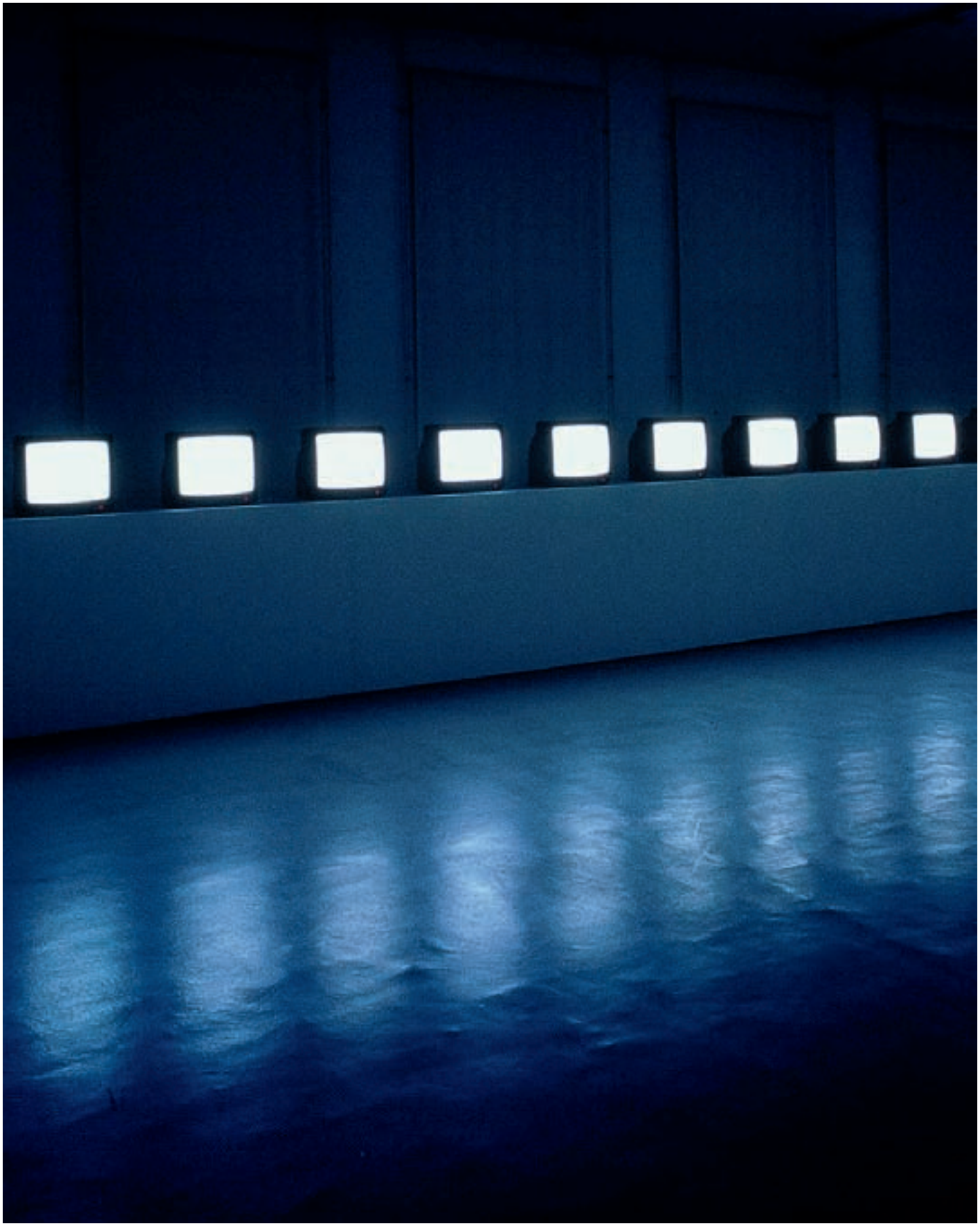
Tiempo como materia
Colección MACBA
Nuevas incorporaciones

Guía de la exposición



«No se puede ser moderno y museo al mismo tiempo», manifestaba Gertrude Stein a principios del siglo XX. La invención de la modernidad tiene orígenes cronológicamente lejanos, pero su conciencia estética es reciente. Así, podemos plantearnos si en nuestra cultura y en los valores que atribuimos a las prácticas artísticas seguimos siendo modernos. Muchas cosas nos hacen pensar que sí. Sobre todo si identificamos una rama esencial de la modernidad con el impulso vanguardista de ruptura con las tradiciones heredadas. La vigencia o la continuidad de tradiciones y las rupturas que han tenido lugar en relación con estas nos permiten hacer un recorrido crítico por las genealogías del presente. Asimismo, nos permiten leer la innovación de paradigmas de comportamiento del arte y su influencia en los cambios y en el funcionamiento de instituciones como el museo. Desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, una parte considerable del arte de las «segundas» vanguardias –o vanguardias de la posguerra– ha cuestionado el modelo clásico de museo para inventar otro, que no es enciclopédico ni funciona al servicio del gobernante: un museo que inventa relaciones entre individuos, objetos y valores, y que cambia constantemente las imágenes del presente, a fin de proporcionar otras imágenes del futuro.

Hoy, mientras agotamos ya la primera década del siglo XXI, podemos preguntarnos si es posible ser contemporáneos y museo al mismo tiempo. Si hay que elegir, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) de hoy desea ser contemporáneo antes que museo: desea estar dentro del flujo de las cosas que nos afectan y nos determinan. No sabemos qué será el museo del siglo XXI, en qué cristalizará, e incluso es muy probable que esta institución deje de llamarse así. Será como la definan los comportamientos de los artistas y de los públicos.

Los museos ya no tienen la exclusividad de la presentación del arte, pero sí tienen una responsabilidad principal para con sus receptores. Una responsabilidad que no se reduce meramente a la conservación de las cualidades materiales de las obras. Más allá de esta tarea, el museo es responsable de la constante activación de los significados, de la actualización de las intenciones de esos artefactos creados con una intención particular y a los que llamamos obras de arte. Después de manifestaciones como la exposición *When Attitudes Become Form*,[1] sabemos que el arte se convierte en arte mediante un proceso de institucionalización y recepción. Y que la historia del arte contemporáneo debe escribirse también a través del

Rita McBride
Arena, 1997 (detalle)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Depósito de la artista.
Vista de la instalación en la Bienal de Taipei, 2002

1

estudio de sus exposiciones. De la condición de las obras como objetos, artefactos o dispositivos hablaremos a lo largo de estas páginas, que son una introducción a los posibles itinerarios que recorren las recientes incorporaciones de la Colección MACBA. Es probable que esta «introducción» llegue a manos del lector antes de que este tenga la experiencia física del encuentro con las obras, y que su contenido, en cambio, sea recibido después de esta experiencia. Esa es la intención. Junto con el espíritu de contribuir a la comprensión de lo que se encuentra expuesto, nos ha parecido importante no facilitar previamente todas las informaciones, ni llenar con explicaciones textuales los espacios que separan las distintas obras. Como si de un relato de intriga se tratara, las ideas creadas por esta experiencia acabarán comportándose como los personajes de una novela: moviéndose e interactuando unos con otros. Se trata también de una situación próxima a la mecánica de los archivos, que existen al ser activados por un usuario que recompone su orden en cada lectura, en cada acción de uso.

En el siglo XX, las rupturas con las tradiciones artísticas no suponen la sustitución o destrucción de los modelos existentes, sino superposiciones, recuperaciones y transformaciones que vienen a añadirse a las numerosas capas que conforman historias paralelas. La noción de archivo nos permite pensar las colecciones desde los puntos de vista de los usuarios, no de los creadores. Así, los distintos órdenes que las colecciones contienen se actualizan a través de presentaciones como esta. No hay historias avaladas por la autoridad. El arte es también un instrumento de uso.

Representación – transformación

Una de las funciones de una colección de arte contemporáneo es la de «coser» los frutos de las rupturas artísticas a las tradiciones con las que mantienen una relación genealógica. El arte no se crea a partir de la historia del arte, pero sus lenguajes no resultan ajenos a esta y sus significados tampoco son independientes de ella. Las rupturas del pasado son los inicios de las tradiciones de hoy. Fundamentalmente, estas rupturas han significado el abandono de la estética de la representación en favor de la actividad transformadora como motor del arte; el centro de gravedad ha cambiado de posición, del autor al receptor, y ha tenido lugar el abandono de la subjetividad individual en beneficio de la búsqueda de cierta objetividad comunicable. Esta búsqueda de objetividad se identifica con las voluntades transformadoras y proviene del desencanto del mundo y de los hechos a través de los cuales se manifiesta. Huyendo de la naturaleza como origen, el arte de nuestro tiempo se inicia en la misma cultura en la que pretende insertarse, en el mismo artificio que lo produce y lo mantiene: la ciudad como escenario y muestra de las técnicas de producción y consumo.

Leemos el arte en relación con su historia, pero también en relación con nuestro momento, con el estado de cosas que nos corresponde vivir, y con aquellos con los que tenemos ocasión de compartirlo. Así, la historia debe reescribirse en todo momento, aunque la acumulación, la superposición de nuevas obras y el paso del tiempo modifiquen constantemente el significado de todas las obras existentes. T.S. Eliot escribió:

> Lo que sucede cuando se crea una nueva obra de arte es algo que les sucede simultáneamente a todas las obras de arte que la preceden. Los monumentos existentes forman un orden ideal entre ellos, y ese orden se modifica con la introducción entre ellos de una nueva (la verdaderamente nueva) obra de arte (...) que el presente debería alterar el pasado del mismo modo que el pasado condiciona el presente. (...) Él (el poeta, el artista) debe ser totalmente consciente del hecho evidente de que el arte nunca mejora, aunque el material del arte nunca es exactamente el mismo.[2]

Si retomamos las primeras frases de este texto, ¿cuál es la relación que el hoy mantiene con la modernidad? ¿Qué diálogo se establece entre la contemporaneidad y la modernidad? Hace poco Giorgio Agamben manifestaba que para ser contemporáneo hay que saber estar igualmente fuera del propio tiempo. Toda conciencia del presente nos aleja de ese mismo presente. «La contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente, marcándolo antes que nada como arcaico, y solo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las señales de lo

2

arcaico puede ser contemporáneo. *Arcaico* significa próximo al *arkhé*, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa sólo en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no deja de actuar en él, como el embrión que sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto.»[3] Aún discutiremos durante mucho tiempo sobre cómo el proyecto moderno rompe o hunde las raíces en determinadas tradiciones. Pensemos, por ejemplo, en cómo lo contemporáneo no hace sino religar, volver a coser determinados hilos sueltos de lo moderno en un momento tecnológicamente mucho más avanzado, económicamente inestable, políticamente huérfano y socialmente frágil. Pensemos, asimismo, que no existe una sola y única modernidad, sino varios accesos y huidas a estados de ánimo, creencias y valores ejemplificados desde la diferencia.

