y una negociación. Solo más tarde nos damos cuenta de que la acción corresponde a la preparación de las carrozas de carnaval de Bilbao, una de las fiestas más populares y predisuestas a diferentes modos de revuelta hacia los poderes fácticos. La negociación retratada en *Pabilioia* fue real y consistía en el debate sobre si una comparsa debía salir a la calle o no.

1 Bartomeu Marí: *Asier Mendizabal*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.



## Deimantas Narkevičius

### The Role of a Lifetime, 2003



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Deimantas Narkevičius, VEGAP, Barcelona, 2009.

Deimantas Narkevičius (Utena, Lituania, 1964) es uno de los artistas lituanos más reconocidos de la escena internacional. Actualmente vive y trabaja en Vilnius. Estudió escultura en la Academia de Arte de Vilnius y pasó un año en Londres entre 1992 y 1993. Al volver a Lituania siguió con la escultura, pero un fuerte interés por la narrativa lo llevó también a grabar entrevistas y conversaciones con artistas. Este proceso evolucionó hacia una exploración de las diferentes estructuras narrativas a través del cine y el vídeo, actividad por la que más se conoce a Narkevičius.

*The Role of a Lifetime* fue producida en 2003 por encargo de la asociación inglesa Art and Sacred Places para la iglesia de Saint Peter, de Brighton. Una entrevista con el cineasta Peter Watkins,<sup>1</sup> grabada en Lituania, donde Watkins vivió muchos años, sirve de narrativa de fondo. Las reflexiones de Peter Watkins van desde pensamientos teóricos sobre la estructura y la veracidad de los documentales hasta consideraciones biográficas sobre los motivos personales que hay detrás de sus películas. La cinta alterna imágenes tan dispares como las del parque Gruto en Druskininkai (un depósito de esculturas del realismo socialista de la posguerra) y escenas cotidianas de Brighton, filmadas por un entusiasta aficionado y depositadas en el archivo de cine y vídeo de Brighton. Estos discordantes componentes, así como el montaje disyuntivo de imágenes y sonido, reflejan la naturaleza fragmentada de la experiencia contemporánea. Con estas inserciones, de otra época, de otra historia, aumenta la cantidad de significados sugeridos, y la historia adquiere una inagotable fuente de conexiones, connotaciones y vínculos. Explorando la influencia de los medios de comunicación en nuestra manera de ver el mundo, la película concluye con una apasionada y pesimista réplica de Watkins sobre la necesidad de criticar las estructuras de poder inscritas en la manera en que los medios graban y retratan la política y la historia.

La obra de Narkevičius es una investigación sobre la percepción de la historia y los mecanismos que la transforman a partir de diversas utopías e ideologías. Se centra en lo individual y lo personal, estructurando a menudo su trabajo alrededor de testimonios e historias olvidados o reprimidos. Sus películas debaten cuestiones universales sobre nuestras obligaciones morales y políticas con la historia y la memoria. No percibe el material histórico como algo irrefutable, al contrario, lo utiliza para revelar su contingencia. Su propósito es mostrar cómo nuestras interpretaciones de la verdad y de la realidad son construidas, mediatizadas e incluso manipuladas con su representación.

En las películas de Narkevičius se superponen diferentes técnicas cinematográficas y procesos de narración. Mediante la utilización de material de archivo, animación, entrevistas y collages rudimentarios de películas y audios ajenos, así como su propio metraje, Narkevičius expande los límites espaciales y temporales de sus narrativas. Sus películas van más allá de la temporalidad lineal o circular, cuestionando la veracidad del género documental historiográfico a través de técnicas como la separación de voz e imagen. Investigando las convenciones usadas por los cineastas para construir la realidad documental, Narkevičius se interesa por la forma en que el cine nos influencia y moldea nuestra percepción de los eventos y la comprensión del mundo.

<sup>1</sup> Peter Watkins es conocido por su revolucionario documental ficticio *The War Game* (1965), su visión particular de la guerra nuclear, que en su día fue prohibido por la BBC.

# Hans Haacke Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Adquirida conjuntamente por la Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Whitney Museum of American Art (Nova York) con fondos procedentes del Director's Discretionary Fund y el Painting and Sculpture Committee. © Hans Haacke, VEGAP, Barcelona, 2009.

Hans Haacke (Colonia, Alemania, 1936) estudió en la Staatliche Werkakademie de Kassel y en 1960 se integró al taller del artista Stanley William Hayter de París. En 1961 viajó a Estados Unidos con una beca Fulbright para estudiar en Filadelfia y cuatro años más tarde se estableció de forma permanente en Nueva York. De 1967 a 2002 fue profesor de la universidad Cooper Union y llegó a recibir numerosos premios, incluido el León de Oro de la Bienal de Venecia en 1993 (junto a Nam June Paik). Afiliado al grupo Zero, en sus primeras obras Haacke se interesaba por sistemas y procesos físicos y biológicos. Más tarde incorporó a su práctica artística la investigación de estructuras sociopolíticas.

*Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema social a tiempo real*, a 1 de mayo de 1971 documenta la propiedad y control del espacio urbano. La obra expone las propiedades y transacciones de Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, que en 1971 era una de las mayores empresas de propiedad inmobiliaria en Nueva York y que actualmente sigue en activo. Las propiedades de este grupo se localizaban mayoritariamente en Lower East Side y Harlem, dos barrios de la ciudad caracterizados por la presencia de minorías étnicas de pocos recursos. Cubriendo un periodo de aproximadamente 20 años antes de 1971, la información se obtuvo a partir de registros públicos de la oficina del área metropolitana de Nueva York. Figuraban como propietarias unas 70 empresas que, a menudo, se vendían y negociaban hipotecas entre ellas, con ventajas fiscales y ocultación de la propiedad de estos inmuebles.

Compuesta por elementos diversos, la obra incluye 142 fotografías de edificios, acompañadas por hojas mecanografiadas con datos sobre la propiedad, como la dirección, el tipo de edificio, la superficie del solar, la fecha de adquisición, el dueño o su valor catastral. Haacke sintetizó este material en diagramas que revelan que el sistema está formado por una red de vínculos familiares ocultos y corporaciones ficticias. Completan la obra dos mapas de los barrios de Lower East Side y Harlem donde se señalan las parcelas de propiedad del grupo Shapolsky.

La obra de Haacke sobrepasa la investigación de la familia Shapolsky y se extiende en la crítica de las relaciones de propiedad al subrayar la contradicción fundamental del sistema inmobiliario en el que la acción de Shapolsky se enmarca: la oposición entre los requisitos del mercado y las necesidades sociales de los residentes urbanos.<sup>1</sup> Las fotografías tomadas desde la calle sin pretensiones de composición testifican el tipo de propiedades en que las inversiones fueron realizadas —viviendas empobrecidas de alto lucro con un bajo nivel de mantenimiento— y refuerzan la impresión de la ciudad como producto económico.

La obra formaba parte de la exposición individual de Haacke programada para abril de 1971 en el Museo Guggenheim de Nueva York. Thomas Messer, director del museo, calificó la obra de «inadecuada» y la rechazó junto a otras dos obras, juzgándolas incompatibles con las funciones de una institución artística. La exposición fue cancelada un mes y medio antes de su inauguración, ya que el artista se negó a retirar estas obras.<sup>2</sup> Edward F. Fry, comisario de la exposición, defendió estos trabajos y fue despedido. Muchos comentaristas de la controversia dedujeron que los patronos del Guggenheim estaban ligados al grupo inmobiliario, pero esto nunca se ha probado.

- 1 Rosalyn Deutsche: «Hans Haacke, Real Estate and the Museum» en *Hans Haacke: Unfinished Business*, de Brian Wallis (ed.). Cambridge/ NY: The MIT Press y The New Museum of Contemporary Art, 1986.
- 2 Haacke propuso cambiar los nombres de los dueños por nombres ficticios, pero esta propuesta no fue aceptada.



## Joan Jonas

### Lines in the Sand, 2002



Colección MACBA. Fondo del Ayuntamiento de Barcelona.  
Foto de Werner Machmann. © Joan Jonas, 2009.

Joan Jonas (Nueva York, 1936) fue pionera en la práctica de performances, cine experimental e instalación de vídeo. En sus obras la influencia de la danza contemporánea y del lenguaje cinematográfico de vanguardia sustituye la continuidad narrativa con un estilo de performance multimedia que incorpora dibujo, escultura y vídeo. A partir del trabajo con artistas y amigos como Richard Serra, Robert Smithson, Nancy Holt y Gordon Matta-Clark, y de los estudios con bailarines de danza contemporánea como Trisha Brown y Yvonne Rainer, Joan Jonas desarrolló una propuesta que se caracteriza por un vaivén reiterado entre la performance y su adaptación a instalaciones de vídeo.

El vocabulario híbrido de Joan Jonas oscila entre lo semiótico, lo pictórico y lo teatral, e integra lo ritual y lo simbólico como fenómenos visuales donde el gesto es objeto de reflexión.

En los inicios de su trabajo, las temáticas de sus obras hablan de ella misma, del cuerpo de la artista, de sus avatares, transformaciones, deformaciones y reconstrucciones a través de su alter ego, de abstracciones de lo femenino y de la contraposición de roles sexuales. Más tarde, la dramaturgia del texto hace referencia a hechos históricos, culturalmente específicos, provenientes de la fábula o la epopeya y de los cuales Jonas extrae motivos universales. La performance *Lines in the Sand* (2002), realizada en Documenta 11, se produjo después de haber concluido la instalación y añadió nuevas dimensiones a esta. Performance e instalación están basadas en el poema épico *Helena en Egipto* (1951-1955), donde la escritora y poeta imagista H.D. (Hilda Doolittle, poeta y paciente de Sigmund Freud antes de la Segunda Guerra Mundial) revisa el mito de Helena de Troya. El mito original, según relata la *Iliada*, cuenta la seducción y el rapto de Helena en Troya, convirtiendo a la mujer en la causa de la guerra. Tanto en el poema de H.D. como en la obra de Jonas la épica guerra de Troya no tiene lugar por culpa de una Helena infiel, sino por razones más prosaicas, como las rutas comerciales y el acceso al mar Negro. Helena estaba en Egipto, no en Troya, lo que quiere decir que los aqueos y los troyanos combatieron y se mataron por un fantasma, una falsa ilusión, un antiguo arquetipo.

En la obra Jonas explora los hilos entrelazados del mito, como representación del inconsciente y la realidad. Una yuxtaposición de imágenes, gestos y textos ponen en entredicho y contradicen la dinámica de la historia oficial y el recuerdo colectivo. Múltiples textos e imágenes se intercalan en las diversas proyecciones: tomas de las sombras de Jonas y su perra paseando por una playa, imágenes de Egipto (fotografías tomadas por su abuela en un viaje en 1910), del casino Luxor en Las Vegas, incluidas las ruletas y el paisaje del desierto circundante, así como imágenes de un hombre y una mujer colocando objetos sobre rocas se mezclan con varios textos. De este modo, dos narrativas simultáneas se interponen a las imágenes: una fragmentada (*Helena en Egipto*) y otra entera (*Pillow Talk*, del antiguo poema épico irlandés *The Tain*, en el que un rey y una reina irlandeses discuten sobre quién tiene más posesiones, manifestando los orígenes domésticos y triviales que tienen las discusiones sobre propiedades). Al mismo tiempo, los pasajes del texto *Tribute to Freud*, donde H.D. describe sus recuerdos y pensamientos como proyecciones de luz en las paredes de la habitación, aumentan la atmósfera fantasmagórica. La artista crea así un collage de escenas sobre el poder psicológico y político de Helena, representando a esta como una metáfora antigua de la propiedad y como una justificación de todas las guerras de Troya por venir.

