

OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

Exposició

UNA CERTA FOSCOR

Producció	Obra Social "la Caixa"
Jurat Comisart	David Armengol Ferran Barenblit Carlos Martín Antònia M. Perelló Elena Vozmediano
3a edició	
Comissària	Alexandra Laudo
Disseny del muntatge	Pep Canaleta (3carne33)
Gràfica de l'exposició	Alex Gifreu

Catàleg

Edició	Fundació Bancària "la Caixa"
Textos	Alexandra Laudo
Disseny gràfic	Alex Gifreu
Correcció i traducció	Mercè Bolló i Judit Cusidó (www.barcelonakontext.com)

Catàleg en línia accessible a:

<https://coleccion.caixaforum.com/ca/exposiciones>

https://caixaforum.es/ca_ES/barcelona

Agraïments

Aquesta publicació està dedicada a la meua mare, que tota la vida ha treballat amb imatges i que m'ha ensenyat a saber-les mirar.

A més, vull donar les gràcies a tots i cada un dels artistes participants a l'exposició i als *Punts de fuga*; a Núria Faraig i a totes les altres persones de la Fundació Bancària "la Caixa" que han fet possible aquesta exposició; a tots els membres del jurat de Comisart i, en especial, a David Armengol pel seu acompanyament durant el procés de treball; a Patrícia de Muga, Charlie Taché, Olivier Collet i Quico Peinado; a Marta Vega i Pablo Martínez; a Irene Solà; a Víctor Molina; a Claudi Laudo i Julià Laudo; a Àlex Serrano; a Joan Fontcuberta; a la meua mare, Esther Laudo.

6 PRESENTACIÓ

8 ALEXANDRA LAUDO UNA CERTA FOSCOR

58 LLISTA D'OBRES

64 PUNTS DE FUGA

66 BIOGRAFIA

Crèdits fotogràfics

- © David Batchelor, Perejaume, VEGAP, Barcelona, 2018: pàgs. 52, 22-23
- © Bibliothèque nationale de France: pàgs. 12, 14
- © Joan Brossa. Fotografia: Gasull Fotografia: pàg. 32
- © Christo: pàg. 24
- © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2018: pàgs. 18-19, 47
- © Pol González Novell: pàgs. 54-55
- © João Maria Gusmão + Pedro Paiva, 2018. Fotografia: Rafael Vargas: pàg. 44
- © Juan Francisco Isidro: pàgs. 30-31
- © Ira Lombardia: pàgs. 50-51
- © Michèle Métail: pàg. 47
- © Pedro Mora: pàg. 34
- © Martin Parr / Magnum Photos: pàg. 57
- © Àngels Ribé, 2018. Fotografia: Tony Coll: pàgs. 42-43
- © Tim Rollins & K.O.S.: pàgs. 28-29
- © Pedro G. Romero: pàg. 45
- © Jordi Serra Mañosa: pàg. 21
- © Hiroshi Sugimoto, 2018. Fotografia: Gasull Fotografia: pàgs. 36-37
- © Pedro Torres: pàgs. 40-41
- © dels textos, l'autora
- © de les fotografies, els fotògrafs
- © de les traduccions, els traductors
- © de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa", 2018 Pl. Weiler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-207-1

L'art contemporani ha esdevingut un terreny de reflexió i d'especulació filosòfica. És un dels seus grans atractius. Al voltant d'obres i d'artistes, especialistes de totes les disciplines desenvolupen idees i discursos que van més enllà de l'experiència plàstica. Ens parlen de la nostra relació amb les imatges, de les relacions de poder, de valors i certeses, de la imaginació i de la creació. Al mateix temps, però, aquest caràcter fonamentalment intel·lectual de la creació actual és un dels obstacles per a la comunicació directa i fluïda amb el públic. «Cal saber tantes coses per acostar-se a l'art contemporani...!», pensen molts dels nostres conciutadans. Tenen una mica de raó. A mesura que les obres d'art han anat articulant al seu voltant els discursos de la filosofia, la sociologia, la política o la literatura, s'han fet cada cop més complexes.

Des de l'Obra Social "la Caixa" duem a terme un esforç continuat per trencar aquesta barrera i fer participar cada cop més gent en els debats artístics del nostre temps. Ho fem mitjançant exposicions que presenten sota una nova llum les peces de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani, una de les més importants d'Europa, activitats de divulgació, visites, xerrades. I també a través del programa Comisart, que és un dels nostres projectes més preats. Amb una convocatòria oberta, es convida joves comissaris a presentar propostes d'exposició a partir de les peces de la col·lecció. Cada dos anys es trien tres projectes, que es presenten al públic a CaixaForum Barcelona.

No hi ha un patró únic a l'hora de triar com han de ser aquests projectes. Amb la perspectiva de tres edicions de Comisart, però, observem alguns elements en comú: una mirada nova, la voluntat de posar en connexió artistes de diferents generacions i tradicions culturals i la capacitat de desenvolupar discursos temàtics, que ens acostin a elements fonamentals de la cultura contemporània.

Des d'aquest punt de vista, *Una certa foscor*, d'Alexandra Laudo, és un projecte modèlic. Conté una preocupació filosòfica, com passa en bona part de l'art contemporani i de les exposicions que s'organitzen al seu voltant, però l'element narratiu i l'element plàstic hi tenen un pes importantíssim, que ajuda a fer-lo atractiu als espectadors.

Parteix d'un fet històric que és el robatori de *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, del Museu del Louvre en els primers anys del segle xx, i acaba amb la desaparició del quadre a les pantalles de les càmeres digitals i dels telèfons mòbils en els primers anys del segle xxi, dins del remolí del turisme de masses. A partir d'aquest fil examina les relacions entre la realitat i la representació, l'espai públic i el privat, la sobreexposició a les imatges i la desaparició de les imatges. I per damunt de tot, s'interroga sobre les figures de l'absència que ens plantegen interrogants i que ens fascinen.

Per fer participar els espectadors en aquesta recerca, a més d'un fil que no es pot deixar, hi ha una tria d'obres esplèndides, de Joan Brossa, Christo, João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Ira Lombardía, Perejaume, Martin Parr, Tim Rollins & K.O.S., Pedro G. Romero o Hiroshi Sugimoto, entre d'altres. De la poesia visual a la fotografia, el vídeo o la instal·lació, l'exposició està muntada amb ritme narratiu i gust pel contrast.