Tiempo como materia denota una invención que supone un cambio radical en el tipo de relación que establecen las obras de arte con nosotros, sus receptores, y en cómo nosotros vemos hoy que se relacionan entre ellas. Nos referimos ahora al cambio de perspectiva ejemplificado en dos condiciones de toda obra de arte: en lo que respecta a su estatus material, las obras de arte pueden ser inertes y permanecer inalteradas en su materialidad a lo largo del tiempo, o bien pueden ordenarnos el tiempo porque están fundamentadas en una duración particular. El tiempo es parte esencial de ellas, como cualquier otra materia de la que se componen. En 1973 la crítica de arte norteamericana Lucy R. Lippard escribió uno de los libros que definen de un modo excepcional el arte producido en la última mitad de siglo: *The Dematerialization of the Art Object*[4] recogía los trabajos de una generación de artistas que se propusieron cambiar el estado de las cosas que habían heredado. De estos experimentos rompedores y relativamente iconoclastas dependemos aún para entender la producción de nuestros contemporáneos. Pero el título del libro de Lucy R. Lippard no puede entenderse más que como una metáfora, ya que sin materia no hay arte posible. El arte es cierta disposición de la materia en el mundo, no solo su manipulación más o menos virtuosa, más o menos «acertada». El recorrido que vamos a efectuar a través de las obras de esta colección que estamos reinventando nos ofrecerá numerosos ejemplos de las tensiones entre inercia y dinámica, y de cómo las rupturas conforman nuevas tradiciones.

Hasta un determinado momento, alrededor de los años sesenta, el arte se expresaba en forma de objetos inertes. Objetos, productos, cosas que con el tiempo no cambiarían sus cualidades físicas y que pedían, exigían, que la condición del tiempo fuese gestionada por el receptor de la obra, que era quien decidía su modo de percepción. Esto es común a las técnicas de la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, etc. La ruptura de este estado de cosas se impulsa desde cuatro fuentes generales de intrusión en la quietud del arte: la música, el teatro, la danza, y el cine –todos ellos artes efímeros, artes de la duración, que nos imponen un inicio y un final de la obra, determinados por sus autores, pero incontrolables para nosotros. Son dos paradigmas tan diferentes como leer el poema en la página del libro o escuchar al lector del poema: en el segundo caso, vemos el poema en los labios de quien lo lee. El hecho de que la obra de arte contenga la decisión de su comienzo y de su acabamiento nos sitúa en la indefensión, pero al mismo tiempo funciona como guía, como si nos cogiera de la mano para recorrer juntos un trecho de vida. La tensión entre estas dos tipologías nos acompañará a lo largo de este pasaje entre el pasado y el futuro.

«Todo arte proviene de la ira», tal como decía el artista norteamericano Lawrence Weiner. Un enojo frente a las cosas que se nos presentan. Todo arte proviene del anhelo del artista de cambiar el mundo, a través del cambio que opera en los receptores de las obras, en cada uno de los individuos que se enfrentan a ellas. De ahí la naturaleza educativa del museo: facilitar que el mundo sea cambiado. La experiencia sensible produce ideas, produce conocimiento y placer, y el conocimiento cambia tanto el objeto conocido como el sujeto que conoce. El placer y la emoción distinguen la experiencia y hacen que sea única e irrepetible para cada uno de nosotros. El arte une la cultura material y la de las ideas como ninguna otra actividad humana. La Colección, de la que ahora presentamos una nueva selección, es única e irrepetible en su contenido y en su disposición.

Historia de la Colección

A partir de las adquisiciones realizadas por el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya desde su restauración democrática, el MACBA ha contado desde su apertura en 1995 con la valiosísima aportación de la Fundació MACBA (constituida en 1987) para continuar la ampliación de este patrimonio público. Los últimos años han sido decisivos para dotar la Colección de personalidad y para identificar propuestas e hipótesis de crecimiento que ahora deseamos llevar a cabo. Estas hipótesis se han inspirado en los programas de exposiciones temporales que se han ido entretejiendo a lo largo de los años. Algunas de estas exposiciones han determinado lo que ahora es una auténtica cultura del arte entre nosotros. Lo que se presentó como un modelo se ha convertido, de hecho, en una tradición. Los modelos son entidades ideales que poseen una duración; las tradiciones son orgánicas: crecen y se reproducen, se injertan, se transforman, y es más difícil que desaparezcan.

La tradición que la Colección MACBA quiere alimentar está fuertemente arraigada en unos paradigmas de representación y transformación del mundo que son fielmente próximos a las intenciones que han animado a los artistas. El MACBA es un museo de artistas a través de las obras de arte; trabajamos con artistas antes que con obras. No transportamos objetos de un sitio a otro, sino que nos interesa la incidencia del arte en la gente, más allá de las cualidades materiales de los objetos. El arte vive en nuestra conciencia, no en los objetos que reunimos en el interior de un edificio. Es una creencia; nos acompaña constantemente.

En el museo ha recaído tradicionalmente la tarea de conservar las propiedades materiales de las obras. Le corresponde sobre todo proporcionar acceso a los códigos de interpretación y recepción para los diversos públicos, la sociedad que crea y mantiene un museo y todos aquellos con los que esta sociedad desea compartir un momento dado. Por ello, decimos también que el museo es una institución de traducción política, es decir, un lugar en el que se escenifican las tensiones y los conflictos, los miedos y los anhelos de los diferentes momentos que nos toca vivir.

El antropólogo francés Marc Augé decía que la condición humana del individuo comporta, en todo momento de la existencia, tres grandes angustias o interrogaciones que traducen tensiones universales, «la tensión entre la colectividad y el individuo, la tensión entre el interior y el exterior y la tensión entre el pasado y el presente».[5] Para imaginar el futuro se inventó el arte, que durante todos estos siglos se ha sometido a monopolios de interpretación y goce. Se ha puesto al servicio de la construcción de una conciencia de lo público, esto es, de lo compartido por una comunidad y que, cuando se intercambia, entra en contacto con otra cultura y demuestra que una cultura está viva. Y por ello se han llegado a separar los objetos creados con intención estética de aquellos creados con intención artística: el arte de nuestro tiempo no depende de los problemas de la estética, sino del comportamiento del receptor, que es quien le otorga especificidad.

Moderno – contemporáneo

Lo que llamamos arte contemporáneo existe desde hace poco más de un siglo. Sus precedentes se sitúan en la eclosión de la modernidad estética, durante el siglo XIX. Las distintas oleadas que destruyen el concepto y los objetivos de la tradición pictórica naturalista, la invención y el desarrollo de la fotografía, la popularización del cine y la radio, junto con el primer cataclismo de la conciencia occidental que supone la Primera Gran Guerra, sientan las bases de una concepción del arte, del artista, de sus productos y de los circuitos por los que circulan que, a nuestros ojos, a principios del siglo XXI, resultan fundamentales. No olvidemos, sin embargo, que el arte contemporáneo se ha institucionalizado profundamente y su naturaleza se ha diversificado. Nacido como un conjunto de prácticas periféricas a la cultura dominante, el arte –las artes– ha pasado a formar parte esencial de ella, hasta convertirse, en determinados casos, en un auténtico instrumento de representación y justificación política, económica o social.

En 1955 se presentó en Barcelona una exposición de la Colección del Museum of Modern Art de Nueva York, en las salas del Palau de la Virreina y las del Museu d'Art Modern, en el Parc de la Ciutadella. En el marco de la III Bienal Iberoamericana de Arte, la exposición

reunía obras clasificadas por técnica (pintura, escultura, grabado) y asimismo incluía una sección dedicada a la arquitectura norteamericana del momento. La muestra formaba parte de los intercambios diplomáticos y culturales entre Estados Unidos y la España franquista, que descubría el arte abstracto.[6] En aquel momento de primera liberalización del régimen franquista, el control social, la vigilancia policial y la censura regulaban un país que luchaba por olvidar las miserias de la Guerra Civil. El abandono de la autarquía de las décadas pasadas cuenta con poderosos aliados, y este cambio de orientación debe tener correlatos simbólicos. El arte desempeñará un papel relevante en esta escena, y artistas como Oteiza, Chillida o Tàpies verán su trabajo reconocido en el extranjero y pronto serán aceptados por las autoridades del momento.

Rechazo del realismo

Los artistas y los críticos salen divididos de la experiencia de esta exposición: para los públicos locales se trata de una de las primeras ocasiones para enfrentarse a las innovaciones estéticas del momento, pasadas, evidentemente, por el filtro del MoMA y sancionadas por su autoridad. La presencia de las pinturas de Kline, Rothko, Pollock, Morris Louis, etc., ayuda a consolidar el informalismo pictórico que en Catalunya entronca con las corrientes abstractas que dominarán hasta hoy el panorama artístico de la próxima década y el mercado del arte, por entonces incipiente. La relevancia de la exposición es múltiple y resucita una batalla antigua y recurrente hasta las últimas décadas del siglo xx: la del arte figurativo contra el arte abstracto. La invención de la abstracción conscientemente entendida como un rechazo de la realidad y la pretensión de constituir un lenguaje universal e intemporal es una de las ecuaciones más complejas de la cultura occidental. En nuestro país, el expresionismo abstracto americano da vida al informalismo, también en aquellos momentos identificado con las señas de identidad locales, esto es, españolas.