---

Judith Barry

## In the Shadow of the City... Vampirey, 1985

---



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Judith Barry, 2009.

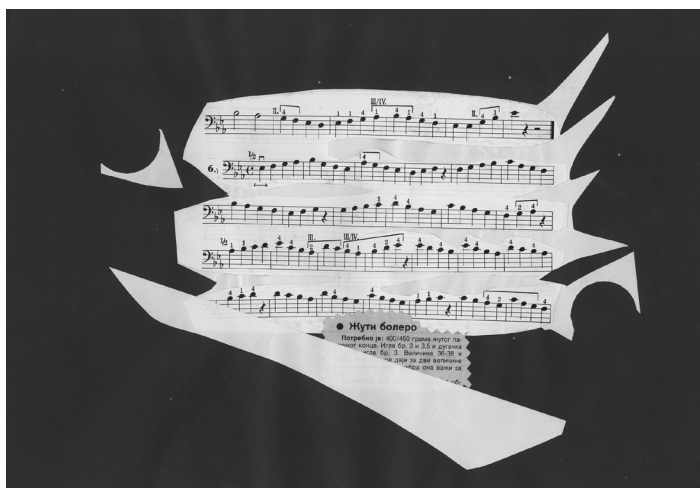
La formación de Judith Barry (Columbus, Estados Unidos, 1954) es de naturaleza muy diversa, incluyendo bellas artes, literatura, teoría cinematográfica y estudios en arquitectura. Esta formación interdisciplinaria se refleja en su ecléctica obra, que abarca múltiples registros: performance, instalación, cine y vídeo, escultura, fotografía, nuevos medios, etc. Sus exploraciones de la compleja interacción entre la arquitectura, el urbanismo, los medios de comunicación y la sociedad la han llevado, al mismo tiempo, a escribir numerosos artículos teóricos sobre temas muy diferentes, desde la memoria histórica y la comunicación de masas a la percepción.

El título de la obra, *In the Shadow of the City... Vampirey*, es una cómica interpretación del mito del vampiro como deseo insaciable de imágenes. En ella numerosas diapositivas y películas en bucle se alternan y son proyectadas a los dos lados de una pantalla mientras suena de fondo una partitura compuesta por música electrónica y fragmentos de una coral. Las películas están superpuestas a proyecciones de imágenes de arquitecturas, presentando escenas domésticas y de exteriores. Mientras el espectador escudriña diversas imágenes de la ciudad en medio de la noche, de interiores encendidos solo parcialmente visibles en un bloque de apartamentos, numerosas figuras lo observan, convirtiéndolo tanto en objeto como en sujeto de la mirada. Fascinado por la profusa sucesión de imágenes y sonidos, frustrado por narrativas fragmentadas en la incertidumbre de estos personajes, el espectador se mueve entre los dos lados de la pantalla buscando orientaciones. Las transitorias escenas producen una multiplicidad de perspectivas y el paisaje urbano se convierte en un vasto sistema de señales. Sin embargo, este despliegue de viñetas nos ofrece un vistazo de la vida sin referencias concretas: no hay una perspectiva oficial para el espectador, no hay consumación narrativa ni sujeto directo para la mirada. Como la fachada de la ciudad, su topografía solo entrega de manera sutil su heterogéneo significado.

Para Barry la arquitectura representa la traducción de convenciones sociales a una realidad espacial. Interesada sobre todo por el campo relacional establecido entre la percepción del individuo, su cuerpo físico y el espacio a su alrededor, intenta obtener nuevas formas en los espacios que puedan hacer algo más que meramente representar un espacio existente. Con el uso de películas en bucle, proyecciones de vídeo y elaboradas instalaciones ambientales, Barry examina las interrelaciones entre la visión humana, la memoria histórica y la percepción arquitectónica para guiar al espectador hacia una confrontación con ellas.

## Katalin Ladik

### The Yellow Bolero, 1978



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Katalin Ladik, 2009.

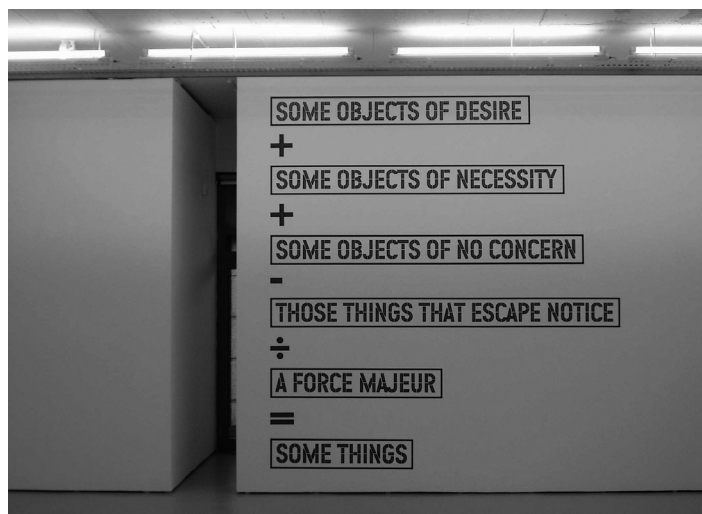
Katalin Ladik (Novi Sad, Yugoslavia, 1942) tuvo una educación bilingüe en húngaro y serbio, lenguas que escribe indistintamente. Vivió en Yugoslavia hasta finales de los años ochenta, época en la que se estableció en Budapest. Ha destacado tanto en su labor de actriz de teatro y cine como en sus creaciones literarias, sobre todo en la llamada poesía visual y fonética (acompañada del gesto y la mímica en escena, a menudo en diálogo con el público), así como en la creación e interpretación experimental del sonido.

La actividad literaria y artística de Ladik muestra un fuerte componente feminista y trata temas como el erotismo, la bisexualidad, la sociedad patriarcal y la espiritualidad, inspirándose tanto en leyendas paganas como en estereotipos cristianos, el folclore, el superrealismo o esquemas del dadaísmo. Estuvo asociada a la vanguardia yugoslava de los años setenta, donde había una escena artística con mayor grado de libertad y tolerancia en comparación con otros países del este. Esta situación permitió una mayor radicalización de las prácticas artísticas. Formó parte del grupo Bosch + Bosch, establecido en la ciudad de Subotica, cerca de la frontera con Hungría, desde 1969 a 1976. Este grupo, en el que había artistas como Slavko Matkovic, Bálint Szombathy, László Szalma, László Kerekes y Ante Vukov, se caracterizó por el uso de varios tipos de expresión artística de forma ecléctica y autorreflexiva, como el *body art*, la performance, el arte postal, el *landart* o el arte conceptual. El grupo fue clave en el intercambio de información sobre el arte occidental en las herméticas sociedades de Europa del Este. A principios de los años setenta, Ladik creó una serie de poemas visuales en los que utilizaba la técnica del collage, en muchas ocasiones sobre papel pautado. Estaban elaborados con recortes de periódicos, revistas de mujeres, patrones de costura y sellos postales, y con ellos experimentó en los campos pictórico, semántico y musical, aunque lo pictórico en muchas ocasiones destacó sobre la coherencia verbal o la partitura musical. Las obras, concebidas como trabajos literarios y artísticos, le servían al mismo tiempo de partituras para sus performances de poesía sonora. En estas obras predominan temas tradicionalmente femeninos, tales como la costura o los ejercicios de punto, explotando la ambigüedad de la sugestión y explotando las interconexiones entre la poesía, la pintura y la música.



## Lawrence Weiner

### Some Objects of Desire, 2004



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Francisco Soares. © Lawrence Weiner, VEGAP, Barcelona, 2009.

Lawrence Weiner (Bronx, Nueva York, Estados Unidos, 1942) estudió en el instituto Stuyvesant en Manhattan. Tras estudiar Filosofía y Literatura durante menos de un año en el Hunter College de Nueva York, a finales de los años cincuenta y sesenta viajó extensamente por Estados Unidos, México y Canadá. A su regreso a Nueva York expuso en la galería de Seth Siegelau. Desde entonces su obra se ha expuesto alrededor del mundo y sus exposiciones individuales más recientes han tenido lugar en K21 Kunstsammlung NRW (Düsseldorf, Alemania), Irish Museum of Modern Art (Dublín, Irlanda), Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Estados Unidos) y Whitney Museum for American Art (Nueva York). Divide su tiempo entre la ciudad de Nueva York y su barco en Ámsterdam.

*Some Objects of Desire*, descriptiva y metafórica, con su inexacta fórmula matemática y ambiguo lenguaje, afirma la relación entre diferentes objetos y cada uno de los espectadores. La obra parece evocar la definición de Weiner del arte como la relación de los seres humanos con los objetos y los objetos en relación al ser humano.

Desde los años sesenta, Lawrence Weiner ha sido una figura clave del arte conceptual. En 1964 empezó una serie de pinturas que tituló *Propeller* en las que adaptaba el diseño de los tests televisivos de la época. A través de esta imagen, inmediatamente reconocible y reproducible, Weiner eliminaba no solo decisiones de composición sino también elementos como la inspiración, la sorpresa, la expresión o la autodefinición, repudiando así —e incluso parodiando— las tendencias

subjetivas y románticas de la pintura expresionista. Cada una de las obras de esta serie tenía el mismo precio, confirmando que habían sido concebidas conceptualmente y no como objetos únicos. Sin embargo, Weiner no logró que las obras fueran aceptadas como ideas en vez de pinturas. Más tarde, en un intento de eliminar la importancia del artista, creó una serie titulada *Removal Paintings*, en las que pintaba con *spray* y cortaba un trozo de lienzo, generalmente una de las esquinas. En este proceso mecánico, el destinatario de la obra elegía el tamaño, el color y el trozo del espacio pictórico que Weiner debía eliminar. A pesar de que estas obras socavaban su propia autoridad, al invitar e incorporar la autoridad del espectador, las obras seguían teniendo cualidades físicas específicas.

En 1968 se organizó una exposición al aire libre en el Windham College de Vermont. Para la muestra Weiner creó una cuadrícula construida por palos de madera entrelazados por cuerdas. Instalada entre dos residencias de estudiantes, los alumnos recuperaron el espacio y cortaron las cuerdas. Weiner se dio cuenta de que poco importaba: la idea detrás de la obra era la obra misma. Su siguiente exposición consistió en un libro titulado *Statements* en el que las obras solo eran presentadas como textos. Desde entonces su trabajo se ha caracterizado por la utilización del lenguaje.<sup>1</sup>

En el lenguaje Weiner encuentra un instrumento para representar relaciones materiales de forma objetiva. El lenguaje para Weiner se convierte en un vehículo que elimina referencias a la subjetividad de autor, al trazo de la mano del artista, a su habilidad, a su gusto. En 1969 publica su declaración de intenciones, que rige desde entonces su actividad artística:

1. *El artista puede construir la obra*
2. *La obra puede ser fabricada*
3. *La obra no tiene por qué ser realizada*  
*Siendo cada uno de estos puntos congruente con la intención del artista, la decisión sobre el estado de la obra reposa en el receptor en ocasión de la recepción.*

Las obras de Weiner favorecen las ideas en vez de su forma material y se han manifestado en postales, libros, pósteres, películas, discos, tapas de alcantarilla e incluso en paquetes de azúcar y muros de instituciones artísticas. Las propiedades del lenguaje se ajustan a las aspiraciones de Weiner en su obra: es accesible, democrático, subjetivo y común a todos los alfabetizados.

1 Para Weiner la exhibición de sus obras escritas, definidas por él como esculturas, no era de gran importancia. Fue el coleccionista Conde Panza el primero que tuvo las obras de Weiner escritas en la pared.