Una certa foscor d'Alexandra Laudo tanca el cicle de tres exposicions del Comisart 2017, que es va iniciar amb *H(a)unting images: anatomia d'un tret*, d'Arola Valls i Ada Sbriccoli, i que va seguir amb *Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixel·la*, d'Àngel Calvo Ulloa.

L'Obra Social "la Caixa" vol agrair el treball de la comissària i la bona acollida del públic, que també és protagonista del projecte Comisart, i convidar els joves comissaris a presentar els seus projectes a la propera edició.

UNA CERTA FOSCOR

ALEXANDRA LAUDO

ALEXANDRA LAUDO

PRÒLEG

Un matí d'agost del 1911, a París, un home vestit amb una bata blanca va entrar al Museu del Louvre, va despenjar el quadre de *La Gioconda* de la paret del Salon Carré i se'l va endur sense que ningú se'n adonés. De fet, no va ser fins a l'endemà, quan ja havien passat més de vint-i-quatre hores, que al museu van constatar l'absència de la gran obra mestra.

La notícia del robatori es va escampar, va ser portada de tots els diaris i, durant mesos, un gran nombre de persones van acostar-se al museu per veure l'espai on fins aleshores hi havia hagut penjat el quadre de Da Vinci; entre ells, Frank Kafka i Max Brod, que van viatjar junts a París per contemplar aquell buit. Molts d'aquests visitants no havien vist mai la pintura original ni havien anat abans al Louvre.

Poc després, Guillaume Apollinaire i Pablo Picasso van ser interrogats com a sospitosos del robatori. Tots dos havien defensat públicament els al·legats futuristes de Marinetti, que encoratjaven a cremar els museus i a destruir les obres d'art clàssiques per deixar pas a l'art nou. En aquell moment es va saber, a més, que uns anys abans havien estat involucrats en la desaparició d'unes escultures ibèriques que pertanyien a la col·lecció del Louvre. Encara que aviat es va comprovar la seva innocència respecte al robatori de l'obra de Da Vinci, Apollinaire va arribar fins i tot a entrar a la presó.

El desembre del 1913, *La Gioconda* va ser localitzada a Florència, quan la persona que l'havia robada va provar de vendre-la a un marxant d'art. Es va saber llavors que l'autor del robatori era Vincenzo Peruggia, un fuster i pintor de parets que havia treballat per al Louvre. Es va saber també que, durant els dos anys anteriors, la pintura havia estat amagada al modest domicili de Peruggia, a la Rue de l'Hôpital-Saint-Louis de París, al fons fals d'un bagul.

Durant els més de dos anys en què la pintura va estar desapareguda, mentre al Louvre les multituds es congregaven per veure un buit a la paret, a fora, la imatge de *La Gioconda* va començar a reproduir-se per tot arreu. Abans del robatori, l'obra de Da Vinci ja era considerada una obra mestra, però no tenia pas la popularitat que va aconseguir en les dècades posteriors. Va ser la seva absència el que la va convertir en una icona. Actualment és l'obra d'art més reproduïda de la història.

1

It's not what you see that's art. Art is the gap.

MARCEL DUCHAMP

Fa uns anys, un amic em va parlar del robatori de *La Gioconda* i em va deixar un llibre que analitzava aquest fet des de la perspectiva de l'art i la teoria psicoanalítica.¹ Des d'aleshores, la història d'aquest robatori i molts dels fets que s'hi relacionen i se'n deriven m'han generat una gran fascinació, no solament perquè són, en si mateixos, fets excitants i captivadors, sinó també perquè crec que plantegen qüestions summament rellevants sobre la manera com ens relacionem amb les imatges. Moltes d'aquestes qüestions són especialment pertinents per pensar sobre la condició de la imatge artística en aquests temps de fúria icònica.²

Una certa foscor és un projecte curatorial que pren com a punt de partida simbòlic aquest espai negre i buit que deixa a la sala expositiva el quadre robat de *La Gioconda* per especular sobre la qüestió de la imatge i la mirada amb relació a la pràctica artística. El projecte té com a proposta central una exposició que reuneix una selecció d'obres d'art i de documents que exploren les idees d'opacitat, ocultació i absència, com també conceptes relacionats amb les formes de veure, la tecnologia de la representació i la condició de l'espectador. L'exposició s'interroga sobre la possibilitat de generar, des de les arts visuals, pràctiques i estratègies que reflexionin sobre el règim d'hipervisualitat contemporani i el problematitzin, i que assagin formes de resistència a l'actual ubiqüitat de la imatge i l'ocularcentrisme.

Aquesta exposició es complementa amb una sèrie de propostes que majoritàriament s'ubiquen fora de l'espai expositiu, en alguns espais de

1. L'amic en qüestió era Víctor Molina, doctor en Filosofia, assagista i professor de l'Institut del Teatre, a qui agraeixo les seves aportacions valuoses, tant en aquest com en altres projectes curatorials que he dut a terme. El llibre prestat era: Darian Leader, *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*, Madrid, Sexto Piso, 2014.

2. El concepte *fúria icònica* ha estat proposat per Joan Fontcuberta, que l'analitza amb profunditat al seu llibre *La furia de las imágenes*. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

la ciutat i també al ciberespai. Sota la denominació *Punts de fuga*, aquestes propostes es relacionen de manera més o menys explícita amb les obres reunides i amb els plantejaments curatorials, i amplien la mostra en termes espacials, teòrics i artístics. Aquesta disseminació més enllà dels límits arquitectònics i contextuals de la sala expositiva evoca el desplaçament de *La Gioconda* fora del context institucional del museu, com també la seva existència secreta durant el temps que va romandre oculta. En contrast amb les obres reunides a l'exposició, a les quals és fàcil d'accedir, aproximar-se a aquestes altres propostes requereix una actitud proactiva i un esperit curiós.

2

De la història de la desaparició de *La Gioconda*, el que m'interessa més no té a veure amb el dispositiu del robatori o amb la identitat de qui el va perpetrar (tot i que, sens dubte, aquests detalls també són estimulants). El que em captiva més és la imatge de tots aquells visitants contemplant un buit, un espai fosc, l'absència d'una obra d'art. A *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver* (el llibre que el meu amic em va deixar), l'autor, Darian Leader, formula la que segurament és la pregunta més interessant amb relació a aquest esdeveniment: per què es va a veure un espai buit? Leader s'empara en les teories psicoanalítiques per explicar que el desig de mirar té relació amb el que està ocult, i que les imatges que se'ns resisteixen, les imatges que no veiem, són les que inciten les nostres ganes de veure.