«Luis González Robles, el verdadero ejecutor de la política artística de la época a través de su cargo como comisario oficial de exposiciones, identificaba en la obra de Tàpies las características esenciales de la españolidad: “una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo (sic), las

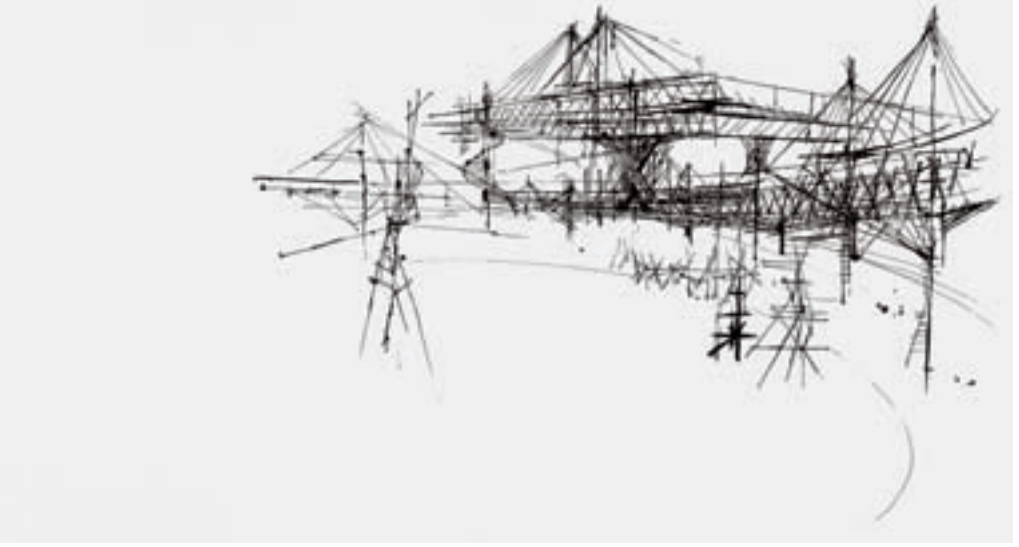
Vista de la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos*, Palau de la Virreina, 24 de septiembre – 24 de octubre de 1955

texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española." [7] Lo mismo dirá, más o menos, de Feito, Guinovart, Canogar o Amadeo Gabino: "a pesar de su abigarrada modernidad están vinculados con la tradición artística española de siempre." [8] Aguilera Cerni se expresará así sobre la participación española en la Bienal de Venecia de 1958, en la que Tàpies y Chillida ganan los premios de pintura y escultura, respectivamente: "España ha intervenido en la polémica de la Bienal del mejor modo posible: obligando a reconocer (como lo ha hecho ya la crítica del mundo entero) la potencia y la tremenda españolidad de sus voces jóvenes e inconformistas."»[9]

En estos momentos, alrededor de 1955, es cuando se inicia la presentación actual de la Colección, rememorando discretamente lo que podría haber sido un choque estético en los espíritus artísticos de entonces.[10] El arte abstracto no estaba bien visto por las autoridades políticas del momento, que de todos modos no pudieron dejar de reconocer su relevancia, así como la «utilidad» en política exterior de autores como Tàpies, Cuixart, Millares, Saura, Chillida, Oteiza, etc., por entonces celebridades para muchos críticos internacionales. Lo que en un primer momento pareció una «anomalía» poco a poco se iría convirtiendo en un arte oficial, o al menos oficialmente recibido y promovido. Durante un amplio par de décadas la pintura informalista acabaría siendo sinónimo de modernidad, y su universo contendría el arte contemporáneo en su totalidad. El informalismo pictórico configura nuestro clasicismo contemporáneo.

Otras contemporaneidades

Pensemos, no obstante, que desde 1956 un joven pintor holandés, afiliado hasta entonces al grupo CoBrA, abandona de pronto los principios de la abstracción libre y sucia del grupo para empezar a trabajar en un gran proyecto que lo mantendrá ocupado casi veinte años. Constant Nieuwenhuys inicia *New Babylon*, en la que será la última expresión global de un pensamiento utópico. Si el plan Marshall aporta ayuda a la reconstrucción de una Europa devastada por la Segunda Gran Guerra, Constant, así como los miembros de la Internacional Letrista y, seguidamente, la Internacional Situacionista, capitaneada por Guy Debord, proponen otra revolución, esta vez contra la banalidad, el consumismo, el urbanismo moderno



Constant
New Babylon, 1963 (detalle)
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Colección Fundación Repsol

y la ausencia de pasión que la abundancia de objetos y de información instaura en la sociedad europea. El término «arte pop» será acuñado pocos años después,[11] y compartirá con el espíritu de rebelión situacionista el rechazo a la anestesia que el exceso provoca en el individuo, los convencionalismos y la reducción de las ideas al mínimo común denominador, exagerando su humor ácido.

Mientras Oteiza y Chillida se enfrentan físicamente a los problemas de la forma en relación con el comportamiento de los metales, Constant recupera el vínculo con las estrategias constructivistas de las primeras décadas del siglo pasado e investiga nuevos materiales, como los plásticos. El suyo, sin embargo, es un proyecto ideológico antes que formal: *New Babylon* no es un proyecto de ciudad nueva a la manera en que Le Corbusier hacía tabla rasa de los urbanismos tradicionales. Constant no diseña una nueva ciudad, sino que construye maquetas y dibuja escenarios que han de ayudar a imaginar cómo podría ser una vida en común diferente. Porque *New Babylon* debían construirlo los habitantes de esta ciudad sobre la base del juego y la obtención desinteresada del placer. Juego y placer sustituyen las estrategias de planificación funcionales: son los antídotos a la linealidad social que impone el modernismo, cuyos riesgos ya se perciben.

New Babylon y el arte pop demuestran un deseo de regreso a la realidad que el expresionismo y el informalismo habían alejado de la cultura de la representación. Unos años después, Hans Haacke constataría, en una obra esencial en su producción como *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), que la ciudad se ha convertido en el escenario del beneficio especulativo y que la abundancia es para una minoría. El espíritu de liberación propio de los años sesenta, tal como han constatado numerosos autores, se difumina en la década de los setenta hasta transformarse en una pesadilla. Gordon Matta-Clark proporciona un ejemplo extraordinariamente lúcido y amargo del devenir de la ciudad en esta década en la que la modernidad es más máquina que nunca. El trabajo de Matta-Clark, si bien depende de la máquina, es en sí mismo una gran performance, una gran actuación teatral situada en el corazón del escenario urbano. El cuerpo del artista entra en escena contra los hechos de la arquitectura y las convenciones que lleva asociadas. Matta-Clark «desmaquilla» la ciudad y expone sus tripas, con violencia y a la vez con precisión quirúrgica.

Hans Haacke
Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971 (detalle)
Colección MACBA. Adquirida conjuntamente por la Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Whitney Museum of American Art, Nueva York, con fondos procedentes del Director's Discretionary Fund y del Painting and Sculpture Committee

En el escenario local, los años setenta acogen también la versión contenida de cierto tipo de racionalismo que se había instalado en la superficie de la pintura, con el recurso a las matemáticas y al cálculo. Artistas como Pablo Palazuelo y, más adelante, Soledad Sevilla o Joaquim Chancho, rechazaban los principios de la expresividad para regresar a la línea y a los elementos fundamentales de la geometría. Una geometría que Gego, al otro lado del Atlántico, volvería a convertir en orgánica mediante el uso de la línea y la cruz como protagonistas de una escultura descorporeizada.

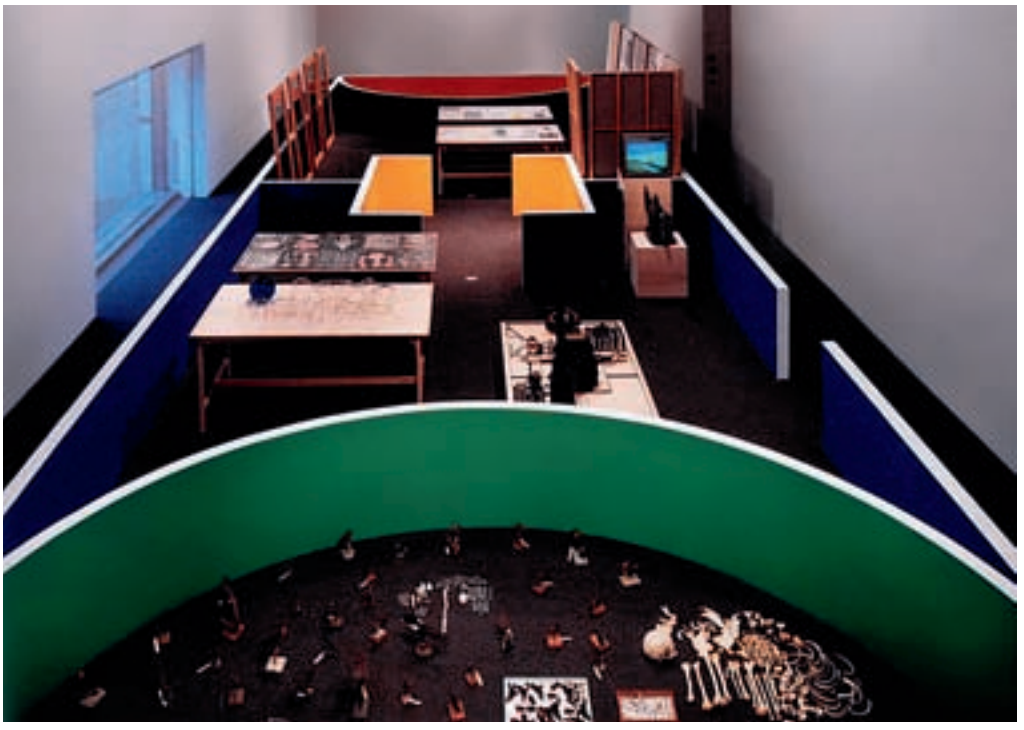
Del espíritu de *New Babylon* emanan dos grandes líneas cuyo desarrollo enmarca, en buena medida, la producción posterior que se recoge hoy en la Colección. Por un lado, a partir de la ideología del juego y la obtención desinteresada de placer que animan el espíritu de *New Babylon*, encontramos los trabajos de artistas que han investigado la territorialidad del juego y sus aspectos subversivos en relación con las nociones tradicionales y autoritarias de la educación. Uno de los problemas que refleja la actividad del museo actual es el de la transmisión del conocimiento, la esencia de la escuela, vinculada a la investigación, al laboratorio, a la creación de más conocimiento. El artista noruego Palle Nielsen realizó en 1968 una obra participativa en forma de un gran prototipo de espacio de juego, *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle* (El modelo: un modelo para una sociedad cualitativa), que se instaló primero en el Moderna Museet de Estocolmo, por entonces dirigido por Pontus Hultén, y se reinstaló en varias ocasiones a lo largo de la década posterior. *Modellen* –del que hemos incorporado en la Colección todo el material documental procedente de los archivos del propio Nielsen– es el producto de un nuevo tipo de artista: aquel que ofrece estructuras de acción social más que objetos estéticos. *Modellen* tenía dos vertientes radicales en aquel momento: la crítica al sistema educativo y la búsqueda de modelos alternativos a la banalidad del urbanismo moderno. De fuerte inspiración psicodélica, la obra es un microcosmos de actividades dirigidas a los niños, excluidos por regla general de la consideración social.