# León Ferrari Nosotros no sabíamos, 1976 (2008)



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donación del artista. © León Ferrari, 2009.

León Ferrari (Buenos Aires, Argentina, 1920) estudió Ingeniería en la Universidad de Buenos Aires y, tras graduarse en 1947, trabajó con su padre, arquitecto, pintor y fotógrafo italiano que emigró a Argentina en 1915, en varios proyectos en Córdoba. Sin embargo, León nunca tuvo una formación académica en el arte, algo que considera como una ventaja. Ha presentado numerosas exposiciones individuales, entre las que destacan las de la galería Ruth Benzacar (Buenos Aires), Drawing Center (Nueva York), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires), Centro Recoleta (Buenos Aires) y Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre abril y junio de 2009 su obra ha sido objeto de una exposición en el MoMA (Nueva York) titulada *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*.

León Ferrari está considerado uno de los principales representantes del conceptualismo argentino. Recibió el León de Oro de la Bienal de Venecia en 2007. De formación autodidacta, comenzó su carrera artística a partir de 1955 con una serie de esculturas en cerámica, alambre y varas de madera, entre otros materiales. En los años sesenta su producción

destaca por un grafismo ilegible y obras en las que la palabra escrita organiza el plano visual; escrituras que son primero dibujos y luego textos.

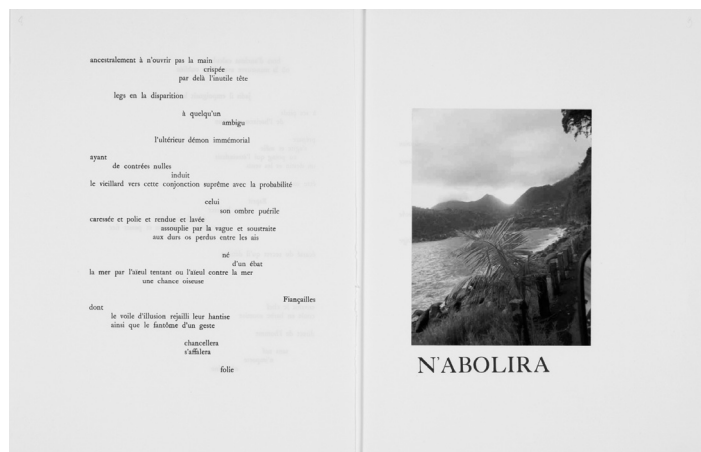
Es también en esta época cuando sus obras adquieren un marcado componente político, como en el emblemático montaje objetual *La civilización occidental y cristiana* de 1965 (durante los primeros bombardeos estadounidenses en Vietnam), en el cual, suspendido en posición vertical, aparece un cristo crucificado sobre un bombardero norteamericano. Utilizando una gran cantidad de técnicas y soportes, con predominio de los montajes de fotografías y textos, Ferrari explora la relación entre la violencia y la religión. La literalidad a la que muchas veces recurre Ferrari (llegando a utilizar en ocasiones recortes del *L'Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano) ha provocado con frecuencia escándalos de gran repercusión política y rechazo por parte de movimientos católicos.<sup>1</sup>

En 1976 empieza a recortar artículos de periódicos que informan sobre los cadáveres que empezaban a aparecer tras el golpe militar en diversas zonas de Buenos Aires y a lo largo de la orilla del Río de la Plata. Estos testimonios, reunidos en un libro, invalidan la frase «nosotros no sabíamos» con la que un segmento de los ciudadanos justificaban su desconocimiento de la violencia con la que la junta militar gobernó el país de 1976 a 1983. Ferrari organiza estos recortes de periódico de forma más o menos cronológica hasta que tiene que abandonar el país por razones políticas. Se exilia a São Paulo (Brasil), donde retoma la escultura y experimenta con nuevas técnicas como las fotocopias, las copias heliográficas y las microfichas. Entre 1980 y 1982 crea una serie de obras sobre poliéster que reproduce en copias heliográficas. Referidas por el artista como «arquitecturas de la locura», en ellas utiliza imágenes de letraset para arquitectura y distorsiona sus reglas básicas. En estos planos crea organizaciones espaciales contradictorias y conexiones entre sitios y funciones absurdas, no exentas de humor e ironía. En algunas obras sustituye las diminutas figuras por coches en impresionantes vistas de autopistas con elevaciones, nudos e intersecciones imposibles. Con estas obras Ferrari explora las formas de control de la sociedad contemporánea, inspirándose probablemente en la velocidad y multitudes de São Paulo, una de las ciudades más grandes del mundo.

<sup>1</sup> «No es arte antirreligioso, sino arte que está en contra de la represión y la tortura, sea de carácter religioso o no» aclaró el artista. «Traté el aspecto religioso en las ilustraciones que realicé para una edición de *Nunca Más*, particularmente contra Videla, pero estaba hablando contra el poder de la misma manera que hablo contra el antisemitismo, o contra la criminalización del aborto. No es un problema con la religión sino un problema con la intolerancia y la violencia», citado en Luis Felipe Noé: «Una visita con León Ferrari» en *León Ferrari: Retrospectiva Obras 1954-2004*. Andrea Giunta (ed.) Centro Cultural Recoleta, Pinacoteca, São Paulo, Brasil, 2006, p. 382.

# Marine Hugonnier

## Un Coup De Dés Jamais N'abolira Le Hasard – L'Espace Social, 2007



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Foto de Tony Coll. Colección Fundación Repsol © Marine Hugonnier, 2009.

Marine Hugonnier (París, Francia, 1969) estudió Filosofía entre 1991 y 1993 en la Université de Paris. Continuó sus estudios de posgrado en Antropología en la universidad de Nanterre. Más tarde estudió arte en el Fresnoy Studio National des Arts Contemporains en Lille, Francia. Ha expuesto internacionalmente, con exposiciones individuales en Villa Romana (Florencia), Kunstverein (Braunschweig, Alemania), Die Tankstelle (Berlín), Konsthall Malmö, (Malmö, Suecia), Frac Champagne-Ardenne (Reims, Francia), Galería Noguera Blanchard (Barcelona) y la Bienal de Venecia 2007.

Marine Hugonnier trabaja primordialmente con cine y fotografía y sus obras están influenciadas por su interés en la antropología como disciplina. Son creaciones que enfocan y representan las diferencias entre un tipo de percepción y otro, explorando lo que ella califica como «política de la visión»: la noción de que la percepción está determinada por una perspectiva cultural, política, histórica y social. A menudo retrata culturas cuyo sentido del tiempo es completamente distinto al occidental. En numerosas ocasiones revela el mundo de posibilidades que se mueve debajo o detrás de plácidas superficies, mostrando lo sutil que puede llegar a ser el matiz que nos sitúa en una relación alterada respecto a nuestro entorno.

Sobre su obra, la artista comenta: «Hasta ahora mis obras intentaban o bien doblar o bien estirar el tiempo. Basta con mirar un detalle insignificante, con observarlo hasta llegar a percibir su más mínimo aliento, para que se transforme

en extraordinario. Las lecturas que llevo siempre conmigo son literatura sudamericana —Borges y el realismo mágico— o ciencia ficción —ciencia ficción prospectiva— y *Una tirada de dados nunca abolirá el azar*, de Stéphane Mallarmé».

El poema del poeta y crítico francés Mallarmé (1842–1898) *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* fue publicado por vez primera en mayo de 1887 y anticipa los desarrollos posteriores de la poesía visual. En este poema, la disposición de las palabras a lo largo y hacia abajo de la página, el carácter visual del poema, se convierte en su componente principal. Al mismo tiempo, el poema indaga sobre lo que Mallarmé llamó «temas de pura y compleja imaginación o intelecto» en vez de pasiones y sueños, temas que él veía como los tradicionales del verso. El significado del poema está abierto a varias posibilidades, tentadoras e indecisas. Su contenido sugiere y exige en su lectura una actitud creativa, activa, haciendo patente la importancia de la experiencia del lector. Mallarmé fue amigo de muchos artistas, músicos y escritores durante su vida y a lo largo del siglo XX tuvo una profunda influencia en grupos artísticos revolucionarios como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo.

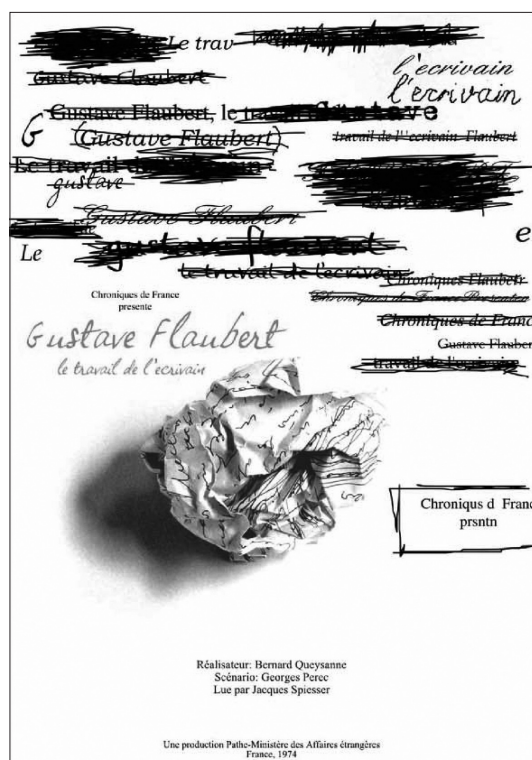
En 1945 René Magritte regaló a Marcel Broodthaers una copia del poema de Mallarmé, como una manera de explicar su arte a un joven admirador sin explicarlo literalmente. Más tarde, en 1969, Broodthaers modificó una edición del poema eliminando todas sus palabras y reemplazándolas por rayas negras que se correspondían directamente con la maquetación tipográfica utilizada por Mallarmé para articular el texto. De este modo, el poema de Mallarmé, donde Broodthaers consideraba que inconscientemente había inventado el espacio moderno, quedaba reducido a su estructura.

El poema de Mallarmé es también el sujeto de la serie de Hugonnier *The Bed Side Book Project* («Proyecto de libro de cabecera»), realizada en 2007. La artista modificó tres ediciones de *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* y otorgó a cada una de sus intervenciones tres subtítulos: *L'Espace Social* (Richard Hamilton), *La forme du mystère* (Odilon Redon) y *Altération* (Kurt Schwitters). En *L'Espace Social* el libro de cabecera del artista pop inglés Richard Hamilton «ha sido robado», escribe la artista, y los espacios en blanco del poema se alteran con imágenes añadidas a sus páginas, que introducen nuevas asociaciones y modifican la lectura del poema. En la edición titulada *La forme du mystère*, inspirada en el artista francés simbolista Odilon Redon, las páginas han sido «dobladitas para extender el espacio y el tiempo de los huecos del poema». Las indicaciones para su exposición incluyen «una ventana abierta, una araña y un hombre con esmoquin que cambia cada uno de los marcos cada hora, dejando la habitación vacía a la doceava hora». Por último en *Altération*, Hugonnier emplea trozos de papeles de colores, evocando los collages, e incluso el *Merzbau* de Schwitters, papeles que adhiere al poema cegando algunas de sus palabras y frases.



## Ignasi Aballí

### Desaparicions II (1 de 24), 2005



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Ignasi Aballí, 2009.

Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) estudió Bellas Artes en Barcelona y se licenció en 1981. Su obra se ha expuesto en el Drawing Center (Nueva York), Le Printemps de Septembre (Toulouse) y la Bienal de Venecia de 2007. Aballí también ha expuesto en museos como el Museu Serralves (Porto), Ikon Gallery (Birmingham) y ZKM (Karlsruhe, Alemania).