Però, a banda d'aquesta pulsio escòpica provocada per una imatge que es resisteix a ser vista, segurament el que portà tantes persones a anar al Louvre per observar aquell buit a la paret del Salon Carré fou, en primer lloc, el desig imperiós de certificar personalment el que havia succeït, la voluntat d'obtenir-ne una evidència des de l'experiència directa. Tot plegat revela que sovint, per ser participants d'un esdeveniment, necessitem ser, o bé anar, a l'indret on s'ha produït, i que és la nostra presència al lloc dels fets –i no pas la corroboració d'aquests fets mitjançant documentació probatòria aportada per tercers– el que ens permet testimoniar-los i sentir-nos-en part. Aquest comportament posa de manifest un model epistèmic empirista, en què l'obtenció del coneixement s'esdevé per mitjà dels sentits i, de manera

privilegiada, per la vista; un sentit que, gràcies en bona part a la influència exercida per les teories de Descartes sobre l'òptica i la visió, va governar tota la modernitat, durant la qual es va afermar un model ocularcentrista que s'havia iniciat amb el Renaixement i la revolució científica.



«Els visitants miren amb interès els quatre claus de ferro que subjectaven el quadre de Leonardo da Vinci», *Le Petit Parisien*, 30 d'agost de 1911

Més enllà d'aquesta justificació epistèmica, la reunió de tots aquells visitants davant d'una imatge absent ens convida a pensar també sobre les formes de mirar i sobre les relacions que es produeixen entre el sentit de la vista, la memòria i la imaginació. Podem considerar que aquells espectadors, en contemplar l'absència de *La Gioconda*, també estaven recordant-la, imaginant-la i, per tant, veient-la d'una altra manera. La nostra experiència contemporània és essencialment visual: vivim en una cultura d'exaltació de la imatge en què, com observa el teòric Nicholas Mirzoeff, tot tendeix a transformar-se en visible, fins i tot el que en essència no ho és.³ Joan Fontcuberta afirma com en l'era de la postfotografia, en què tots hem esdevingut productors i

3. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londres i Nova York, Routledge, 1999, ed. del 2004.

consumidors d'imatges, i en què n'hi ha una circulació massiva, potser –encara que sigui difícil d'acceptar– les imatges ja no neixen per ser mirades.⁴ Una imatge no mirada, diu Fontcuberta, és una imatge invisible, una no-imatge. En aquesta era hipervisual d'ulls fatigats, potser les úniques imatges que neixen per ser vistes i per voler ser mirades són aquelles que no hi són, les que han desaparegut o, tornant a les teories psicoanalítiques, les que se'ns resisteixen. Els buits, les absències, les foscores.

Als inicis del segle xx, quan el robatori de *La Gioconda* va tenir lloc, la societat europea no era tan densament icònica com és ara, però sí que experimentava una sèrie de transformacions tecnològiques que estaven redefinint de manera important la relació que aleshores es tenia amb les imatges, les quals començaren a proliferar i a fer-se cada cop més presents i accessibles, tant en l'esfera pública com en la vida privada. La popularització de la fotografia i la invenció del cinema possibilitaren una reproducció mecànica de la realitat i, d'aquesta manera, transformaren substancialment la manera d'entendre el valor i el significat de la imatge, en especial de la imatge artística, ja que les càmeres fotogràfiques i cinematogràfiques generaven obres d'art que no eren úniques, i a més permetien reproduir obres artístiques ja existents. En el seu llibre *Practices of Looking*, Marita Sturken i Lisa Cartwright revisen el text ja clàssic de Walter Benjamin sobre la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art i comenten com, paradoxalment, la popularitat de la imatge fotogràfica provocà una reafirmació del valor de la imatge autèntica i del culte a l'obra única.⁵ És interessant recordar que, mentre una multitud de visitants feien cua al Louvre per poder contemplar l'espai que *La Gioconda* havia deixat buit, la imatge de l'obra de Da Vinci es feia rotundament present en moltes esferes de la vida pública, reproduïda

4. Joan Fontcuberta, *op. cit.*

5. Marita Sturken i Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Nova York, Oxford University Press, 2001. Del text de Walter Benjamin existeixen moltes edicions. En el procés d'escriptura d'aquest text he consultat la de l'editorial Itaca, que és la versió que Benjamin considerava el text base del seu treball, i que serví per editar la traducció francesa del text, publicada en vida de l'autor, i també l'alemanya (llengua en la qual el text havia estat escrit originàriament), que es publicà a títol pòstum. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México D. F., Itaca, 2003.



Notícia del robatori de *La Gioconda* al Museu del Louvre, publicada a *Le Petit Parisien* el 23 d'agost de 1911

sobre una infinitat de suports: als diaris i revistes, als cinemes, en postals i cartells, i fins i tot en capses de bombons. A *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Arturo Schwarz explica que, en una conversa amb l'artista sobre els continguts de la seva conferència *The Creative Act* (impartida el 1957), Duchamp afirmà que l'art no és allò que veiem, sinó que l'art és el buit. L'artista identificava aquest buit amb la distància existent entre una idea artística i la seva materialització, amb la diferència entre la concepció i la realització de l'obra. És en aquest espai d'impossibilitat, de distància, allà on l'art s'ubica. Davant de la proliferació de reproduccions de la *Mona Lisa* que, seguint raonaments benjaminians, podríem qualificar de desproveïdes d'aura, tal vegada el que els visitants anaven a cercar al Saló Carré era la possibilitat de trobar una imatge autèntica, la qual només podia ser aprehesa en el seu rastre, en la seva absència.