Más recientemente, Peter Friedl ha recogido en la instalación *Playgrounds* (1995–2004) un inventario fotográfico de las áreas de juego que ha encontrado en todas las ciudades a las que viaja. Las imágenes están tomadas a la altura de la vista de un niño, como si quisiera reflejar una objetividad infantil. Pero en ellas no vemos a ningún usuario: ¡las áreas de juego

Palle Nielsen
Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle, 1968
(documentación de los archivos del artista)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Donación del artista

están desiertas! Este trabajo se refiere, de hecho, a la tradición de la fotografía documental propia del arte conceptual, que nace de un uso no expresivo de la objetividad de la cámara. Es asimismo una crítica a una tipología urbana muy concreta, propia de la utopía moderna, que hoy no es más que los desechos del territorio de nuestras ciudades, asfixiadas por las regulaciones de la seguridad y la progresiva merma del espacio público. Por último, se trata de una hipótesis de organización de archivo, desde el momento en que incorpora un orden establecido de presentación, en este caso tan despersonalizado como abstracto: el orden alfabético de las ciudades en las que el artista ha tomado las imágenes. La lógica del archivo anima también la búsqueda emprendida por el arquitecto y urbanista Nils Norman al reunir y clasificar los restos de los parques infantiles que van desapareciendo en todo el mundo. El suyo es un trabajo de arqueología que representa el objeto de estudio en el momento en que se convierte en escombros y deja de ejercer su función. Si Constant instaura el juego como modelo de convivencia, Nielsen lo propone como modelo educativo que escapa al control de la autoridad, mientras que Friedl anuncia su desertización y Norman su defunción.

La definición de un espacio de juego genera la estructura del *M.I.T. Project* de Matt Mullican. Después de ensayar los primeros experimentos sobre la realidad virtual con los primeros macroordenadores de mediados de los años ochenta, a fin de dar imagen a una cosmología personal, Mullican une en esta obra dos preocupaciones que la acercan –aunque a través de materiales y decisiones estéticas muy remotas– al trabajo de Palle Nielsen. Así, Mullican reconstruye en el interior de un campo de juego una serie de estructuras de representación del conocimiento sobre los distintos mundos que componen su cosmología, y las combina con elementos propios de las ciencias naturales, la biología, etc. Clasificar, ordenar y presentar son tareas comunes al artista y al científico. Mullican, sin embargo, coloca una cosmología personal y su subjetividad por delante de la objetividad de la ciencia. Las performances en las que el artista se halla bajo los efectos de la hipnosis contribuyen a explicar precisamente el papel del mundo personal e inaccesible contrastado con la exposición de un mapa del mundo en tres dimensiones.



Matt Mullican
M.I.T. Project, 1990-2009
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Vista de la instalación en el MIT List Visual Arts Center, Boston, 1990

Pop europeo

Aunque provengan de raíces distintas, el arte pop que se produce en Europa y *New Babylon* coinciden en la denuncia de la sociedad de consumo y de la importancia de otros placeres radicales en la vida cotidiana. Richard Hamilton es uno de los artistas más vinculados –si bien de manera bastante discreta– a nuestro país. Desde 1963 pasa largos períodos vacacionales en Cadaqués, atraído por la figura de Marcel Duchamp quien también veraneó en este pueblo de Girona. Hamilton es un artista esencial para entender el desarrollo de la Galeria Cadaqués, reducto microscópico de la vanguardia de los años setenta en Cadaqués, donde se conectan el arte catalán de los setenta y las vanguardias de principios de siglo, a través de la presencia de Marcel Duchamp (y Dalí) o John Cage. Lanfranco Bombelli, tristemente desaparecido en 2008, nos ha dejado un generoso depósito de obras, entre las cuales destacan las realizadas por Hamilton y Dieter Roth en 1976, con motivo de la exposición *Collaborations of Ch Rotham*. Por iniciativa de esta galería se llevan a cabo proyectos e intervenciones emblemáticas del momento, como *Cadaqués Canal Local* (1974), de Muntadas, o *Flauta i trampolí* (1981), de Miralda, además de numerosas exposiciones y acontecimientos.[12]

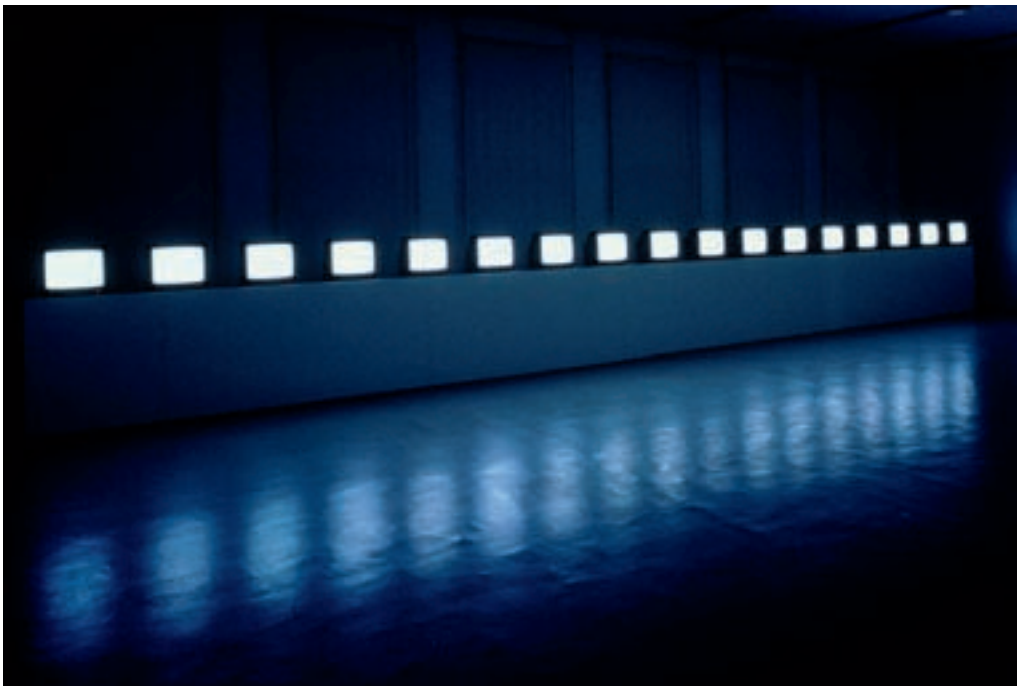
Richard Hamilton es uno de los artistas más fascinantes del siglo xx. Hamilton y los artistas pop británicos desempeñan un importante papel en el desarrollo de la obra de algunos artistas catalanes. Es el caso de Joan Rabascall o de Miralda, que a principios de los años sesenta viajan a Londres, conocen a Hamilton y a Lawrence Alloway y entran en contacto con el arte que se hace en aquellos momentos en Europa. Rabascall es uno de los grandes desconocidos de la escena artística catalana, pese a su origen barcelonés. Con Rabascall y Miralda coinciden en París otros artistas, como Jaume Xifra, Benet Rossell o Dorothée Selz, cuyo trabajo, individualmente o en grupo, ya a principios de los años setenta merece la atención de Alexandre Cirici, auténtico padre intelectual de las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx en Cataluña. El arte pop europeo se diferencia fundamentalmente del americano en la actitud de los artistas en relación con la sociedad de consumo. Europa se recupera de la escasez de la posguerra y una nueva generación se hace adulta en condiciones muy distintas a las de sus padres: coches, electrodomésticos, arquitectura, moda y mobiliarios constituyen un entorno cotidiano estéticamente diferenciado. Los medios de comunicación

Dieter Roth
y Richard Hamilton
Three Sausage Bearing Busts, 1976
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Depósito Familia Bombelli

de masas tradicionales –el papel impreso, el cine, la radio, etc.– dejan paso a la televisión como medio dominante. Los artistas europeos ofrecen una visión entre humorística y amarga de los hechos que cautivan a los americanos. No celebran la industrialización de la producción de bienes y objetos, sino que denuncian el empobrecimiento del entorno urbano que acaba suponiendo la eclosión de la modernidad de posguerra. Dentro de un contexto comercial dominado por el expresionismo abstracto americano y los diversos informalismos, resulta evidente la recuperación de técnicas, estrategias de representación y actitudes éticas provenientes de las vanguardias de principios de siglo, sobre todo el dadaísmo berlinés de Heartfield, Schwitters o Hausmann. El principio del collage –que el crítico Brian O'Doherty veía como origen del paradigma de percepción antiexpresionista– regresa a la escena. La abundancia de información se transforma en una «sed de imágenes». Pere Noguera experimenta en 1975 con las técnicas de fotocopiado para mostrar cómo el producto puede convertirse en simulacro y sombra de sí mismo.