La obra de Ignasi Aballí *Desaparicions* contiene 24 pósters de películas y permite al espectador oírla como si fuera un gran libro. La única similitud que estos pósters parecen presentar entre sí es que todos son de películas con guión del escritor y cineasta francés Georges Perec. (Aballí se centra en el aspecto menos conocido de la obra de Perec, sus guiones cinematográficos). El título al que hace referencia la obra es la novela más famosa de Perec, *La Disparition*. Perec logró escribirla en 1969 sin utilizar ni una sola vez, en sus más de 300 páginas, la vocal «e»,<sup>1</sup> la más frecuente en francés. Incitados por el título, buscamos el póster de la película *La Disparition* pero nos esforzamos en vano. De hecho, muchos de los pósters representan películas que nunca se realizaron. Todos tienen el título de alguna novela de Georges Perec, pero muy pocas

fueron llevadas al cine. El espectador, sin embargo, cree recordar algunas de estas películas o, tal vez, simplemente se lo imagina. Un cartel de cine, tras haber cumplido su función de anunciar, no es nada más que un vestigio objetivo, material, de la existencia de la película. Pero un póster de cine también incluye algo de nuestra historia personal, de nuestra relación emocional con el cine y con ciertas películas. Su rastro subjetivo nos hace recordar ciertos aspectos, incluso partes del argumento. Al mirar estos pósters, de repente, nos damos cuenta de que estamos imaginando nuestros propios argumentos, y las imágenes, texto y diseño nos sugieren posibilidades. *Desaparicions II* fabrica un rastro tangible de películas que nunca fueron realizadas, dándoles existencia a través del espectador que, en su mente, empieza a crear las películas.

Todas las imágenes que aparecen en los pósters han sido tomadas de obras artísticas de Aballí. Lo explica el artista: «En el caso de Perec construí una ficción que me permitió relacionar mi trabajo con el suyo y generar un híbrido, que es algo directamente construido por mí, aunque incorporando los aspectos reales que encontré durante la fase previa de documentación».<sup>2</sup>

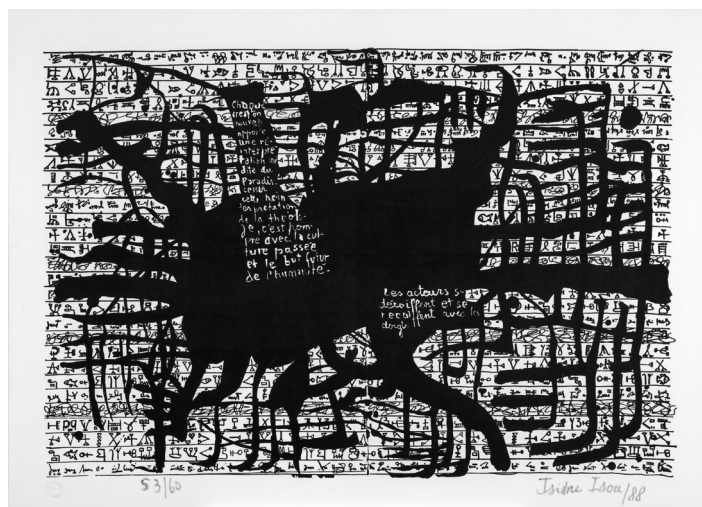
La ausencia no es solo evidente en la novela *La Disparition*, sino que también se encuentra en la obra de Aballí; espejos suprimidos con líquido corrector, fotografías de la marca que dejan los cuadros tras ser descolgados. También las imágenes, abiertas a la interpretación, aluden a desapariciones (un libro en blanco, un cartel caído), películas sin realizar (una pantalla en blanco, rollos de película), espacios vacíos, correcciones o clasificaciones. Los pósters de Ignasi Aballí no se refieren a películas sino a la ausencia de ellas, a su desaparición.

En su obra a menudo utiliza elementos de la realidad, como inventarios y listas de recortes de periódicos con cifras sobre los mismos temas (dinero, libros, música, desaparecidos, muertos, etc.), pero desprovistos de contexto. Aballí empezó su carrera artística pintando. Más tarde comenzó a utilizar elementos conceptuales en los que la idea cada vez era más importante y la pintura menos, hasta el punto de que a principios de los años noventa producía obras realizadas con la luz del sol. La luz dibujaba, pintaba sobre los soportes. Como comentó: «Empecé a pensar que cuanto menos cosas haya que ver en una obra, mayor es el deseo de ver algo».<sup>3</sup>

- 1 La «e» es la única vocal de «Perec», un apellido centroeuropeo originalmente escrito en yidis, idioma que solo se escribe con consonantes, como el hebreo. El tema de *La Disparition* es la desaparición de los judíos y de un idioma que en su momento fue hablado por 10 millones de personas, así como la desaparición de la propia familia de Perec (su madre murió durante el holocausto, probablemente en Auschwitz). La omisión de la vocal «e» sería compensada más tarde con la novela, que está escrita solo con esta vocal.
- 2 En «Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí», dentro de *Ignasi Aballí*, 0-24 h. MACBA, Ikon Gallery, Museo Serralves, 2005.
- 3 En «Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí», dentro de *Ignasi Aballí*, 0-24 h. MACBA, Ikon Gallery, Museo Serralves, 2005.

## Isidore Isou

### Hypergraphies Polylogue, 1964 (1988)



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Tony Coll. © Isidore Isou, 2009.

Isidore Isou (Botosani, Rumanía, 1925–París, 2007) fue un ávido lector, precozmente apasionado por las obras de los grandes autores de la literatura y la filosofía. Fue en una de sus lecturas donde, en una frase de Keyserling («el poeta dilata los vocablos»), un error de traducción le hizo confundir «vocablo» con «vocal», y entendió, en su lengua rumana, que «el poeta dilata las vocales». Esto le inspiró para escribir su manifiesto letrista. Su obra cinematográfica cuenta con una veintena de películas mientras que su obra plástica figura en importantes colecciones, aunque nunca ha sido objeto de una gran retrospectiva. Obtuvo la nacionalidad francesa en los años ochenta, país en el que murió en 2007.

Isidore Isou llegó a París al final de la Segunda Guerra Mundial definiéndose como «letrista», movimiento del cual inicialmente era su único miembro. Poco a poco el movimiento letrista fue creciendo en número, y en 1950 contaba, entre otros muchos, con Maurice Lemaitre, Jean-Louis Brau, Gil J Wolman, François Dufrene y Guy Debord, que se unió en 1951.<sup>1</sup> El letrismo, también conocido como *hypergraphie*, y *super-écriture*, tenía sus raíces teóricas en el dadaísmo y en el surrealismo, y proclamaba una renovación de las artes. La primera manifestación pública del nuevo movimiento artístico tuvo lugar en enero de 1946 en las Sociétés Savantes, donde Isou leyó sus poemas en voz alta. Al año siguiente, Gallimard publicó su *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*. A partir de entonces, Isou siguió publicando numerosos libros en los que comunicaba su deseo de transformar radicalmente la sociedad, aplicando sus teorías a todos los campos del arte y la cultura, sobre todo a la poesía, el cine, la pintura y la teoría política. Al final, llegaría a publicar más de 200 libros, que incluían sus escrituras «hipergráficas», imágenes «metagráficas», obras de teatro, ensayos teóricos, polémicas, etc.

En el campo plástico, el letrismo se basa en la fusión de imagen y palabra. El uso plástico de la letra no debe significar nada más que el signo en sí mismo, trascendiendo las convenciones tradicionales de significado al destacar la forma de la letra por encima de su representación. Isou concibió el letrismo como fundamentalmente diferente de movimientos precedentes, ya que representaba un desplazamiento total de la figuración y la abstracción al uso plástico del símbolo de letras o señales. Si bien Isou reconocía que algunos artistas relacionados con la Bauhaus o el cubismo y artistas como Marcel Duchamp se habían acercado a cualidades del letrismo, declaró que estos artistas titubeaban al someter las letras a ciertas funciones y cargarlas de significado, en vez de otorgarles independencia y permitir que se convirtieran en forma pura. Como Isou escribió en 1961, «lo importante no era introducir letras a la pintura, sino reducir el cuadro entero a letras, o más bien, al orden de las letras».<sup>2</sup>

- 1 Un año más tarde, en 1952, Guy Debord se separó del grupo y fundó la Internacional Letrista. Después, fundó el movimiento situacionista.
- 2 Isidore Isou: *Le Lettrisme et l'Hypergraphie dans la Peinture et la Sculpture Contemporaines*, Poésie Nouvelle, Numéro Spécial 3 (julio-agosto-septiembre 1961).

---

## Francesc Torres

### Construction of the Matrix, 1976

---



Colección MACBA. Fondos del Ayuntamiento de Barcelona. Foto de Juanchi Pegoraro © Francesc Torres, VEGAP, Barcelona, 2009.

Francesc Torres (Barcelona, 1958) trabajó de aprendiz en el taller de impresión de su padre y se formó como artista gráfico. En 1967 se mudó a París, donde continuó sus estudios en la École des Beaux Arts y fue asistente del artista Piotr Kowalski. Durante este tiempo, empezó su obra de línea industrial, que seguía las estrategias formales y materiales del minimalismo. Sin embargo, el Mayo del 68 redirigió sus actividades y trabajó en carteles para el movimiento de obreros y estudiantes hasta que fue neutralizado por la fuerza del gobierno conservador de De Gaulle. Volvió a España para hacer el servicio militar obligatorio y obtuvo «entendimiento de primera mano del comportamiento militar, así como una gran cantidad de información para mi obra posterior». Poco después se mudó a Chicago y más tarde a la ciudad de Nueva York, donde vive desde 1974. Ha obtenido numerosas exposiciones individuales en instituciones como el International Center of Photography (Nueva York), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Institut Valencià d'Art Modern (Valencia), Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center (Massachusetts, Estados Unidos), Sala Rekalde (Bilbao), Arizona State University Art Museum (Estados Unidos), Queens Museum of Art (Nueva York) y Herbert F. Johnson Museum of Art (Nueva York).

Poco después de la muerte de Franco, una selección de obras de la vanguardia española fue mostrada en la Bienal de Venecia de 1976. En un momento de incertidumbre, confusión y anhelo democrático en España, tras casi cuarenta años de dictadura, Francesc Torres presentó la instalación *Construction of the Matrix*. Una figura en posición fetal aparece proyectada sobre una montaña de tierra cubierta de casquillos de bala. Dos libros, iluminados por pequeñas lámparas, quedan abiertos a los lados de esta proyección. La lámpara de mayor intensidad, con una bombilla de 60 vatios, está dirigida al *Manifiesto Comunista*, mientras que, iluminado por una lámpara de 15 vatios, encontramos el *Nuevo Testamento*. De acentuada teatralidad, la obra explora el papel de la ideología en la construcción de la historia. Dos ideologías son formalmente enfrentadas, el cristianismo y el comunismo, asociadas a la violencia. De esta matriz de tierra, violencia, ideología, y el individuo, aparece la ilusión de una nueva sociedad.

*Construction of the Matrix* fue una de las primeras instalaciones de Francesc Torres y representó un momento transitorio en su trayectoria al abordar una temática histórica. La obra representa el principio de sus preocupaciones arqueológicas, que se reflejarán en obras posteriores. Desde *Construction of the Matrix*, Torres hace de la historia material y sujeto de su obra. El pasado no es representado ni como algo banal ni como algo heroico, sino visto como una forma de identificar los efectos de lo político y entender el presente.