Un altre aspecte del robatori de *La Gioconda* que és captivador és el fet que l'autor del furt, Vincenzo Peruggia, convisqués amb l'obra d'art durant dos anys al seu modest domicili parisenc. En contrast amb l'accés mediat i codificat a l'obra artística imposat pel context museístic del Louvre, la relació extremament íntima i domèstica que Peruggia va tenir amb la gran obra és, depenent de com es miri, un gest radicalment emancipat, una acció rotundament disruptiva que desestabilitza el sistema de valors institucionals i reinscriu l'obra artística en l'epicentre de la vida ordinària. El robatori de la *Mona Lisa* a càrrec de Peruggia ens remet, de fet, a una altra acció d'usurpació d'aquesta mateixa obra que tingué lloc just un segle abans, quan Napoleó feu traslladar la pintura de Da Vinci des de les sales del Louvre a les seves estances al palau de Fontainebleau, on la retingué durant cinc anys. Tan sols uns anys abans, a conseqüència de la Revolució Francesa, el Louvre havia deixat de ser un palau reial per convertir-se en un museu públic, amb la qual cosa es facilitava l'accés del poble a les col·leccions que fins aleshores pertanyien a la monarquia. L'aparició d'aquest museu públic com a resultat de la transformació d'un palau reial revela un canvi de mentalitat profund respecte de la funció social que l'art havia de tenir en la societat, i amb relació a qui podia tenir accés i dret a la imatge artística. El trasllat de *La Gioconda* des del Louvre fins al palau de Fontainebleau, en canvi, és l'expressió en el terreny artístic de la clausura dels valors revolucionaris que es produí amb el cop d'estat de Napoleó, l'any 1799.

Des d'aquesta perspectiva, el posterior desplaçament de l'obra de Da Vinci per part de Peruggia des del museu fins a la seva petita habitació és ambigu, ja que d'una banda participa de la supèrbia napoleònica, en situar l'obra d'art fora del seu context de titularitat pública, però d'altra banda simbolitza, en certa manera, una aspiració més radical pel que fa a la relació amb la imatge artística canònica. El de Peruggia pot ser llegit com un gest d'apropiació que, inconscientment, expressa el fracàs de l'esperit il·lustrat que inspirà la Revolució Francesa⁶ i conté alhora la irreverència i l'agosament de les avantguardes artístiques. Cal recordar que fou el 1919, tan sols uns anys després del robatori, quan Duchamp feu l'obra *L.H.O.O.Q.*,⁷ en la qual dibuixà irreverentment un bigoti i una barbata sobre una postal de *La Gioconda*.

Quant a l'especulació sobre les possibles relacions entre el gest d'usurpació de Peruggia i l'art d'avantguarda, és també interessant el fet que les primeres sospites respecte a l'autoria del robatori apuntessin cap a Picasso i Apollinaire, i que estiguessin afavorides per uns fets que il·lustren la relació antagonista que molts artistes han tingut amb el llegat artístic. El primer fet és la implicació col·lateral de Picasso i Apollinaire en el robatori d'unes escultures ibèriques del Louvre, una sostracció que pot ser entesa com un gest d'apropiació en què es posa de manifest el desig d'adscriure's a una tradició artística determinada o de subratllar-ne l'interès, com també la voluntat de reinterpretar aquesta tradició des de la contemporaneïtat de l'artista (en aquest cas, des de les indagacions avantguardistes que donaren lloc al cubisme, ja que sembla que les escultures serviren d'inspiració a Picasso per pintar *Les senyorettes d'Avinyó*). L'altre fet és la defensa per part de Picasso i

6. En la seva defensa, Peruggia declarà que havia robat *La Gioconda* per motius patriòtics, per retornar-la gloriósament a Itàlia i per venjar l'espoli d'obres d'art que Napoleó havia perpetrat a tot Europa. Peruggia anava errat, ja que no fou Napoleó qui usurpà a Itàlia la pintura de la *Mona Lisa*, sinó que sembla que fou el mateix Da Vinci qui la portà a França quan es traslladà a viure a Amboise sota la protecció del rei Francesc I, l'any 1516. Tot i això, les argumentacions de Peruggia expressen també un posicionament respecte a qui han de pertànyer les imatges artístiques, en aquest cas filtrades per la ideologia patriòtica.

7. El mateix títol de l'obra conté aquesta actitud irreverent, ja que es basa en un joc lingüístic en el qual la pronunciació de les sigles *L.H.O.O.Q.* produeix un enunciat que sonorament és quasi igual a la frase "Elle a chaud au cul" (Ella té el cul calent).

Apollinaire de les proclames dels futuristes que incitaven a destruir les obres d'art clàssic i a cremar els museus, de les quals emana la convicció que per possibilitar noves formes d'expressió artística cal eliminar les imatges normatives i dominants. Aquest posicionament provocador d'exaltació del gest destructiu participa també de l'actitud apropiacionista, ja que, tal com ha sabut veure l'artista Pedro G. Romero i com proposava l'exposició que Carlos Martín va presentar en aquesta mateixa sala expositiva el 2016,⁸ l'acció iconoclasta reconeix un valor i un poder en l'objecte artístic vandalitzat.

Sturken i Cartwright subratllen el fet que la interrogació sobre la mirada i l'exploració de la representació de noves formes de veure fou central en les avantguardes franceses de finals del segle XIX i principis del segle XX. Les propostes futuristes no solament plantegen la destrucció mateixa de l'obra d'art, sinó l'eliminació de la possibilitat de mirar el llegat artístic. Potser el component més radical d'aquestes proclames no és tant la proposta d'agressió perpetrada contra l'objecte, sinó la que es dirigeix contra tota una història de la mirada. Amb Bracque, Picasso i Apollinaire, entre d'altres, el cubisme va configurar una forma de representació de la realitat fragmentària i cinètica, que ofería múltiples punts de vista al mateix temps i que plantejava una manera d'entendre el fenomen de la visió com un procés complex i inestable, produït per un ull en continu moviment. El cubisme, doncs, feia seus els mandats futuristes i consumava una agressió –en aquest cas simbòlica– contra tota una tradició artística i contra una forma cartesiana d'entendre la realitat que, en les arts visuals, trobava la seva màxima expressió en la convenció de la perspectiva, de la qual Leonardo Da Vinci fou un dels principals proponents.

3

L'exposició *Una certa foscor* s'inicia amb una fotografia d'un grup de visitants del Louvre que contempla l'espai buit que *La Gioconda* havia deixat a la paret, com també alguns altres materials que contextualitzen el robatori.

8. *Gestos iconoclastes, imatges heterodoxes*, CaixaForum Barcelona, 4 de març - 5 de juny del 2016.