Exceso de (los) medios

De las embestidas de los artistas dentro de la órbita del pop contra las manipulaciones que los (nuevos) medios de comunicación imponen sobre la constitución de las conciencias públicas, surge una nueva línea temática que aprovecha esos mismos medios. Las obras del argentino David Lamelas, así como los collages de Joan Rabascall, nos sitúan frente a un antiespectáculo de la comunicación, que pone de manifiesto las indigestiones provocadas en los aparatos sensitivos y cognitivos. *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas, ha inspirado, en efecto, el título de esta muestra: la obra nos sitúa frente a una batería de televisores encendidos, que no reciben señal alguna y «nos miran» ofreciendo la clásica «nieve», el ruido insoportable de la máquina que no tiene nada que decir. Lamelas, que ya había experimentado con uno de los primeros sistemas de recepción de información sin filtro en *Office of Information about the Vietnam War on Three Levels: the Visual Image, Text and Audio*, presentada en la Bienal de Venecia de 1968, participa en la trayectoria que utiliza la información y los medios de difusión como material de la obra. La situación de represión política en la Argentina de los años setenta obliga a León Ferrari a exiliarse a Brasil, desde donde realizará la



David Lamelas
Situación de tiempo, 1967
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Vista de la instalación en el Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 1997

serie de heliografías *Nosotros no sabíamos* (1976 [2008]), que pone de manifiesto el sentimiento de anestesia que se apodera de una sociedad que convive con el terror. A partir de las noticias aparecidas en los periódicos, Ferrari denuncia tanto la barbaridad de la represión como la connivencia de las clases sociales bien pensantes y cómplices. Ferrari expone asimismo su anticlericalismo –las actitudes hipócritas del gobierno de la iglesia católica– en la serie *L'Osservatore Romano* (2001 [2008]), una sucesión de collages de imágenes manipuladas de la prensa oficial.

La represión, la censura y la manipulación de las opiniones son formas de violencia asociadas a la guerra: son las formas de una guerra en situación de excepción que ha sido la normalidad de muchas sociedades no tan lejanas. Francesc Abad emprendió en 2004 el proyecto de restitución de la memoria de los fusilados en el Camp de la Bota –escenario de la represión que en Barcelona siguió al fin de la Guerra Civil. Se trata de un trabajo colectivo que restituye la presencia de los desaparecidos a un presente en el que la memoria pública ha tenido que legislarse.

Las ideologías –políticas, religiosas, étnicas, etc.– han tenido a lo largo de la historia traducciones violentas y sangrientas. En 1976, Francesc Torres realizó *Construction of the Matrix* en el contexto de la 37ª edición de la Bienal de Venecia. La obra nos permite ver la confluencia de las ideologías opuestas (marxismo, cristianismo) en sus acciones y consecuencias, que parecen haberse consumido en el elemento básico del planeta: la tierra. Y asimismo incide en la evolución de la especie humana hacia la violencia a través de la ideología y la religión: de la matriz puede nacer el espejismo de una nueva sociedad, como podría deducirse del momento político de incertidumbre respecto a la España de aquel momento.

Desnudar los condicionamientos de los medios es el objetivo de Sanja Iveković. La configuración de estereotipos de la imagen de la mujer por parte de los medios de comunicación es asimismo una preocupación de la que se hizo eco Eugènia Balcells y Eulàlia Grau, y que Martha Rosler ha abordado en sus vídeos. Muntadas, a su vez, investiga las estructuras de intercambio que ofrece el medio televisivo que se populariza en estos años en el Estado español. Colectivos como el Grup de Treball, o posteriormente Video Nou, ensayan formas

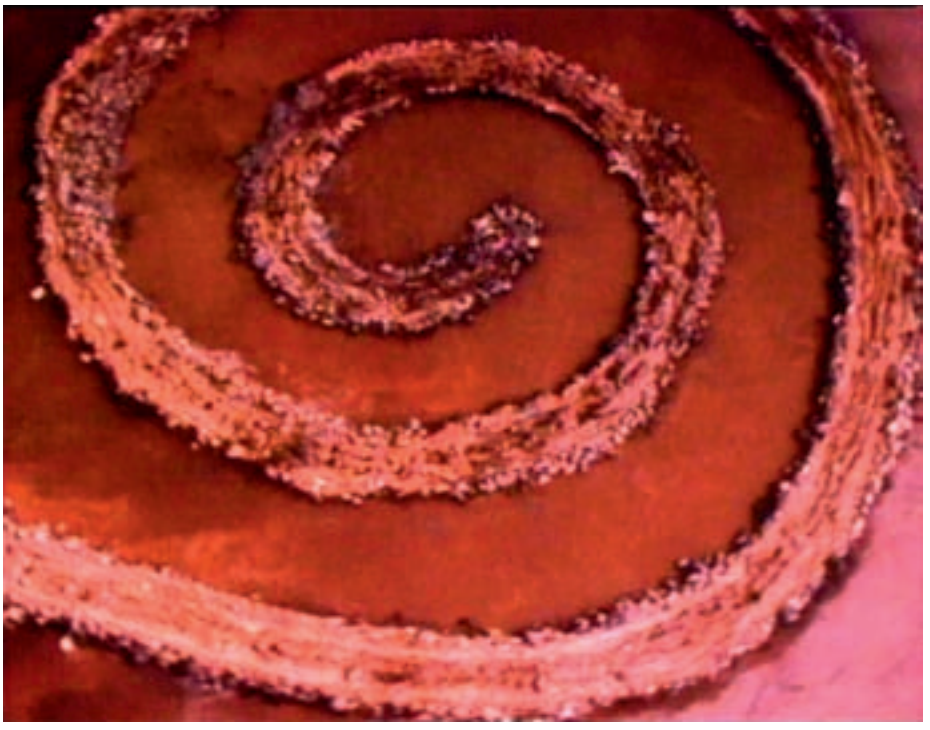
Francesc Torres
Construction of the Matrix, 1976
Colección MACBA. Fondo del Ajuntament de Barcelona.
Vista de la instalación en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008

de producción y difusión de información –formas que, en el primer caso, se desarrollan bajo condiciones de censura; y que, en el segundo, pueden interpretarse como el embrión de las televisiones locales de los años ochenta.

De la naturaleza y la acción al lenguaje

A principios de los años sesenta, la recuperación de actitudes y sistemas de presentación propios de las vanguardias de comienzos del siglo XX convive con el expresionismo abstracto, contradiciendo la vigencia de los valores asociados a la práctica artística. Inspirada principalmente en John Cage y en los happenings, una nueva generación de artistas busca hacer arte de otro modo. Artistas como Robert Smithson se apartan del entorno urbano para utilizar el paisaje como un lienzo, como un soporte de su trabajo. El happening y la danza habían puesto de manifiesto que el espacio –arquitectónico– podía desempeñar las funciones de soporte de presentación y materia prima del arte, y que el espectador de la acción era necesario para la existencia de la obra. Smithson teoriza sobre la distancia entre lugar (*site*) y no-lugar (*non-site*), con referencia precisamente a la concreción de la naturaleza y a la abstracción del espacio de exposición –la galería, el cubo blanco. Pero es también Smithson quien define la nueva naturaleza del tiempo para esta generación de artistas. En su ensayo seminal «Entropy and the New Monuments» (1966), Smithson escribe:

> En lugar de hacernos recordar el pasado, como hacían los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro: en lugar de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otras clases de rocas, los nuevos monumentos están hechos de materiales artificiales, plástico, cromo y luz eléctrica. No se construyen para resistir el tiempo, sino más bien para abolirlo. Su propósito es una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo, más que la representación de los largos períodos de los siglos. Pasado y futuro se sitúan en un presente objetivo.[13]



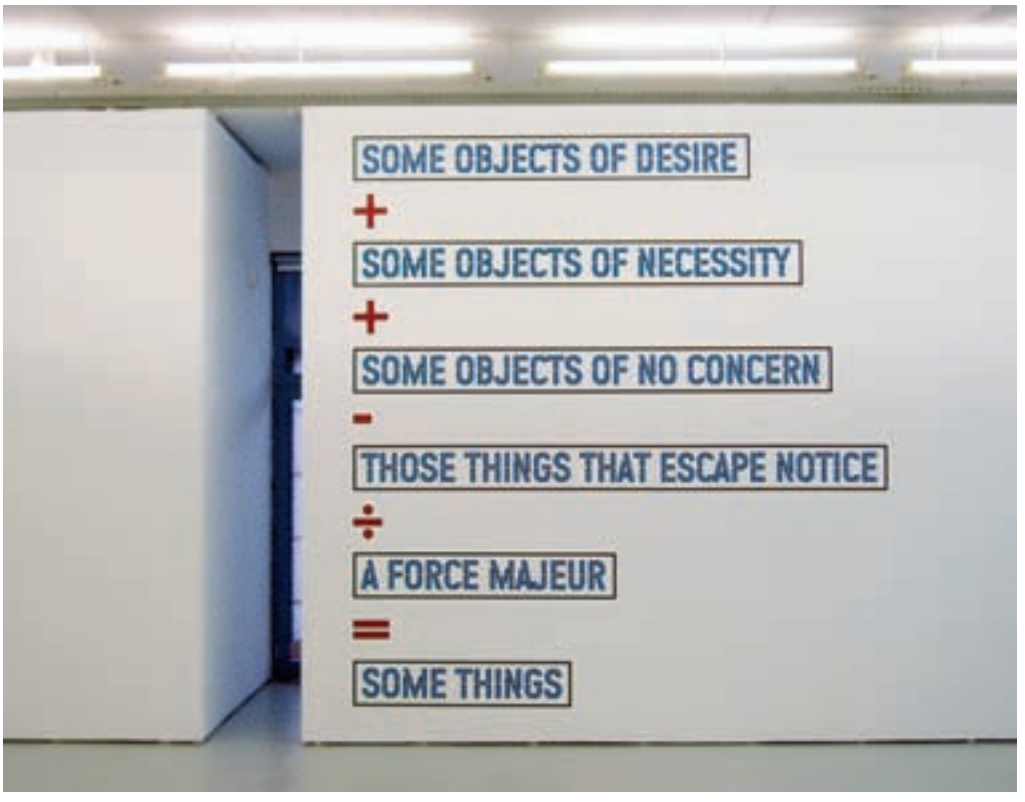
Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970 (fotograma)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Los nuevos monumentos a los que se refiere Smithson son las obras de arte minimalista de artistas como Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt o Dan Flavin, con los cuales el propio Smithson rompe radicalmente al rechazar el espacio arquitectónico, y el modelo de percepción del que dependen estas obras. Smithson habla de otro tiempo que la obra construye, de otra relación con la linealidad de la historia y de la constante transformación de la energía que el universo necesita para mantenerse tal como es.