---

## Antoni Tàpies

### Forma blanca, 1959

---



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Cedida en comodato por la Colección de Arte de Telefónica.  
© Antoni Tàpies, Fundació Antoni Tàpies, VEGAP, Barcelona, 2009.

La actividad de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) es incesante en todos los campos de la creación artística: pintura, escultura, obra gráfica, escritura y escenografía. En 1984 se crea la Fundació Tàpies para promover el estudio y el conocimiento del arte moderno y contemporáneo; abrió sus puertas en 1990, con más de 2.000 obras del artista. La obra de Tàpies se ha expuesto internacionalmente en instituciones como Kunstmuseum (Sankt Gallen, Suiza), Espoo Museum of Modern Art (Espoo, Finlandia), Waddington Galleries (Londres), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MoMA (Nueva York), Neues Museum Nürnberg (Alemania), Museo Patio Herreriano (Valladolid) y Centro Cultural Banco do Brasil (Río de Janeiro), entre muchos otros, así como en la Bienal de Venecia en 1958 y 1993, cuando recibió el León de Oro.

A principios de los años cincuenta, Tàpies opta por una línea informalista, abstracta, basada en las investigaciones sobre la materia pictórica como medio expresivo artístico. Impone la materia frente a la forma y utiliza nuevos materiales artísticos como la arena, el polvo de mármol y las tierras de colores. Estas obras, llamadas pinturas matéricas, están fuertemente influidas por los estudios científicos sobre los elementos constitutivos de la materia, los átomos y las partículas subatómicas. Tàpies comprendió que estos estudios, sobre todo los llevados a cabo en el ámbito de la física, obligaban a «cambiar nuestra concepción del mundo». Decía: «Y, naturalmente, para un artista o escritor que quiera profundizar en el conocimiento de la realidad, es imprescindible tener en cuenta estos avances de la ciencia». Además de añadir materiales no habituales, en los años cincuenta Tàpies comienza a utilizar unas capas de pintura muy gruesas, con raspados, incisiones y superficies erosionadas, radicalmente diferentes del arte que se estaba haciendo en España en aquella época. «Ese gusto por materias específicas, distintas de las habituales, también se debía a una oposición a lo que en aquel momento era el arte oficial, la pintura que salía de las academias o el postimpresionismo, que era lo que estaba de moda entonces en mi ciudad. Obviamente, aquel tipo de arte me producía una especie de repugnancia que yo expresaba con el uso de materiales irregulares»,<sup>1</sup> explicó el artista. Además, Tàpies se interesa por la filosofía oriental y su incidencia en la realidad material, en la identidad entre naturaleza y hombre. Todas estas influencias, así como sus afinidades surrealistas anteriores, confluyen en estas obras, susceptibles de múltiples interpretaciones. En ellas, lo importante no es la calidad de la textura ni el color, sino la forma que adquieren la materia y los signos impresos.

Tàpies comenzó sus tanteos artísticos durante una larga convalecencia. Estudió Derecho en la Universidad de Barcelona pero pronto abandonó estos estudios para dedicarse a su pasión por el dibujo y la pintura, siendo su formación pictórica esencialmente autodidacta. Durante los años cuarenta, Tàpies se decantó por un personal surrealismo y junto a otros jóvenes artistas e intelectuales catalanes, funda un grupo en torno a la revista *Dau al Set*. Max Ernst, Joan Miró y Paul Klee son referentes significativos de esta primera etapa, y algunos motivos de carácter mágico y onírico que Tàpies incorpora en sus primeras obras seguirán presentes en su producción posterior. Así, los espacios misteriosos, invadidos por cajas y puertas, encontrarán continuidad en las puertas y ventanas tapiadas o abiertas de las pinturas matéricas. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, es cuando el artista se interesa por el mundo de los objetos cotidianos como fuente de inspiración artística. En la década de los ochenta los especialistas perciben en su producción una vuelta a lo pictórico: en sus cuadros la materia se hace más fluida, utiliza las transparencias y el colorido resulta más luminoso.

<sup>1</sup> Antoni Tàpies: *El tatuaje y el cuerpo. Conversaciones con Manuel Borja-Villel*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2005.

---

## Matt Mullican

### M.I.T. Project, 1990–2009

---



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Tom Haartsen. © Matt Mullican, 2009.

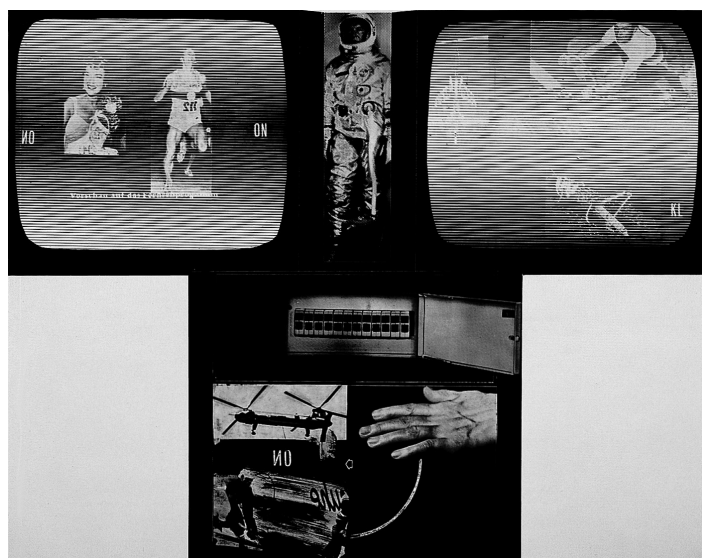
Matt Mullican (Santa Monica, Estados Unidos, 1951) estudió en el California Institute of the Arts, en Valencia (Estados Unidos), y cuenta con un amplio registro que abarca desde las técnicas más artesanales hasta las tecnologías más sofisticadas. Su obra, de peculiar complejidad, investiga los sistemas de conocimiento, los símbolos, los signos y el lenguaje, y refleja la fascinación que siente el artista por la relación entre la percepción y la representación.

*M.I.T. Project* se presentó por primera vez en 1990, poco después de que el artista finalizara la obra *Computer Project*, para la que había creado por ordenador un complejo plano bidimensional de una ciudad imaginaria. *M.I.T. Project* es, sin embargo, tridimensional y permite al espectador desplazarse en su interior. El espacio, dividido en cinco compartimentos interconectados, está compuesto de ideogramas ordenados formalmente, pero indeterminados en su significado. Es un mundo deshabitado en el que los diferentes niveles de percepción, desde lo tangible a lo intangible, son representados por colores. La zona verde hace referencia al ámbito de los elementos, de lo material. La zona azul representa lo cotidiano, la ciudad, el orden diario de las personas y acciones. El rectángulo amarillo, en el centro, equivale a las artes y las ciencias. El espacio negro representa el lenguaje. Un semicírculo con paredes rojas representa el ámbito subjetivo, el significado puro. De carácter abierto, la obra es a la vez señal e invención, realidad e imaginación, lógica y utopía.

A mediados de los años setenta Mullican empezó a estudiar la influencia de los signos en la transmisión de información, creando una serie de dibujos en los que una única figura, a la que llamó Glen, es reducida a su grado mínimo de representación. En la misma época comenzó a realizar performances bajo hipnosis, un elemento que desempeñaría un papel esencial en su producción artística y en el que investiga la naturaleza del comportamiento humano, su identidad y la relación entre el inconsciente y la creatividad. Sus *cosmologías*, en cambio, son construcciones metafóricas o modelos con los que representa el mundo según su punto de vista subjetivo, y a través de las cuales intenta darle estructura y orden. En estas obras el artista utiliza un lenguaje propio en el que los objetos son, además, ideas, y los signos son instrumentos a partir de los cuales se construyen nuevos significados; así cuestiona las relaciones entre imagen, significado y realidad.

## KP Brehmer

### Sin título, 2000



Col·lecció MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani Barcelona.  
© KP Brehmer Nachlass, 2009.

KP Brehmer (Berlín, Alemania, 1938–Hamburgo, Alemania, 1998) estudió en la Academia de Arte de Düsseldorf y en 1963 formó parte del estudio de Stanley William Hayter. Fue profesor del Hochschule für Bildende Künste en Hamburgo a partir de 1971, con una estancia como docente invitado en la Academia de Arte de Hangzhou (China) en 1987 y 1988.

KP Brehmer formó parte del grupo Kapitalistischer Realismus (Realismo Capitalista), fundado en Düsseldorf en 1963 y considerado como la respuesta alemana a los movimientos artísticos pop de Estados Unidos e Inglaterra. El grupo estaba comprometido con cuestiones sociales y políticas e incorporaba motivos cotidianos en sus obras para expresar una actitud crítica hacia la sociedad de consumo. Entre sus integrantes se encontraban Gerhard Richter, Konrad Lueg, Karl Horst Hödicke, Wolf Vostell y Sigmar Polke. Brehmer fue uno de los artistas más politizados del grupo y, a partir de 1964, sus convicciones políticas de izquierdas encontraron una expresión directa cuando se deshizo de su nombre de pila, Klaus Peter, y se hizo llamar por sus iniciales, KP. Estas aludían a las siglas del partido comunista (Kommunistische Partei), partido que había sido oficialmente prohibido en 1956. Durante esta época, sus obras critican la sociedad de consumo y sus estructuras de poder legitimadas por los medios de comunicación de masas, cuyos mecanismos de manipulación Brehmer pretendía revelar. La preferencia de Brehmer por la impresión y los procesos fotomecánicos constituyó un acercamiento a la democratización del arte, con sus efectos toscos y poco pulidos que simulaban las fuentes de los medios de comunicación de donde obtenía las imágenes. Con una actitud antielitista propia del pop y trabajando primordialmente con impresores comerciales, muchas de sus obras fueron impresas en ediciones de tamaño comercial con una tirada de hasta 30.000 copias.

Uno de los principales cambios sociales de los años sesenta fue la drástica liberación de la sexualidad. Las actitudes más abiertas hacia la sexualidad permitieron una mayor tolerancia hacia las imágenes eróticas y el sexo fue utilizado de forma masiva por los publicistas con el propósito de vender objetos de consumo. Brehmer investigó en muchas de sus obras el tratamiento de las mujeres por parte de la publicidad, utilizadas como accesorio estilístico. En numerosos fotomontajes y collages resaltan imágenes de mujeres sensuales, tomadas de periódicos y revistas, criticando la utilización de las mismas por la publicidad, así como su componente erótico con fines lucrativos. A menudo, el artista yuxtapone estas imágenes a otras de guerras y de escenas que dan testimonio de los excesos del capitalismo.

Con su serie *Aufsteller* fue pionero en la creación del grabado objeto tridimensional, que no requiere soporte para su exposición y que imita los formatos de estantes comerciales o pancartas publicitarias. En 1967 creó *Das Gefühl zwischen Fingerkuppen* ('La sensación entre la yema de los dedos'). La obra, impresa en vivos colores pop, exagera el propósito erótico de los anuncios con la adhesión de unos paquetes de semillas con fotografías de vegetales de formas fálicas, satirizando la lectura de la mujer como producto comercial. Al mismo tiempo, reduce el paisaje, uno de los temas claves de la historia del arte, a su componente comercial.