Acompanyant aquests documents, la primera obra d'art que trobem a l'espai expositiu és un poema-objecte de Joan Brossa titulat *Elegia a Leonardo* (1998), el qual s'articula també des de l'absència i el rastre com a elements de memòria. Està conformat per una peça de marbre blanc –un material que remet tant a l'arquitectura i l'escultura del Renaixement com a les làpides i els altars funeraris–, sobre la qual hi ha una capsa de compàs buida. Tot i que a l'interior no hi ha cap de les peces de l'instrument, sí que és possible distingir-hi els compartiments de cada una, perfilats d'acord amb les seves formes, com si es tractés d'un fòssil o d'un motlle negatiu de l'objecte. Igual que l'espai fosc que l'obra de Da Vinci deixà a la paret del Louvre, la peça de Brossa al·ludeix a l'objecte des del buit i el rastre. El compàs, tot i estar absent, ens remet a una forma de representació de la realitat basada en interpretacions científiques i formalitzada a través de la convenció de la perspectiva, de la qual, com ja hem comentat, Da Vinci fou un dels més grans exponents. També fa referència al famós *Home de Vitruvi* i als estudis que Da Vinci feu sobre les proporcions ideals de la figura humana, les quals s'erigiren en cànon estètic i regiren durant molt temps la interpretació i la representació visual del cos. L'elegia de Brossa pot ser entesa com un homenatge a la figura de Da Vinci, però també com l'anunci de la caducitat de les seves convencions estètiques i d'una visió racionalista del món.

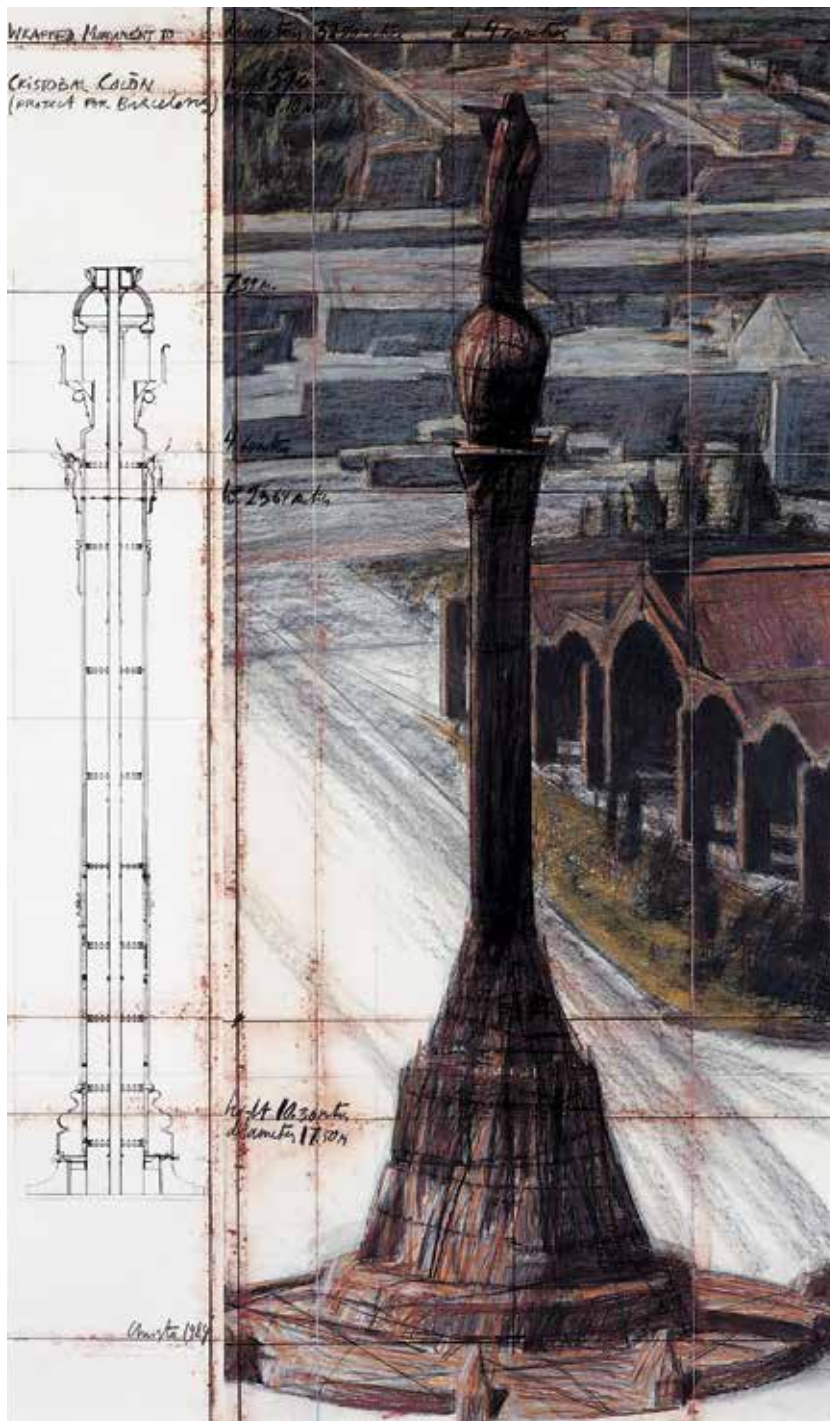
Aquesta peça deixa pas a una selecció d'obres artístiques que es construeixen sobre una operació d'ocultació o eliminació de la imatge, en moltes de les quals trobem algun tipus de barrera visual que s'interposa, de manera més o menys evident, entre la mirada de l'espectador i l'objecte artístic. Són obres, per tant, que ofereixen una resistència a ser mirades; són treballs en els quals la visió dels objectes representats queda cancel·lada parcialment o totalment. Aquesta operació d'ocultació, de tapament o eliminació, anul·la o afebleix en cert sentit la funció representativa de l'obra d'art, però al mateix temps provoca en l'espectador el desig de descobrir-la, de vèncer aquesta resistència visual a través de la imaginació. Alguns d'aquests treballs apunten també cap a certes convencions formals que han condicionat al llarg del temps les nostres formes d'observar la imatge artística.