La intervención en la naturaleza permitía, por un lado, escapar a las convenciones del espacio de exposición y del entorno determinante de la ciudad. Por el otro, ofrecía la posibilidad de experimentar con materiales y dimensiones fuera de lo común. Y también permitía integrar la degradación y la posible desaparición por erosión (entropía) de estas intervenciones. Los artistas pusieron a punto sistemas de reintegración de estas intervenciones en el circuito artístico, pero el retorno hizo que el estatus y la naturaleza de la obra de arte ya nunca más fuesen los mismos. Una de estas transformaciones se debe a la aportación de Lawrence Weiner, que en 1968 hizo la declaración de intenciones que marcaría desde entonces su práctica:

> 1. El artista puede construir la obra.
> 2. La obra puede ser inventada.
> 3. La obra no tiene por qué ser construida.
> Cada una de estas directrices es igual de válida y coherente con sus planteamientos, siendo el receptor de la obra el que decide la condición de la misma en el momento de recibirla.[14]

Mientras buscaba otros materiales y estructuras de presentación, en 1960 Weiner había hecho estallar cargas de TNT en un parque de California, construyendo esculturas por sustracción. La sustracción de partes de un objeto dado es el negativo de la adición de características materiales que constituía el paradigma de la intervención artística. Pronto el artista se percató de que la formulación lingüística de la acción podía sustituir el propio hecho de la acción. Pero en



Lawrence Weiner
Some Objects of Desire, 2004
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
Vista de la instalación en la galería Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa, 2004

este caso es el receptor quien puede ejecutarla: el autor ya no es el centro de gravedad de la obra, sino que ese centro recae en aquel que decide la ejecución de la acción.

La naturaleza –la colisión entre naturaleza y cultura– ha sido igualmente el destino de los intereses de Lothar Baumgarten desde finales de los años sesenta. Hijo de antropólogo, Baumgarten vivió en las selvas amazónicas de Venezuela después de haberlas imaginado a partir de la literatura científica. Su obra es un intento de transmisión de cultura e historia. En las fotografías de la serie *Montaigne [La Gran Sabana], Venezuela* (1977-1985), Baumgarten ofrece una crítica a la pretensión de realismo del medio a través de inserciones de colores y palabras en los paspartús de las fotografías, como un indicio de todo aquello (sabores, olores, temperaturas) que la fotografía no llega nunca a transmitir. *Imago Mundi*, la instalación realizada en la fachada del MACBA en 2008, es asimismo un contrapunto a la supuesta universalidad de la fotografía desde su invención. La obra *Salto (Pipa Cornuta)* (1977) nos presenta la imagen de una cascada compuesta por los nombres de los ríos de la región en su lengua original: los topónimos son el reducto en el que perduran las lenguas que ya nadie habla o que están en proceso de extinción.

El uso del lenguaje que hace Weiner en su trabajo no tiene nada que ver con la poesía. Como dice el artista, su trabajo puede traducirse; la experiencia poética, no. No obstante, a lo largo de los años setenta la experiencia poética se erige en elemento central de la obra de artistas de distintos contextos culturales. Marcel Broodthaers es quien de un modo más explícito reconoce la influencia de Stéphane Mallarmé –el inventor de un espacio específico de la modernidad en el que el Broodthaers poeta puede inscribirse como artista. A partir de un nuevo tipo de experiencia poética, el artista belga inaugurará lo que hoy denominamos prácticas artísticas de crítica institucional, al darse cuenta a principios de los años setenta de la transformación de la noción clásica, educativa, del museo. También Nancy Spero utiliza la palabra escrita –en este caso, de Antonin Artaud– en el espacio pictórico del dibujo, donde la escritura y la danza se mezclan en un proyecto abiertamente feminista. En los collages de Katalin Ladik reaparecen igualmente la palabra y la anotación musical, hecho que sitúa a la artista en la tradición dadaísta del poema sonoro o de la poesía visual, que se desarrolla como una subcultura de las artes visuales a lo largo del pasado siglo.

Katalin Ladik
The Queen of Sheba, 1973
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Teatro y cine

Dos de las categorías artísticas que sirven de referencia a las artes de la duración –a las que nos hemos referido anteriormente– parecen opuestas entre sí. El teatro –acción comunicativa artesanal y arcaica que algunos ven morir hoy– y el cine –arte del siglo pasado para muchos, industria poderosísima que ha confeccionado los nuevos tipos dominantes de narración–, convivieron brevemente a principios del siglo xx. Hubo un cine, de corta vida, que era teatro filmado. Si la televisión se inspiró en el modelo narrativo y de distribución de la radio, el cine nació de la mano del teatro para, muy rápidamente, engullir su vitalidad como instrumento de comprensión del presente. El filósofo francés Alain Badiou lo explica del siguiente modo:

> El teatro dispone una maquinación experimental, precaria y pública que:
> – presenta lo eterno en el instante;
> – singulariza la relación con esta presentación (ya que el espectáculo es siempre único, precario, abolido);
> – amplifica su propio acontecimiento en una dirección colectiva universal por derecho (ya que el límite empírico del público es indiferente, el público representa a la humanidad como tal).[15]

La televisión es mediación contra la inmediatez del teatro. Es repetición contra la irrepetibilidad de la acción en directo. La televisión inventará otro tipo de tiempo que configura, desde el espectáculo y la abundancia, la merma y la progresiva desaparición del escenario público. Teatro y cine –televisión– se dan la mano a principios de los años sesenta para cambiar radicalmente la fisonomía del arte contemporáneo. El nacimiento de la performance no se entiende sin las prácticas de teatro y danza de vanguardia, como tampoco se entiende el desarrollo de la noción de instalación sin el influjo del cine y, más adelante, del vídeo. Teatro y performance se diferencian en que el performer no es un actor que interpreta un papel establecido. En la performance, el artista se interpreta a sí mismo.

Dan Graham es uno de los artistas que, fascinado por la serialidad del arte minimalista que domina la escena americana de los años sesenta, propone con sus acciones una crítica a los modelos de espacio de recepción artística del momento. Influido por la danza y el rock, Graham lleva a cabo performances que analizan cómo la acción se convierte en un laboratorio para las formas de percepción. Recordemos que el modelo perceptivo propuesto por los críticos que teorizaron sobre el expresionismo abstracto concedía la primacía de la percepción únicamente al ojo: la visión era un acto puro, de encuentro incontaminado con las características de la pintura, un espacio que el ojo podía recorrer sin obstáculos ni sacudidas. El modelo de percepción que nos presenta Graham contradice aquel modelo y nos recuerda –tal como observó Brian O'Doherty– el papel del cuerpo y la corporalidad en todo acto de percepción:

> Se inculcaron algunas de las discriminaciones precisas del ojo a los demás sentidos vírgenes del espectador. El ojo insta al cuerpo a proveerle información: el cuerpo se convierte en un recolector de datos. El tráfico de esta carretera sensorial es intenso en ambos sentidos, entre las sensaciones conceptualizadas y los conceptos actualizados. En este acercamiento inestable se encuentran los orígenes de escenarios perceptivos, de la performance y del *body art*.[16]

Desde el trabajo de Graham, para entender la formulación de una nueva categoría de arte resulta decisivo no solo el tiempo, sino de qué maneras se conecta el artista con una determinada audiencia. El mantenimiento de la unidad de tiempo y espacio es crucial. En cambio, la unidad de acción, tal como ejemplifica la obra de Joan Jonas, experimentará constantes alteraciones, inspirándose en modos de narración que ahora se nos antojan arcaicos o cuando menos exóticos. Para Jonas, la influencia de los teatros Kabuki y Nō japoneses se injerta en la figura del narrador vocal, presente en las tradiciones del sur del Mediterráneo. La magia y el

Joan Jonas
Lines in the Sand, 2002
Colección MACBA.
Fondo del Ajuntament
de Barcelona. Imagen
de la performance,
documenta 11, Kassel, 2002

Judith Barry
In the Shadow of the City...
Vamp r y, 1985 (detalle)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

encantamiento, la fantasmagoría, ya sean de origen antiguo o de referencia ultramoderna –los seriales televisivos– se ponen al servicio de lecturas de la historia que vinculan la subjetividad del autor a la supuesta objetividad de la narración oficial.

El trabajo de la artista norteamericana Rita McBride se refiere a la posibilidad de rehacer objetos e imágenes, después de que la generación de artistas como Michael Asher o John Baldessari –con quienes McBride estudió durante los años ochenta– rechazara el papel de estos objetos en la producción artística que dominó los años setenta. McBride se comporta, en cierto modo, como una inventora a través de las situaciones que aportan los objetos. *Arena* (1997) es una estructura técnicamente alternativa a la despersonalización de la ingeniería modular, en la que la repetición acaba creando un paisaje unificado por los objetos y las formas. La naturaleza utilitaria de la obra transforma asimismo la naturaleza del espacio expositivo con la introducción de rituales habitualmente excluidos de la lógica del museo.

El teatro y el cine, como veíamos antes, han ido de la mano en un período muy breve de las historias de ambas técnicas de comunicación. Si el cine se ha convertido en el paradigma de una gran parte del arte producido desde los años noventa, hoy podemos rastrear su influencia en el trabajo de algunos artistas ya desde principios de los años setenta. David Lamelas realizó en 1972 *Film Script (Manipulation of Meaning)*, una instalación que combina la proyección cinematográfica con la proyección de diapositivas. La película nos muestra una sucesión de escenas, plausibles y aparentemente banales, que se presentan bajo diferentes puntos de vista a través de diapositivas. El autor escribe: «Se trata de mostrar cómo cualquier hecho puede ser manipulado con una película, fruto de la censura, de finalidades comerciales o de manipulaciones políticas, por ejemplo.»[17]

El cine así tratado se convierte en dispositivo de presentación, y la propia maquinaria del dispositivo supera la noción de escultura. La disposición del drama cinematográfico en las tres dimensiones del espacio, el uso del sonido y las condiciones lumínicas de cada obra nos alejan para siempre de la primacía y el dominio del ojo. Estamos en las antípodas de la «platitud» del cuadro y de la inercia tridimensional de la escultura tradicional. Judith Barry ofrece un ejemplo nítido de esta preocupación en la instalación *In the Shadow of the City... Vamp r y* (1985), representativa de las sustituciones arquitectónicas que se oponen al retorno

Manon de Boer
Attica, 2008 (fotogramas)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona

del modelo pictórico en esta década. Barry responde en este trabajo a la noción de simulación y «sed de imágenes» que el filósofo francés Jean Baudrillard caracteriza como el espíritu del momento. Propone, por el contrario, la idea del vampirismo de imágenes y su consumo compulsivo. La ciudad sigue constituyendo el trasfondo de la experiencia tópica del momento, y el cine –desprovisto de su tarea documental, tal como habíamos visto en el trabajo de Dan Graham– recupera la ficción como un fundamento desde el que construir una visión del mundo que más adelante alimentará la tecnología digital.