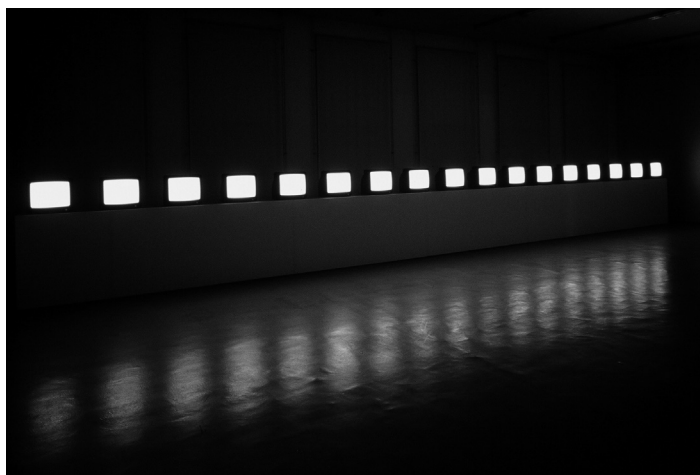


---

## David Lamelas

### Situación de tiempo, 1967

---



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Bob Goedewaagen. © David Lamelas, 2009.

Desde los años sesenta, David Lamelas (Buenos Aires, Argentina, 1946) ha sido uno de los representantes más importantes del arte con contemporáneo en Argentina. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Gracias a una beca del British Council, viajó en 1968 a Londres y estudió en la Saint Martin's School of Arts. Diez años más tarde se trasladó a Los Angeles y en 1988 estableció su residencia en Nueva York. Entre 1997 y 1991 vivió a caballo de Nueva York y Bruselas y durante un par de años, a finales de los noventa, residió en Berlín. Desde 1999 divide su tiempo entre Los Angeles, París y Nueva York.

David Lamelas fue pionero en las corrientes radicales en el ámbito de la escultura de los años sesenta y setenta, con una propuesta que abandonaba su concepto tradicional y desplazaba tanto los materiales como los métodos de producción habituales. Sus proyectos muestran un tratamiento muy particular respecto al tiempo y el espacio; buscan los límites de la temporalidad en el arte así como su potencial para crear procesos alternativos de comunicación y cognición. Su obra, además, analiza el contexto de las exposiciones en una crítica institucional que cuestiona el estatus y el mercado del arte. Al mismo tiempo, rechaza el papel pasivo del público impuesto por los medios de comunicación de masas, actitud que lo ha llevado a examinar las condiciones en las cuales se producen y descifran la comunicación y las imágenes emitidas por los medios.

Mientras vivió en Argentina expuso con regularidad en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, una institución privada sin ánimo de lucro alrededor de la cual se concentró un grupo de vanguardia. En 1967 Lamelas fue invitado por esta institución a contribuir a la famosa exposición *Experiencias visuales*. Presentó *Situación de tiempo*, la última obra que expuso en Argentina antes de partir hacia Londres. Para esta instalación, reunió 17 monitores de televisión —los últimos modelos producidos por Di Tella Electronics— en tres paredes de una galería oscurecida. Sintonizados a un canal que no transmitía imagen, emitían una brillante luz que se adueñaba de la sala. Al privar a los televisores de su función de proveedores de imágenes e información, Lamelas los redujo a un punto cero, una reliquia generadora de un tipo de ruido blanco, un «estático» de pura mediatización en el tiempo.<sup>1</sup> El artista recordó en una entrevista en 1972: «Solo se podía ver el efecto de nieve y oír un sonido electrónico. En esa época estaba interesado en crear obras que carecían de descripción, carecían de dimensión física». Al crear un espacio donde la presencia del objeto tecnológico predominaba, resaltaba su capacidad de modificar un ambiente, su condición temporal; los monitores solo proyectaban luz, la condición básica de la imagen cinematográfica.

1 Heike Ander: «Works 1962–1976», en David Lamelas: *A New Refutation of Time*, Kunstverein München: 1997.

## Palle Nielsen

### Modellen – En model för ett kvalitativt sambälle, 1968



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donación del artista. © Palle Nielsen, VEGAP, Barcelona, 2009.

Palle Nielsen (Copenhague, Dinamarca, 1944) es artista e investigador en arquitectura de paisajes y urbanismo. Vive y trabaja en Oster Kippinge (Dinamarca). Poco después de acabar sus estudios, se distanció del sistema artístico y se involucró en la experiencia activista, sobre todo con la construcción de parques infantiles en barrios obreros de Copenhague y sus alrededores.<sup>1</sup>

En 1968 Palle Nielsen convenció al director del Moderna Museet de Suecia del interés de construir un parque infantil en el museo. El director, Pontus Hultén, aceptó con la condición de que Nielsen asumiera la responsabilidad de su coste y organización. En octubre de 1968, se inauguró *Modellen – En model för ett kvalitativt sambälle* ('El modelo – Un modelo para una sociedad cualitativa') que ofrecía acceso libre a todos los niños de Estocolmo. Logró convocar a más de 35.000 visitantes, 20.000 de los cuales eran niños. En un enorme pasillo se instalaron nuevas paredes y un suelo de *masonite*, además de estructuras en las que colgarse, una piscina de gomaespuma, columpios, cuerdas para escalar y juegos de agua. Herramientas, pintura, materiales para construir y tejidos estuvieron a la disposición de los niños durante todo el proyecto, fomentando su creatividad. El Teatro Real donó una serie de disfraces de época, mientras que Nielsen proporcionó máscaras de Charles de Gaulle, Mao Zedong, Lyndon B. Johnson y Fidel Castro. También se instalaron altavoces en todas las esquinas del recinto, y los niños podían reproducir en tocadiscos música de todo tipo. En el restaurante, unas pantallas de

televisión mostraban retransmisiones de las galerías, permitiendo a los visitantes observar la experiencia desde fuera. El cubo blanco, un espacio diseñado para la contemplación, fue así transformado en una zona abierta para el juego y la irracionalidad social, ofreciendo nuevas posibilidades de comportamiento y mostrando que la actividad no podía ser prescrita.

La nota de prensa firmada por el denominado Grupo de Trabajo establecía que «el juego es la exposición. Es solo una exposición, porque los niños juegan en un museo de arte. Es solo una exposición para aquellos que no juegan. Tal vez se convertirá en el modelo de la sociedad que quieren los niños. Tal vez los niños nos pueden contar tanto de su mundo que también se convierte en un modelo para nosotros». *Modellen* tenía un programa utópico: crear un nuevo ser humano capaz de articular un proyecto social. La creatividad y el contacto experimental fueron declarados prioridades humanas. El «ser humano cualitativo» fue definido como un individuo social con una fuerte necesidad de relaciones de grupo y se propuso el trabajo en colaboración como alternativa a la sociedad autoritaria.

A finales de octubre de 1968, *Modellen* fue presentado en Västerås, una ciudad cercana a Estocolmo. La obra fue reconstruida en una gran carpa cerca de unas viviendas de protección social, donde fue utilizada por niños entre el invierno de 1968 y el verano de 1969. Al transponer la obra del espacio institucional al espacio urbano se disolvió como obra de vanguardia realizada, sin que existieran discusiones artísticas en el contexto del proyecto de Västerås.

*Modellen* desafió el dogma de la contracultura, según el cual el espacio institucional *per se* genera conformidad y preserva el *statu quo*. Destacó la importancia del discurso crítico dentro de las instituciones artísticas y generó interrogantes sobre el tipo de espacio social que el arte puede producir. Al asociar *Modellen* con el romanticismo inherente en el concepto del juego en la educación estética del hombre, surge la pregunta de si fue efectivamente revolucionario o —en su más amplio sentido— disciplinario.<sup>2</sup>

1 La construcción de parques infantiles fue iniciativa de anarquistas, estudiantes y residentes, y constituyó una alternativa a otros tipos de protesta más comunes.

2 Lars Bang Larsen: «True Rulers of Their Own Realm. Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model – A Model for a Qualitative Society*», *Afterall*, n. 16. Londres: Central Saint Martin's College of Art and Design, otoño-invierno 2007.

## Lothar Baumgarten

### Salto (Pipa Cornuta), 1977



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Lothar Baumgarten, VEGAP, Barcelona, 2009.

Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944) actualmente vive y trabaja entre Berlín y Nueva York. Alumno de Joseph Beuys en la Academia de Arte de Düsseldorf, su obra es conocida por la combinación de palabras e imágenes, unidas al análisis crítico que cuestiona la objetividad de la fotografía y las representaciones occidentales del 'otro'. Entre 1978 y 1980, Baumgarten pasó dieciocho meses en un pueblo yanomami al sur de Venezuela, experiencia que ha tenido una profunda influencia en su obra. Ha recibido numerosos premios entre los que destaca el León de Oro de la Bienal de Venecia de 1984.

En la obra de Baumgarten destaca un profundo interés por el continente americano y sus poblaciones, y el acercamiento a otras cuestiones como el paso del tiempo sobre la naturaleza, el conocimiento humano, la economía y el poder. Aunque la práctica de Baumgarten es muy plural —monta obras específicas en función del lugar que vayan a ocupar, crea esculturas efímeras, publica libros, escribe textos, expone fotografías, produce películas o viajes— los nombres son el único elemento común a todas sus actividades.<sup>1</sup> Nombrar, delinear e identificar partes del mundo es la forma más básica del poder. En el caso del colonialismo, la denominación fue entendida como apoderamiento y se convirtió en el medio más claro de expresar la toma de posesión. Reiteradamente, Baumgarten se refiere en su obra a los nombres de los pueblos indígenas de Norteamérica y Sudamérica, los nombres que estos pueblos empleaban para designarse entre sí y los nombres de su flora, fauna y geografía. A través del uso reiterado de los nombres indígenas, Baumgarten parece sugerir una posible inversión de la tradicional oposición entre el viejo y el nuevo continente.

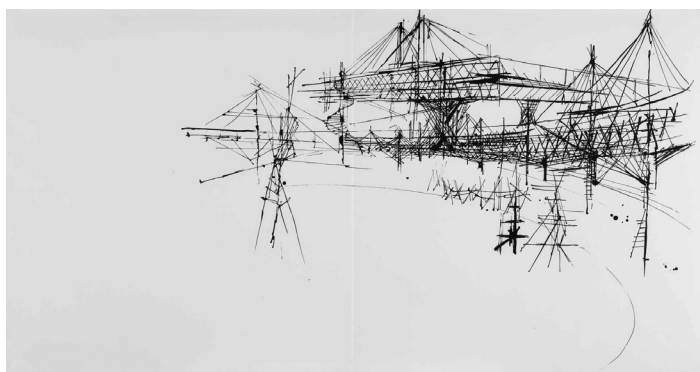
En su primera exposición en América del Norte, en 1985 en la galería Marian Goodman de Nueva York, Baumgarten presentó fotografías en blanco y negro hechas en 1977 en la Gran Sabana. Esta región es una vasta extensión de pastos en el sureste de Venezuela y el hipotético emplazamiento de El Dorado. Ha sido el centro de numerosas obras de Baumgarten, incluso antes de haber visitado la zona. Estas fotografías se presentan acompañadas de los nombres de los ríos de la zona, que son el único vestigio de la pervivencia de la lengua indígena propia de la región, ya desaparecida. Hoy esta región, rica en recursos, vuelve a presenciar una lucha por su apropiación a través de su explotación comercial. Baumgarten no solo liga metafóricamente su pasado colonial con el presente neocolonial, sino que denuncia con doloroso detalle los efectos del desarrollo sobre las poblaciones indígenas así como los cambios radicales en su geografía. Baumgarten, en su obra artística y en numerosas publicaciones, se refiere a esta explotación y a la amenaza que se cierne sobre el paisaje natural y los habitantes indígenas.

<sup>1</sup> Craig Owens: *Nombres propios en Lothar Baumgarten*. Autofocus Retina, MACBA, 2008.



## Constant

### New Babylon (1 de 10), 1963



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Tony Coll. © Censtart, 2009.