La pintura de José Maldonado, *Ventana II* (1989), ens presenta una finestra entreoberta, el marc de la qual recorre tot el perímetre extern de la



José Maldonado. *Ventana II*, 1989





Christo. *Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)*, 1984

tela, que coincideix visualment amb el que podria ser el marc de fusta de la mateixa pintura. Maldonado construeix així una imatge en la qual conflueixen el motiu renaixentista de la finestra amb l'espai il·lusori de l'artifici barrocs, de tal manera que s'oposa a les teories perspectivistes d'Alberti amb relació a la pintura, segons les quals la tela del quadre hauria de funcionar com una finestra que transparentés la realitat. La imatge tradicional de la finestra pictòrica com a element que separa un interior i un exterior és reformulada per mostrar-nos un fons obscur, en el qual queda eliminada tota distinció entre els conceptes de dins i de fora. Com molts altres dels treballs de Maldonado, *Ventana II* palesa l'interès de l'artista per qüestions relatives a la visió, la mirada, els límits perceptius i els mecanismes de la representació. L'obra de Perejaume, *El lloc i la data* (1911), explora també alguns d'aquests conceptes i indaga la relació entre representació i objecte representat, entre presència i absència. Dos fragments del marc d'un quadre –en concret la base i el lateral dret, cadascun d'una forma i un color diferents– serveixen a l'artista per construir una coordenada espaciotemporal en la qual la base fa referència a l'eix de representació espacial i el lateral, a l'eix de representació del temps. Es tracta, com moltes altres obres de Perejaume, d'un treball metareferencial, que al·ludeix al mateix llenguatge de l'obra d'art i a la seva funció com a dispositiu de representació. El marc, un element que estableix una distinció entre la representació que el quadre mostra i la realitat que el rodeja, i que delimita la imatge artística incidint en la manera com la percebem, esdevé aquí un sistema de representació abstracta, un espai especulatiu en el qual potencialment podria estar representada qualsevol pintura que l'espectador imagini.

El treball de Christo i Jeanne Claude s'inscriu en el corrent de l'anomenat *art ambientalista* i es concreta en la realització d'intervencions temporals en entorns naturals o urbans. En aquestes intervencions, els artistes solen emprar teixit natural o sintètic per alterar de manera significativa l'aspecte d'un edifici, d'un element geogràfic, d'un paisatge o d'un altre enclavament singular, sigui vorejant-lo, marcant-lo o bé embolicant-lo amb teles. Probablement ha estat l'acció d'embolicar o cobrir la que més singularment ha caracteritzat el treball d'aquest duo artístic, que amb els seus *wrappings* ha aconseguit incidir d'una manera substancial en la forma com percebem enclavaments icònics, la qual cosa ens ha portat a reflexionar sobre les nostres pròpies

formes de veure. En les obres de Christo i Jeanne Claude, el que activa aquesta reflexió sobre la visualitat és sovint una acció d'ocultació, una intervenció orientada a negar el que és visual, o reformular-lo des de l'opacitat. El *Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)* (1984) és un dibuix preparatori d'un projecte que Christo i Jeanne Claude no van arribar a realitzar, i que hauria consistit a embolicar un dels enclavaments més icònics de la ciutat, el monument de Colom, situat al final de la Rambla de Barcelona.

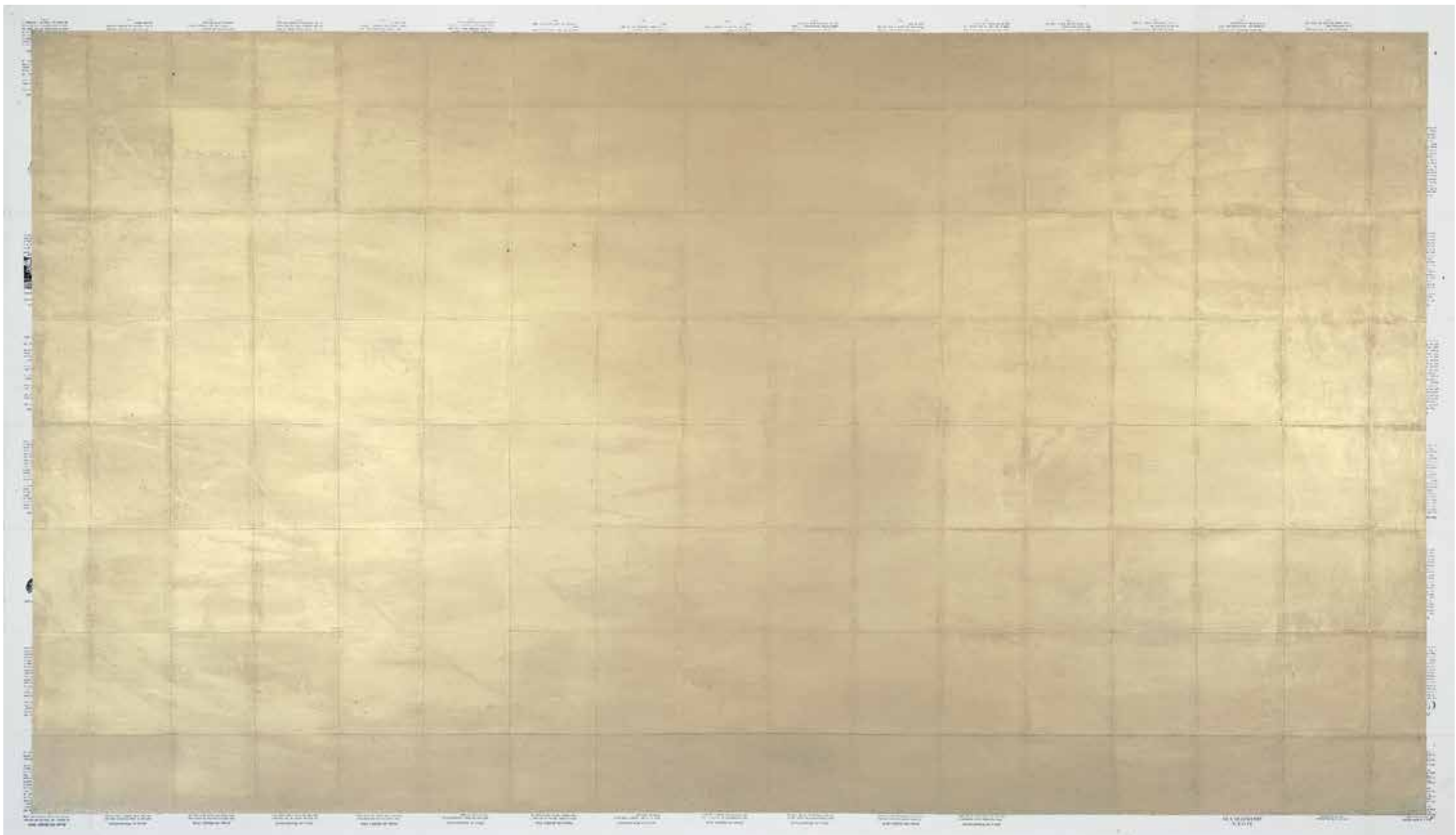
Gold Alice I (1984-1989) és una pintura de gran format realitzada col·laborativament per l'artista Tim Rollins i un grup d'estudiants d'una escola pública del Bronx de Nova York coneguts amb el nom de K.O.S. (Kids of Survival). Aquesta obra i altres de similars van ser produïdes en el marc de l'Art and Knowledge Workshop, una plataforma d'aprenentatge alternatiu ideada i implementada pel mateix Rollins i dirigida a estudiants a qui el sistema educatiu oficial havia definit com a «no aptes per a l'aprenentatge». Aquest programa d'ensenyament no reglat, que s'articulava a partir de la pràctica artística i la lectura de clàssics literaris, va donar lloc a obres que, com aquesta, sorgeixen de la confluència d'aquestes dues àrees de coneixement. El quadre, una superfície rectangular de grans dimensions, conté una pintura que no podem veure: un retrat d'Àlicia, la protagonista de l'obra més emblemàtica de Lewis Carroll. La pintura queda oculta per un revestiment format per pàgines extretes d'una edició d'*Àlicia al país de les meravelles*, i aquests fulls del llibre, al seu torn, queden tapats per una gruixuda capa d'esmalt daurat que cobreix gairebé tota la superfície del quadre, exceptuant-ne una estreta franja al llarg de tot el seu perímetre extern, en el qual encara s'aprecien fragments del text de Carroll. L'aparença final és la d'una bella pintura gairebé monocroma, sota la qual, però, hi ha un text literari i, sota d'aquest, una imatge figurativa de la seva protagonista. *Gold Alice I* posa de manifest les tensions que es produeixen entre la representació literària, que és textual i no imposa una imatge específica del que descriu –sinó que convida el lector a imaginar-ho–, i la representació visual figurativa, que és única i concreta. En aquest treball, la representació que Rollins i K.O.S. fan del personatge de Carroll no és, finalment, allò que opten per oferir a l'espectador, sinó justament el que decideixen ocultar-li, fent ús –no casualment– del mateix text literari que ha inspirat tal representació. La superfície daurada, lluminosa, al·ludeix metafòricament a la funció de la ficció com a espai especulatiu i com