Mitos y ficciones del cine animan también la obra de Ignasi Aballí, como por ejemplo su rememoración de los proyectos de películas jamás realizadas por el escritor francés Georges Perec. Aballí ha creado los carteles que anuncian las películas y que les dan carácter público pese a no haber existido nunca. Esta obra representa precisamente el tiempo de la posibilidad, y proyecta sobre la historia las sombras de los deseos que no han llegado a materializarse: son un eco de lo que debería haber existido. La artista holandesa Manon de Boer utiliza la figura del eco para responder a un acontecimiento histórico. *Attica* (2008) rememora y erige un antimonumento a la conclusión del motín que se produjo en 1971 en la cárcel de Attica, en las afueras de Nueva York, y que se considera uno de los episodios más sangrientos de la historia de Estados Unidos, después de las masacres de los indios y de la Guerra de Secesión. Así, *Attica* es un reflejo de la consideración de la noción de tiempo como circularidad: el pasado no lo tenemos detrás, sino justo delante, y tal vez es lo único que sabemos vivir.

A lo largo del siglo pasado el cine fue depositario de esperanzas de educación y libertad que se fueron disolviendo a medida que progresó la industrialización del medio. El cine no solo fue visto como una fuente de experiencia poética, sino también como un instrumento de cambio social y de liberación. Estos eran algunos de los objetivos del Grupo Medvedkin, reunido alrededor de figuras como Jean-Luc Godard, a finales de los años sesenta. Asier Mendizabal recupera una frase de un manifiesto del grupo y la convierte en el logotipo de una situación casi teatral. «El cine no es una magia, es una técnica y una ciencia, una técnica nacida de una ciencia puesta al servicio de una voluntad: la voluntad que tienen los trabajadores...» El texto puede leerse en una pancarta que descansa sobre una mesa con

Asier Mendizabal, ***Cinema***, 1999
Colección MACBA.
Fondo del Ajuntament de Barcelona. Vista de la instalación en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008

caballetes y que no deja ver la conclusión de la frase: «... de liberarse». Industria contra ideas y contra acción, la obra recrea el ambiente de una manifestación, el espíritu de una necesidad y el contenido de un anhelo, que son, en el fondo, los objetivos finales de un trabajo de materiales pobres pero elocuentes.

Peter Watkins, cineasta británico nacido en 1935, ganó un Oscar al mejor documental en 1967. Su trabajo constituye un hito en la evolución política del cine documental como lenguaje capaz de representar ideas sobre la realidad. Watkins es conocido por el uso de la ficción dentro del lenguaje del cine documental, que revolucionó, desde finales de los años cincuenta, el lenguaje del medio. El artista lituano Deimantas Narkevicius recurre, en forma de falsa entrevista, a la figura del documentalista para abordar la noción de autoría y de objeto de representación en la descripción de la historia. ¿Qué da forma al relato, los hechos o el narrador? *The Role of a Lifetime* (2003) propone la ficción como poderoso instrumento de representación de la historia, un rasgo distintivo del trabajo de Watkins.

Más moderno

La referencia a la modernidad, a sus orígenes y sus manifestaciones ha estado presente en este relato desde el principio. Una de las razones del retorno del interés por lo que ha sido y sigue siendo la modernidad es precisamente su presencia en trabajos de artistas de generaciones más jóvenes que abordan la vigencia de lo moderno después y más allá del discurso posmoderno que ha dominado el debate en Occidente durante las tres últimas décadas. El peruano Armando Andrade Tudela ofrece una revisión de las formas en que la información se materializa y colisiona a través de la historia: «En mi investigación, me he centrado en cómo se han asimilado y comprendido en Perú distintos aspectos de la modernidad y de la cultura contemporánea. Ambos procesos han quedado eclipsados por una necesidad creciente de transformar la información externa en acciones concretas y ordinarias y, al mismo tiempo, reconsiderar nuestros propios antecedentes históricos frente a una apelación constante a la adaptación.»[18] La herencia de la modernidad no pesa en nuestra historia del mismo modo, como un conglomerado de ideas, creencias o hechos identificable como tal. La película

Armando Andrade Tudela
Sin título (1), 2008
Colección MACBA.
Fondo del Ajuntament
de Barcelona

La Ricarda,[19] realizada por un colectivo de artistas reunidos en 2006 por los también artistas Michel François y Jean-Paul Jacquet, nos ofrece un retrato subjetivo de uno de los monumentos domésticos de la modernidad en nuestro país. La residencia llamada La Ricarda, construida a finales de los años cincuenta por el arquitecto Antoni Bonet, es uno de los pocos ejemplos de nuestro patrimonio arquitectónico moderno. Los artistas realizaron una película colectiva construida sobre la técnica del *cadavre exquis* en la que se juntan las lecturas de estos espacios, tan emblemáticos como, hasta ahora, lejanos en nuestra conciencia. Las descripciones subjetivas son aquí paralelas a la objetividad y a la transparencia del movimiento moderno; la experiencia de lo vivido hoy intenta pisar el racionalismo que impulsaba las formas y los materiales de un momento preciso y efímero en el que se hacían espacios para la vida.

Uno de los motivos determinantes de la modernidad arquitectónica, el principio de *existenzminimum*, formulado en 1929 por el Congreso internacional de arquitectura moderna, buscaba definir cuáles habían de ser las características de la vivienda sana y confortable que la sociedad podía poner a disposición de sus miembros más desfavorecidos, fuese cual fuese la composición de la familia. Los reformadores de la vivienda social, como Ernst May, Hans Schmidt o Bruno Taut, entre otros, desarrollan estas condiciones antes de la Segunda Gran Guerra. A principios del siglo XXI, Santiago Cirugeda ha reinventado las condiciones de la vivienda mínima en el contexto de una feria de la construcción en la que el acceso a la vivienda explica el choque entre los nuevos «desfavorecidos» de nuestra sociedad, crisis que anuncia el desmoronamiento del mercado, del sector de la construcción y de la economía especulativa vinculada al uso del suelo.

Excesos y carencias de la modernidad, acercamientos y lejanías respecto al presente, entradas y salidas de lo real, las distintas fisonomías que ahora ofrece la Colección MACBA son un paisaje sembrado desde hace tiempo. En él aparecen discursos y obras que abarcan desde los nuevos clasicismos hasta incorporaciones aparentemente discordantes. Se irán acumulando relatos y materias que, dispuestos en forma de sedimentos, dejarán ver el pasado reciente sin dejar por ello de inventar futuros.

Michel François
y Jean-Paul Jacquet
La Ricarda, 2006 (fotogramas)
Colección MACBA.
Consorcio Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

1 *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern (1969), exposición comisariada por Harald Szeemann.
2 T.S. Eliot: «Tradition and the Individual Talent» (1919), *The Sacred Wood*. Londres: Methuen, 1920. Edición en castellano: *El bosque sagrado* (edición bilingüe). Madrid: Cuadernos de Langre, 2004.
3 Giorgio Agamben: *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia, 2008, pp. 18-19.
4 Lucy R. Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, NY: Praeger Publishers, 1973. Edición en castellano: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
5 Marc Augé: *Culture et déplacement*, en la Université de tous les savoirs. París: Odile Jacob, 2002, p. 60.
6 Jorge Luis Marzo: *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (1966). Girona: Fundació Espais, 2008.
7 Manuel J. Borja-Villel: «Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica», *Tàpies. Els anys 80*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 203 [cat. exp.], citado en Jorge Luis Marzo: *Arte moderno y franquismo*, op. cit.
8 Genoveva Tusell García: «La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso», *En el tiempo de El Paso.* Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2002, p. 13 [cat. exp.], citado en Jorge Luis Marzo: *Arte moderno y franquismo*, op. cit.
9 Jorge Luis Marzo: *Arte moderno y franquismo*, op. cit., s.p.
10 La exposición combinaba la presencia de autores abiertamente realistas con otros abstractos en una visión bastante ecléctica, desde el punto de vista actual, del panorama artístico norteamericano.
11 El artista Richard Hamilton y el crítico Lawrence Alloway utilizan el término por primera vez en 1958.
12 *Galeria Cadaqués. Obres de la Col·lecció Bombelli*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006 [cat. exp.].
13 Robert Smithson: *Robert Smithson: The Collected Writings* (Jack Flam, ed.). Berkeley: University of California Press, 1996, p. 11.
14 *Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*. Nueva York: Seth Siegelaub, 1969 [cat. exp.].
15 Alain Badiou: «Théâtre et Philosophie», *Les Cahiers de Noria*, nº 13 (mayo 1998), p. 14. Edición en castellano en Alain Badiou: «Teatro y Filosofía», *Imágenes y palabras. Ensayos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 123.
16 Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976). San Francisco, CA: The Lapis Press, 1986, p. 52.
17 David Lamelas: *A New Refutation of Time*. Rotterdam y Múnich: Witte de With, con la colaboración de Kunstverein München y Richter Verlag, 1997, p. 86 [cat. exp.].
18 Declaración del artista. Inédito, s.p.
19 *La Ricarda* se presenta en la Capella MACBA desde principios de julio.