El artista holandés Constant Nieuwenhuys, conocido como Constant (Ámsterdam, Holanda, 1920–2005) estudió en la Rijksakademie de su ciudad. Al final de los años cuarenta Constant vivió en París, donde conoció a Asger Jorn y fundaron el grupo CoBrA junto con Karel Appel, Christian Dotremont y otros artistas de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. El grupo CoBrA tomaba el nombre de las primeras letras de esas ciudades y se caracterizaba por un estilo fuertemente expresionista, inspirado en las pinturas rupestres y en los dibujos de niños y locos, así como por un fuerte compromiso con preocupaciones sociales y políticas. CoBrA tuvo una importante exposición en 1949 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam bajo el título *International Experimental Art*, aunque el grupo se disolvió al principio de los años cincuenta. Más tarde, Constant se asoció con la Internacional Situacionista. Este grupo de artistas, escritores y activistas, con raíces marxistas, letristas y de la vanguardia artística y política de principio del siglo XX, se convirtió en el vehículo de Constant para cruzar el límite que normalmente separa la arquitectura del arte.<sup>1</sup>

En 1956 Constant empezó a trabajar en *New Babylon*, un proyecto arquitectónico para una sociedad futura. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las ciudades de toda Europa estaban siendo reconstruidas, Constant desarrolló una serie de prototipos para la ciudad utópica. Tras abandonar la pintura, se centró en desarrollar una ciudad *situacionista*. Constant sostuvo que el funcionalismo racional y monótono utilizado entonces limitaría la vida libre y creativa. Empezó a diseñar estructuras arquitectónicas prospectivas. *New Babylon* se materializaba en una serie de maquetas extremadamente detalladas, en dibujos, grabados, acuarelas, litografías, mapas topológicos, collages, dibujos arquitectónicos y fotomontajes, así como en manifiestos, ensayos, conferencias y películas. «¿Qué es realmente *New Babylon*?» escribió Constant en 1966. «¿Es una utopía social? ¿Un diseño arquitectónico urbano? ¿Una visión artística? ¿Una revolución cultural? ¿Una conquista tecnológica? ¿Una solución a los problemas prácticos de la era industrial?». Y se contestó a sí mismo: «Cada una de estas cuestiones toca un aspecto de *New Babylon*». El proyecto preveía una sociedad donde la arquitectura tradicional, así como las instituciones sociales construidas, se habrían desintegrado. Todas las razones para la agresividad habrían sido eliminadas y la ciudad a construir estaría pensada para una sociedad de personas creativas liberadas del trabajo cotidiano atrofianete, una urbe construida para una nueva especie: el «*Homo Ludens*», el hombre lúdico.

Una ciudad nómada, *New Babylon*, consistía en una amplia red de espacios interiores de diversos niveles que se propagaría para cubrir, eventualmente, el planeta. Estos espacios interconectados, llamados sectores, tendrían múltiples pisos con suelos transparentes, sostenidos en el aire por altas columnas de diseño variable. Los vehículos se concentraban en el primer nivel y el tráfico aéreo aterrizaba en los tejados, mientras que los habitantes se dispersaban a pie por interiores laberínticos, de ambientes que se reconstruían continuamente. Cada aspecto del entorno podía ser controlado y reconfigurado de forma espontánea. Se trataba de una urbe lúdica donde los *neobabilonios* serían libres para crear y recrear la ciudad a su gusto.

Sin embargo, al principio de los años setenta, Constant se dio cuenta que dar rienda suelta al *id* (ello) freudiano no llevaría al paraíso. Dos décadas después de embarcarse en la visión de una ciudad volcada en el placer, percibió el lado oscuro del *id* (ello) desatado. Antes de abandonar el proyecto, en sus últimas obras sobre *New Babylon*, dibuja un *Apocalipsis* en negro y rojo: locura, esclavitud, deshumanización, las consecuencias *distópicas* del deseo sin freno.

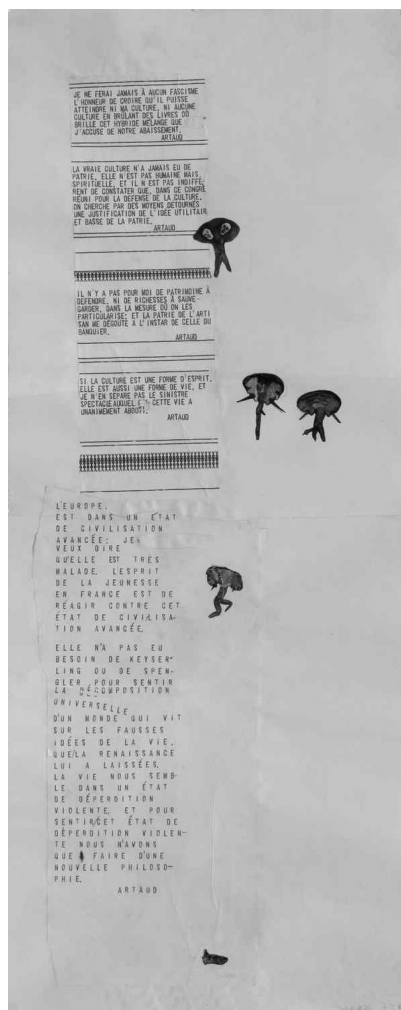
Aunque Constant consideró su proyecto desde el umbral de la muerte del arte y la arquitectura, su obra visionaria ha

tenido una importante influencia en generaciones posteriores de arquitectos, provocando intensos debates en las escuelas de arquitectura y bellas artes sobre el futuro papel del arquitecto. Su obra prefigura proyectos de Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Philippe Starck, Nigel Coates, Greg Lynn y otros arquitectos que imbuyen en sus singulares edificios el impacto emocional de la experiencia urbana. Buceando en el futuro, el proyecto de Constant previó incluso la red ciberespacial que hoy rodea el mundo.

- 1 Decía Constant: «New Babylon empezó en 1956 con textos y dibujos. Uno de los primeros proyectos, que representó la base de *New Babylon*, me llegó en 1956 y se inspiró en el campamento gitano de Alba, Italia, donde estaba viviendo entonces. Guy Debord, que había fundado la Internationale Lettriste en 1952, me vino a visitar allí. [...] Los letristas habían mimeografiado un panfleto llamado *Potlach*, y siempre me enviaban una copia. Ese folleto me interesaba. Podía simpatizar con su crítica de la arquitectura, por lo que empecé a escribir para la revista *I.S.* o *Internationale Situationiste*, que también fue fundada por Debord, algún tiempo después, en 1956 o 1957. Fue en esta revista donde se mostraron los primeros modelos de *New Babylon*, en 1958. El situationismo trata sobre la creación: *la création des situations*. Discutimos otras formas de vivir, y de ahí la discusión pronto se centró en las viviendas. Y de ahí pasó a la arquitectura urbana. Pero yo ya había estado estudiando la relación entre la arquitectura urbana y las viviendas. También había publicado sobre el tema». (Boersma, Linda Constant, Issue 91, Primavera 2005, *Bomb Magazine*). Con Debord formuló «el urbanismo unitario»: la teoría del uso combinado de las artes y las técnicas como medio para contribuir a la construcción de un entorno unificado en relación dinámica con experimentos de comportamiento. En la revolución social pretendida, las bellas artes no tendrían ningún papel.

# Nancy Spero

## Codex Artaud XIII, 1972



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Foto de Tony Coll. © Nancy Spero, 2009.

Nancy Spero (Cleveland, Estados Unidos, 1926) estudió en el Art Institute of Chicago y se graduó en 1949. Continuó su formación en París en la École des Beaux-Arts y en el estudio de André Lhote, pintor cubista, profesor y crítico. Poco después de volver a Estados Unidos, en 1950, se casó con el pintor Leon Golub, y los dos artistas se establecieron en Chicago. Más tarde vivieron un tiempo en Italia, hasta que se trasladaron a París en 1959.

En 1964 Nancy Spero se muda a Nueva York, donde es ignorada por una sociedad machista y centrada en los expresionistas abstractos y en la estética minimalista en boga. Se distancia entonces de estas tendencias y abandona el óleo, técnica que había predominado en su producción hasta entonces. Decide trabajar con materiales frágiles, que combina con una cruda crítica hacia la participación del gobierno americano en Vietnam; imágenes bélicas con lenguas fálicas y bombas fálicas utilizadas como metáfora de la obscenidad y la violencia de la máquina militar masculina. Tras crear su «manifiesto personal contra la guerra de Vietnam», Spero empieza a alejarse de temas militares y políticos de actualidad, y crea obras más personales, aunque no menos cáusticas, basadas en los escritos atormentados del poeta francés Antonin Artaud.

*Codex Artaud* fue expuesta en 1973 en la galería A.I.R., la primera galería de mujeres, fundada por Nancy Spero y otras artistas un año antes. Por aquel entonces, Spero se había alejado de la influencia del poeta francés Antonin Artaud y su temática recurría otra vez a temas políticos de actualidad, centrándose particularmente en las mujeres y el dolor y la tortura perpetrada por regímenes opresivos y dictatoriales.

A Artaud debemos las expresiones tal vez más extremas de marginación y alienación manifestadas en el siglo XX. Su enajenación e ira conmovieron profundamente a Spero, quien le consideraba «masoquista y pasivo pese a la violencia de sus gestos y lenguaje». Spero se apropió de su lenguaje extremo, fruto de un agudo sufrimiento mental y físico, para expresar y exorcizar su propia ira y alienación como ciudadana americana y mujer artista. Fue también una forma de relacionarse con su propio dolor: en 1960, a la edad de 34 años, fue diagnosticada con artritis reumatoidea. Adoptó la voz de Artaud porque, como ella dijo, no había conocido «nada tan extremo».

La obra sobre Artaud comprende unos 60 cuadros hechos en aguada y collage y el vasto *Codex Artaud*, 34 rollos compuestos de hojas pegadas entre sí. Ejecutados sobre papel, son obras frágiles, a veces dolorosamente efímeras, en las que utiliza una mezcla de escritura, dibujo y collage. El texto de Artaud, escrito a mano o a máquina, se combina con pequeñas imágenes pintadas, creadas como una extensión de las palabras. El formato abierto y alargado de las obras recuerda a los rollos chinos y japoneses, a los papiros y pinturas funerarias egipcias, así como a miniaturas y tapices medievales. Este formato y el uso de papeles endebles combinados con collage, imágenes y escritos yuxtapuestos se han convertido, desde entonces, en el sello de sus obras.

Durante más de cincuenta años la carrera de Nancy Spero como artista y activista ha estado marcada por su continuo

Tiempo como materia

Colección MACBA. Nuevas incorporaciones

15 mayo–31 agosto 2009 [www.macba.cat](http://www.macba.cat)



compromiso con preocupaciones políticas, sociales y culturales. Así, ha tratado la guerra y la violencia apocalíptica y ha articulado visiones de renacimiento y ciclos festivos de la vida. Su imaginario es altamente personal, por más que sea deudor de mitologías e iconografías egipcias, grecorromanas, medievales, orientales y africanas. En él, la figura femenina, indiscutible protagonista de su obra, ha sido encarnada en una mezcla de pintura, dibujo y grabado de contenido profundamente político y psicológico.<sup>1</sup>

- 1 La artista ha comentado a fondo estas obras: «Utilicé las citas fragmentadas de Antonin Artaud —de su desesperación, humor, misoginia y lenguaje violento—. Habla de que le cortan la lengua, de ser acallado. Fragmenté estas citas con imágenes que había pintado de cabezas cortadas, desafiantes, fálicas lenguas en tensas figuras masculinas, femeninas, andrógenas, en camisas de fuerza, referencias mitológicas, alquímicas, etc. Estaba literalmente sacando la lengua al mundo —mujer acallada, victimizada y brutalizada, histérica, hablando en *lenguas*—. Estas descripciones de mujeres concordaban con los escritos de Artaud y su comportamiento. Pero como personaje masculino, es canonizado por su otredad, por cómo perturbó el sentido del lenguaje».