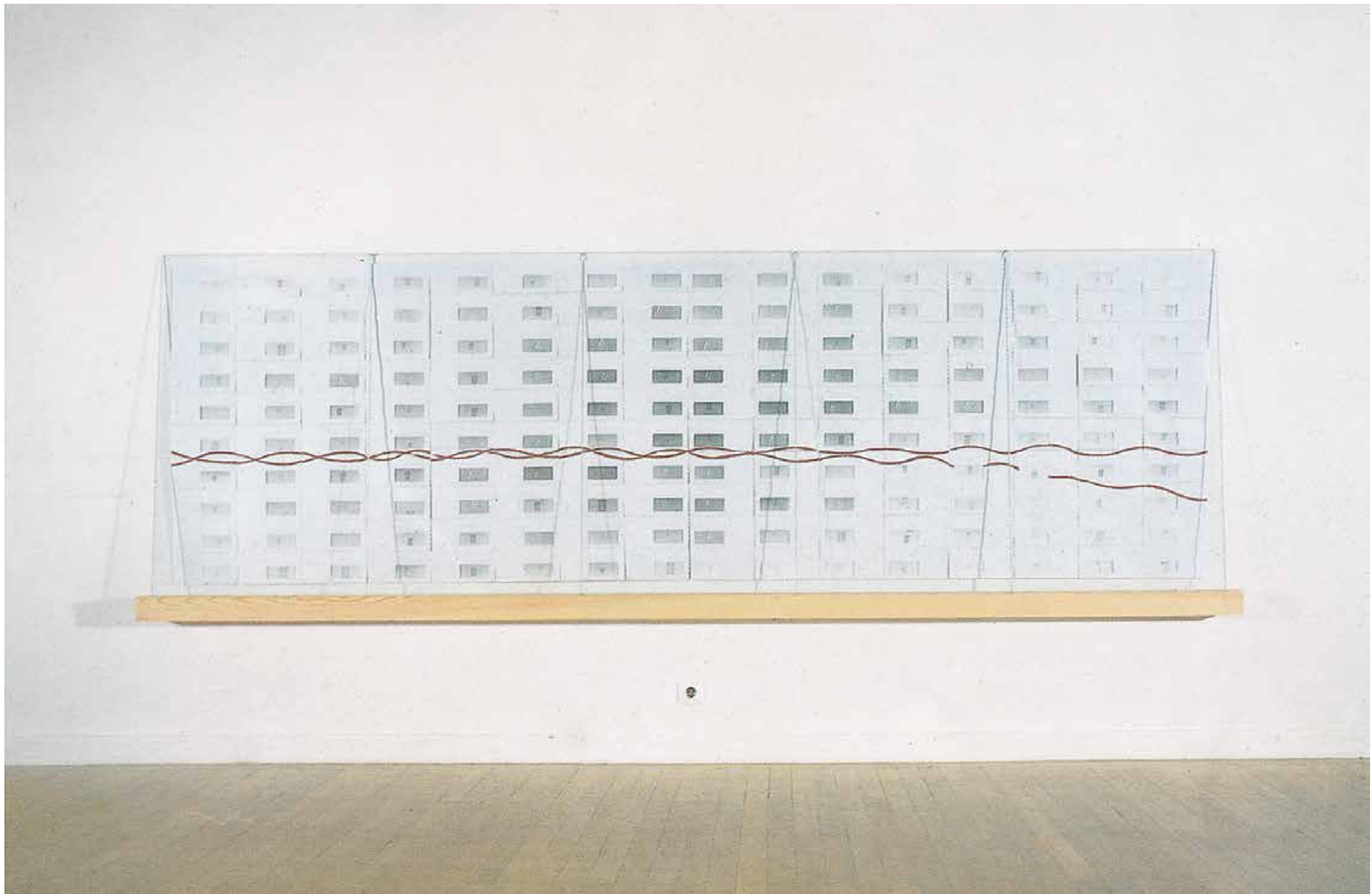
a lloc de la imaginació. Però en l'obra hi ha implícita també una altra qüestió, relacionada amb el rol que la imatge ha de tenir en l'art polític. Sent K.O.S. un grup de joves socialment estigmatitzats, i volent ser la seva una pràctica artística de denúncia i apoderament, a voltes el seu treball ha estat titllat per la crítica d'excessivament bell i formalista. La pràctica de Rollins i Kids of Survival, no obstant això, pot entendre's com una renúncia conscient a l'ús d'imatges políticament explícites i com una reivindicació de la bellesa formal i de l'opacitat com a formes admissibles i vàlides de fer art polític.