Consorcio del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

Presidente
José Montilla Aguilera

Vicepresidente primero
Jordi Hereu i Boher

Vicepresidenta segunda
María Dolores Carrión Martín

Vicepresidente tercero
Leopoldo Rodés Castañé*

Vocales
Generalitat de Catalunya
Joan Manuel Tresserras i Gaju
Lluís Noguera i Jordana*
Eduard Voltas i Poll*
Claret Serrahima de Riba
Vicenç Altaió i Morral*
Josep Bargalló Valls*

Ayuntamiento de Barcelona
Jordi Portabella i Calvete
Itziar González i Virós*
Jordi Martí i Grau*
Marta Clari i Padrós*
Sergi Aguilar

Fundación Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
Javier Godó Muntañola, Conde de Godó
Lola Mitjans de Vilarasau*
Elena Calderón de Oya
Jordi Soley i Mas*

Ministerio de Cultura
José Jiménez
Santiago Palomero Plaza*

Interventora
Gemma Font i Arnedo

Secretaria
Lluïsa Pedrosa i Berlanga

* Miembros de la Comisión Delegada

Amigos protectores del MACBA
Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

Director del MACBA
Bartomeu Marí i Ribas

Gerente del MACBA
Joan Abellà Barril

Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Presidenta de honor
S.M. La Reina Doña Sofía

Presidente
Leopoldo Rodés Castañé*

Vicepresidente primero
Javier Godó Muntañola, Conde de Godó*

Vicepresidenta segunda
Lola Mitjans de Vilarasau*

Tesorero
Pedro de Esteban*

Secretario
Oscar Calderón de Oya*

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

* Miembros de la Comisión Delegada del Patronato

MACBA 2009

Empresas fundadoras
Agrolimen
BBVA
"la Caixa"
Cementos Molins
Cobega
Comsa
Danone
El País
Freixenet
Fundació AGBAR
Fundació Abertis
Fundació Banc Sabadell
Fundació Jesús Serra
Fundació Puig
Gas Natural SDG
Grupo Planeta
La Vanguardia
Uniland Cementera

Miembros de honor
Repsol YPF
Reinhard y Ute Onnasch

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

Empresas patrocinadoras
Caja Mediterráneo – Obras Sociales
Epson Ibérica S.A.U.
El Periódico de Catalunya
ISS Facility Services
SEAT

Empresas benefactoras
El Consorci de la Zona Franca
El Corte Inglés
Fundación Telefónica
Mango
Maria Reig Moles

Empresas protectoras
Fundación Cultural Banesto
RACC Club
Random House Mondadori
Wonderland

Empresas colaboradoras
Alpino
Arlex
Basi
Banco Espírito Santo
Bodegues Sumarroca
Bowers & Wilkins
Catalunya Ràdio
Cerveses Moritz
Concepta Barcelona
Ernst & Young
Fundació KPMG
Fundació Miguel Torres
Fundació Antoni Serra Santamans
Fundació Privada Damm
Grupo Esteve
Illycaffè
Instituto Javier de Benito
JP Morgan
Lombard Odier Darier Hentsch & CIE
Meridia Capital
Rodés & Sala, Abogados
Samsung
ScannerFM.com
VSS

Socios corporativos
Artbarcelona, Associació de Galeries
Deloitte
Fundación Baruch Spinoza
Fundación Cuatrecasas
Garrigues Advocats i Assessors Tributaris
Gràfiques Pacífic
Grand Hotel Central

Benefactores
David Armengol Dujardin
Familia Bombelli
María Entrecanales Franco
Lady Jinty Latymer
Enrique Ordóñez Las Heras
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri Palazuelo

Protectores
Sylvie Baltazart-Eon
Elena Calderón de Oya
CAL CEGO. Col·lecció d'Art Contemporani
Pedro de Esteban
Liliana Godia Guardiola
José Mª Juncadella Salisachs
Pere Portabella i Ràfols
Miguel Angel Sánchez
Josep Suñol Soler
Hubert de Wangen

Colaboradores
Mª Carmen Buqueras de Riera
Josep M. Català i Virgili
Jordi Soley i Mas
Marta Uriach i Torelló
Mercedes Vilá Recolons
Eva de Vilallonga

Círculo contemporáneo
Manuel Curtichs Pérez-Villamil
Fanny de Castro
Dr. Mario Deus
Anna Esteve Cruella
Raimon Maragall Solernou
Ernesto Ventós Omedes
El Taller de la Fundació MACBA
Manuel Barbié Nogaret
José Luis Blanco Ruiz
Berta Caldentey Cabré
Eulàlia Caspar
Cristina Castañer Sauras
Pilar Cortada Boada
Pedro Domenech Clavell
María Entrecanales Franco
Mª José de Esteban Ferrer
Rafael Ferrater Zaforteza
Josep Gaspart i Bueno
Ezequiel Giró Amigó
Pedro Gonzalez Grau
Teresa Guardans de Waldburg
Pilar Líbano Daurella
Juan Lladó Arburúa
Álvaro López Lamadrid
Ignacio Malet Perdigó
Jaime Malet Perdigó
Ignacio Mas de Xaxàs Faus
Mercedes Mas de Xaxàs Faus
Àngels Miquel i Vilanova
Jordi Prenafeta
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
Juan Ribas Araquistain
Alfonso Rodés Vilá
Miquel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteva
Álvaro Vilá Recolons
José Mª de Villalonga
Neus Viu Rebés

Directora
Ainhoa Grandes Massa

Departamento de mecenazgo
Isabel Crespo Martínez
Ariadna Delgado Pons

Secretaría y administración
Clara Domínguez

Esta guía se publica con motivo de la presentación **Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones,** organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona del 15 de mayo al 31 de agosto de 2009.

Exposición

Comisario
Bartomeu Marí i Ribas

Responsable del Área de Colección
Antònia M. Perelló

Responsable de producción
Anna Borrell

Adjunta de producción
Lourdes Rubio

Coordinación
Anna Cerdà
Anna Garcia

Asistente de coordinación
Lorena Martín
Con la colaboracion de Stefano Bellin y Esther Mas

Coordinadora de Colección
Ainhoa González

Asistentes de Colección
Anne Stenne
Núria Montclús

Registro
Ariadna Robert
Marta Badia
Ana Escar
Alícia Escobio
Mercè López
Aída Roger

Restauración
Sílvia Noguer
Alejandro Castro
Alba Clavell
Jordi Font
Samuel Mestre
Lluís Roqué
Xavier Rossell

Arquitectura
Isabel Bachs
Miguel Ángel Fernández
Eva Font
Núria Guarro
Elena Llempen
Alberto Santos
Xavier Torrent

Técnicos de audiovisuales
Albert Toda
Miquel Giner
Joan Sureda
Jordi Martínez
Diego Rada
Victor Gonzalo

Publicación

Coordinación y edición
Clàudia Faus

Documentación gráfica
Dolores Acebal
Gemma Planell

Diseño gráfico
Martha Stutteregger

Traducción
Jordi Martín Lloret

Corrección
Meritxell Anton

Fotomecánica e impresión
Índex

Editor
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
t:+ 34 93 412 08 10
f:+ 34 93 412 46 02
www.macba.cat

MACBA MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

© edición: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009
© texto: el autor, 2009
© obras: Hans Haacke, Richard Hamilton, Palle Nielsen, Dieter Roth, Robert Smithson, Francesc Torres, Jaume Xifra, VEGAP, Barcelona, 2009 / Judith Barry, Constant, Manon de Boer, Joan Jonas, La Ricarda - Familia Gomis-Bertrand - Multiplicité asbl, Katalin Ladik, David Lamelas, Rita McBride, Asier Mendizabal, Matt Mullican, Armando Andrade Tudela, Lawrence Weiner, 2009
© fotografías: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona - Arxiu Fotogràfic (p. 5), Tony Coll (pp. 6, 7, 10, 19), Dolby Tu © Taipei Fine Arts Museum (p. 1), Bob Goedewaagen (cubierta, p. 11), Tom Haartsen (p. 9), Werner Maschmann (p. 17), Juanchi Pegoraro (p. 12), Francisco Soares (p. 14), 2009

Imagen de la cubierta: David Lamelas, *Situación de tiempo*, 1967. Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Detalle de la vista de la instalación en el Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 1997

Todos los derechos reservados

DL: B-18707-2009
Tipografía: Clifford, Replica
Papel: Lessebo Design blanco 100 g

Agradecimientos

Francesc Abad
David Balsells
Lars Bang Larsen
Nimfa Bisbe
Claire Burrus
Maia Creus
León Ferrari
Dorothee Fischer
Antoni Mercader
Friedrich Meschede
Muntadas
Palle Nielsen
Reinhard y Ute Onnasch
Carles Salmurri
Ramon Santos
Eloïsa Sendra
Soledad Sevilla
Simone y Roger Thomas
Jaume Xifra

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona – Hemeroteca
Arxiu Històric de la Ciutat – Arxiu Fotogràfic de Barcelona
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Departamento de fotografía
Fundació "la Caixa"
Fundación Gego
Fundació Josep Pla
La Vanguardia

Y todos los artistas, galeristas, donantes y depositantes que han contribuido generosamente al crecimiento de la Colección MACBA.

Patrocinador de comunicación

LA VANGUARDIA

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
www.macba.cat

Exposición

del 15 de mayo al 31 de agosto de 2009

Horarios

Lunes y miércoles, de 11 a 19.30 h
A partir del 24 de junio, hasta las 20 h
Jueves y viernes, de 11 a 24 h
Sábados, de 10 a 20 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h
Martes no festivos, cerrado

Visitas guiadas diarias
(incluidas en el precio de la entrada)

Actividades

El principio de incertidumbre
Del 15 de mayo al 12 de junio
Capella MACBA, Carrer dels Àngels, 7
Programa de ciclos de proyecciones y actividades relacionado con la Colección MACBA en el que se analizarán diferentes maneras de generar hipótesis desde la producción artística contemporánea.

En los márgenes del arte
A partir del 9 de julio
Centro de Estudios y Documentación MACBA
Panorámica de las diversas formas en que los artistas de la segunda mitad del siglo xx han puesto su capacidad creativa al servicio de la reivindicación política, incluyendo revistas, libros, carteles, octavillas, postales y otros formatos impresos.

Nits de MACBA
Del 15 de mayo al 18 de septiembre,
todos los jueves y los viernes de 20 a 24 h

Si quieres conocer mejor el Museo, la exposición que has visitado o nos quieres dar tu opinión, dirígete a un monitor de salas, lo reconocerás por este símbolo.