## Richard Hamilton

### Toaster, 1967



Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito de la familia Bombelli. Foto de Tony Coll. © Richard Hamilton, VEGAP, Barcelona, 2009.

En 2003 Richard Hamilton (Londres, Reino Unido, 1922) escribió una pequeña autobiografía: «Gozó de unos largos estudios académicos que fueron interrumpidos por la guerra, durante la cual se convirtió en dibujante técnico. Enseñó en colegios de arte durante catorce años mientras se reeducaba en la técnica de la pintura. Su devoción por el trabajo y el espíritu de Marcel Duchamp le llevó a recapitular, entre 1957 y 1966, las obras de Duchamp *Le Boîte Vert* y *Le Grand Verre – La Mariée mise a nu par ses célibataires, même*. Conquistó cierto éxito como artista profesional después de su exposición en la Tate Gallery de Londres en 1970. Vive y pinta en Londres, produce en el momento en que puede hacerlo mejor y pasa tiempo en Cadaqués».¹

Richard Hamilton fue en gran medida responsable de los planteamientos radicales que transformaron la escena artística británica de los años cincuenta y sesenta y ocupó un papel seminal en el nacimiento del arte pop. Hamilton es conocido, sobre todo, por este último dato, por su asimilación innovadora de la imagen de los medios de comunicación a las bellas artes. Sin embargo, su obra muestra preocupaciones mucho más amplias y profundas de lo que la noción pop puede sugerir. Y, de hecho, en su producción artística, encontramos una asombrosa gama de técnicas, materiales y temas.

Desde finales de los años cincuenta, ha expresado una y otra vez, tanto en su práctica como en sus escritos, el rechazo a cualquier tipo de encasillamiento o separación entre las diversas artes. La Colección Bombelli explora la historia y la dinámica de la galería cadaqués como espacio de excepción en el clima artístico de nuestro país. A lo largo del siglo XX, Cadaqués fue un polo de atracción para los artistas de vanguardia y otros intelectuales que pasaron largas estancias y veranos en esta localidad, como Pablo Picasso, Salvador Dalí y Man Ray. Desde los años cincuenta hasta su muerte, en 1968, cada año Marcel Duchamp pasaba los tres meses de verano en este pueblo, hecho que atrajo a otros artistas como John Cage, Richard Hamilton y Dieter Roth. No es ninguna coincidencia que fuese en aquellos años cuando Duchamp concibió y realizó su última instalación, *Étant donnés* (1946–1966), en la que Cadaqués se halla físicamente evidente, entre otros elementos, mediante la puerta que Duchamp encontró en sus alrededores y envió a Nueva York para incluirla en esta pieza.

En 1959 Lanfranco Bombelli, artista y arquitecto de origen italiano, visita Cadaqués por primera vez; y al cabo de dos años, se decide a abrir un despacho en Barcelona con su compañero arquitecto Peter Harnden y a habilitarse una residencia en el pueblo costero. La muerte de Harnden en 1973 impulsa a Bombelli a abrir la galería cadaqués con el objetivo de vender una colección de obra gráfica llamada *cadaqués portfolio one*, editada por él mismo, para recaudar fondos que permitieran restaurar la parte del cementerio situada fuera del recinto consagrado. La exposición cosechó un éxito importante, y Bombelli comenzó a recibir peticiones de artistas amigos para mantener abierta la galería y convertirla en una sala de exposiciones con una programación continuada que se fue desarrollando en cuatro líneas artísticas: el constructivismo (sobre todo el arte concreto suizo), que formaba parte de la formación artística del propio Bombelli; el arte pop; las vanguardias de los sesenta y setenta; y los artistas locales, representados por la pintura abstracta catalana y las nuevas tendencias en Cataluña en los años setenta y ochenta.

Cadaqués fue el laboratorio de ensayo de muchas de las obras de Richard Hamilton de principios de los años setenta,

como por ejemplo la célebre serie iniciada con *Sign* (1975), en la que el logotipo de una conocida bebida de aperitivo es retocado en carteles, ceniceros y botellas, hasta convertirlo en el nombre del propio artista o la serie *Sbit and Flowers*, que más tarde resultaría muy polémica en Inglaterra. Cadaqués se convirtió asimismo en el escenario en el que Richard Hamilton y Dieter Roth realizaron sus dos proyectos en colaboración, de carácter muy lúdico: *Collaborations of Ch. Rothham* (1976) e *INTERFACES* (1978).

En los años setenta y ochenta la galería cadaqués tuvo una gran importancia en Cataluña, actuó como iniciadora, productora y difusora del arte contemporáneo del momento, y como impulsora no solo de exposiciones sino también de trabajos realizados *in situ*, ligados a la ciudad de Cadaqués, como la obra *Cadaqués, canal local*, de Muntadas (1974), la primera experiencia en todo el Estado español de creación de una emisora de televisión local para un proyecto de perfil artístico, o el evento *Flauta i trampolí*, de Antoni Miralda (1981).

- 1 Richard Hamilton: *Dieter Roth – Richard Hamilton, Collaborations, Relations – Confrontations*. Edition Hansford Mayer y Fundação de Serralves, 2003.



## Manon de Boer

### Attica, 2008



Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
© Manon de Boer, 2009.

Manon de Boer (Kodaikanal, India, 1966) actualmente vive y trabaja en Bruselas. De Boer estudió Fotografía y Escultura en la Academia de Bellas Artes de Rotterdam entre 1985 y 1990, y en la Rijksacademie de Ámsterdam entre 1990 y 1992. Empezó a trabajar con cine, vídeo y sonido en 1996 utilizando la narración personal como método, y explorando la relación entre lenguaje, tiempo y reivindicación de la veracidad. En 2008 tuvo exposiciones individuales en Frankfurter Kunstverein (Frankfurt) y Witte de With (Rotterdam). Previamente, en 1999, mostró su obra en el Stedelijk Museum Bureau de Ámsterdam. Su obra también ha sido proyectada en Raum Aktueller Kunst (Viena), Mood Salon y Bios (Atenas), MUHKA-Media (Amberes) y KVS (Bruselas), así como en el festival internacional de cine de Rotterdam y la Bienal de Venecia. La película de De Boer *Sylvia Kristel-Paris* ganó el Premio Marseille Espérance en el FID de Marsella 2006. Ese mismo año ganó el premio a la mejor película experimental en el XIV Festival de Cine Curtas Metragens Vila do Condo de Portugal.

La película *Attica*, de Manon de Boer, está basada en la composición musical de título homónimo escrita por el músico Frederic Rzewski. Esta partitura, así como la composición *Coming Together*, con la que empieza la película, se inspiraron en el motín que tuvo lugar en una prisión de Nueva York. En septiembre de 1971, los reos de la prisión estatal de Attica protagonizaron una insurrección y llegaron a tomar el control de parte de la cárcel, exigiendo ser «tratados como seres humanos». Tras varios días de negociaciones fracasadas, el gobernador Nelson Rockefeller ordenó a la policía estatal retomar el control por la fuerza, alegando que corrían peligro las vidas de los guardias tomados como rehenes. Se desencadenó la violencia y murieron 43 personas (incluidos varios rehenes) y muchas más fueron heridas.

Uno de los muertos fue Sam Melville, un prisionero que había tenido un papel significativo en la organización de la rebelión. Rzewski leyó una carta que Melville había escrito en la primavera de ese año describiendo el paso del tiempo en la prisión y que fue publicada después del motín.<sup>1</sup> A Rzewski le impresionó «tanto la calidad poética del texto como su críptica ironía». «La leí una y otra vez. Parecía como si yo estuviera intentado capturar, en sentido físico, la presencia del escritor, al tiempo que desvelar el significado escondido de su simple pero ambiguo lenguaje». Fue este acto de leer y releer que finalmente proporcionó a Rzewski la idea de un tratamiento musical, que, citando la carta de Melville, titularía *Coming Together*.

La partitura *Attica* fue concebida para seguir a *Coming Together* después de un breve silencio, para que las dos piezas mostraran el contraste entre sí, y proporcionaran dos tonos opuestos de un mismo tema. La partitura de *Attica* se basó en la respuesta de un superviviente del motín: Richard X. Clark, que fue puesto en libertad provisional unas semanas después de la masacre. Mientras el coche que lo llevaba a Buffalo se alejaba del pueblo de Attica, un reportero sentado a su lado le preguntó cómo se sentía dejando atrás Attica. Su respuesta, «Attica está delante de mí», se convirtió en el texto de la segunda partitura filmada en la película de De Boer.

Con un lento movimiento circular, la cámara filma a los músicos tocando estos dos temas inquietantes, insistentes, aludiendo a la inexorable rutina de la vida carcelaria y la imposibilidad de escapar. La película pretende dar un eco visual y auditivo al sujeto político de la composición de Rzewski, mientras que condensa de manera misteriosa la experiencia a tiempo real del espectador, el tiempo ficticio del film y el momento histórico del motín. De Boer utiliza la técnica del *re-enactment*, o reconstrucción, que ha tenido un papel central en el arte contemporáneo durante muchos años. El uso de esta técnica considera que la historia ya no puede ser captada

con artefactos residuales, documentos y anotaciones, sino que tiene que ser plasmada en momentos de reconstrucción o reinterpretación para poder ser comprendida. La relectura de acontecimientos reales propone una nueva apropiación del pasado más activa que la documentación o el trabajo de archivo. En *Attica*, Manon de Boer se refiere a esta conexión entre la cita histórica y la interpretación no solo en el contenido de su película sino también de manera explícitamente conceptual y formal. Con la música de Frederic Rzewski, de carácter improvisado, propone una relación abierta con los acontecimientos reales. Los dos movimientos de cámara, giros de 360 grados reflejados entre sí, hacen referencia a la intensificación de la rebelión de los prisioneros, extendida infinitamente en el tiempo y el espacio. Memorias infernales se reconstruyen, no de forma lineal ni cronológica, sino de manera subjetiva y circular. Convierte el acto de la interpretación de la historia en algo evidente y tangible al proponer una versión adicional, con su propio lenguaje subjetivo.

- 1 Después de la muerte de Melville, la carta fue publicada en la revista *Ramparts*. Su texto es el siguiente: «Creo que una combinación de la edad y el hecho de que las cosas empiecen a tener efecto (*coming together*) hacen que el tiempo pase más rápido. Han pasado ya seis meses y te puedo decir honestamente que pocos periodos de mi vida han pasado tan rápidamente. Estoy en excelente forma física y mental. Sin duda el futuro traerá sorpresas, pero me siento seguro de mí mismo y preparado. Como los amantes que contrastan sus emociones en momentos de crisis, yo también estoy lidiando con mi entorno. Entre la brutalidad indiferente, el ruido incesante, la química experimental de la comida, los desvaríos de hombres histéricos, perdidos, yo puedo actuar con claridad y con significado. Estoy deliberadamente, incluso calculadamente, utilizando el histrionismo solo para poner a prueba las reacciones de los demás. Leo mucho, hago ejercicio, hablo con los guardias y los presos, sufriendo por la inevitable dirección de mi vida».
- 2 Las técnicas de composición empleadas en las dos partituras son similares. El recurso básico para generar secuencias melódicas y rítmicas es el *squaring*. Con esta técnica, una secuencia de notas, medidas o frases se acumula gradualmente y van añadiendo elementos uno a uno, que luego se van reduciendo por sustracción.