Los continentes sumergidos (1991) és una obra de Juan Francisco Isidro formada per cent seixanta sobres ordinaris –tots de color blanc i amb una finestra transparent a la part davantera– disposats ordenadament sobre una superfície rectangular de grans dimensions. Dins de cadascun hi ha inserida una fotografia d'un mateix objecte, visible només a través del petit rectangle transparent del davant del sobre. Aquestes finestres, la utilitat de les quals en un context ordinari seria la de mostrar el nom del destinatari de la carta, adquireixen aquí un ús diferent: funcionen més aviat com a pantalles en les quals es forma una mena de seqüència cinematogràfica de l'objecte fotografiat; una seqüència fragmentària i discontinua, en la qual les imatges queden parcialment amagades. Les sinuoses línies vermelles que travessen el quadre d'extrem a extrem dificulten una mica més l'aprehensió visual de les imatges fotogràfiques, i accentuen la tensió entre el que es revela i el que queda ocult. Trobem un ressò d'aquest exercici d'Isidro en el poema-objecte de Joan Brossa *Sobre el sobre* (1988), que jugant amb la metonímia del substantiu del títol ens presenta un sobre blanc de carta situat sobre un altre que el cobreix, oculta la informació del possible destinatari i deixa veure només el retrat del rei Joan Carles I, que apareix al segell.

4

Després de l'anterior conjunt d'obres pictòriques i escultòriques que s'articulen a l'entorn de la imatge absent, oculta o velada, l'exposició continua amb una sèrie de treballs artístics que especulen sobre el buit i la vacuïtat visual amb relació a la imatge projectada o cinematogràfica.







En un moment de la pel·lícula de Jean-Luc Godard *Éloge de l'amour* (2001), un personatge femení, d'esquena a la càmera i en penombra, mira per la finestra i es pregunta sobre la decadència de la mirada. El protagonista del film, de qui només sentim la veu perquè està situat fora de pla, respon amb una altra pregunta: «Fou deu, quinze o fins i tot cinquanta anys abans de la televisió?». En aquesta escena, Godard estableix indirectament una relació entre els suports formals i tecnològics de la imatge i l'empobriment de les nostres maneres de mirar. Les tecnologies de la imatge sens dubte modelen la forma com mirem, sovint imposant un repertori d'imatges hegemòniques. La popularització de la televisió va contribuir de manera significativa a ampliar les referències visuals dels espectadors, però alhora va promoure una estandardització d'aquest imaginari visual, en bona part orientat a la promoció del consum. Tal com observa Jonathan Crary,⁹ la televisió transforma els espectadors en consumidors. Als anys cinquanta i durant les dècades posteriors, l'apogeu de la cultura televisiva i cinematogràfica va empènyer molts artistes i cineastes a treballar de manera experimental amb la imatge audiovisual i a desenvolupar propostes artístiques que desestabilitzessin la uniformitat dels règims visuals que eren normatius en aquell moment.

L'obra de Pedro Mora, *Sense títol* (1989), és una instal·lació escultòrica formada per sis artefactes quasi idèntics, la forma dels quals recorda la dels antics estereoscòpis i altres instruments precinematogràfics, i ens parla, doncs, d'aquesta història de la tecnologia de la imatge i la representació. Els visors d'aquests artefactes s'ofereixen a l'espectador com una invitació, com la promesa d'una trobada íntima amb una imatge no revelada. L'obra incita la pulsó escòpica, tot i que al mateix temps la frustra, ja que els artefactes no contenen cap fotografia i la seva part frontal està disposada contra la paret, fet que bloqueja el pas de la llum i impossibilita el fenomen de la visió. És un treball que, com d'altres de Mora, reflecteix un interès per investigar qüestions relacionades amb la memòria, l'absència, el buit i els límits de la percepció.

9. Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres i Brooklyn, Verso, 2014.



Pedro Mora. *Sense títol*, 1989

La fotografia de Hiroshi Sugimoto *Rialto, Pasadena* (1993) forma part d'una de les seves famoses sèries fotogràfiques, concretament «Theaters», en la qual l'artista fotografia teatres d'estil *art-déco* que foren construïts durant els anys vint i trenta, i que en un moment donat deixaren d'operar com a tals per convertir-se en sales de cinema. La imatge mostra un enquadrament frontal de l'interior de la sala en el qual es veuen clarament la pantalla, unes primeres files de butaques i una part de les parets i el sostre. No hi ha rastre de cap figura humana, i a la pantalla no hi ha tampoc cap imatge reconeixible, tan sols una intensa resplendor. Sugimoto aconsegueix aquest efecte igualant el temps d'exposició de la presa fotogràfica a la duració de la pel·lícula. D'aquesta manera obté una instantània que condensa tota la llum que el film emet en ser projectat d'inici a fi, eliminant al mateix temps l'evidència de qualsevol especificitat de les imatges projectades i reduint la pel·lícula a la seva pura essència lumínica. Tal com ha observat Amelia Groom,¹⁰ Sugimoto fa evident com el flux continu d'imatges dona lloc a la seva pròpia desaparició. Aquesta foto i la sèrie fotogràfica a la qual pertany exploren la dicotomia entre llum i foscor, presència i absència, com també la relació entre imatge estàtica i imatge en moviment. En haver estat preses en sales teatrals convertides en cinemes, les fotografies fan també al·lusió a la transformació de la figura de l'espectador, i a l'evolució de les formes de mirar imatges amb relació als canvis tecnològics. Pedro Torres fa un exercici similar amb *Distància* (2014), una instal·lació en què trobem sis models de projectors de diapositives de diferents èpoques, molts ja obsolets. Tot i estar encesos, els aparells no projecten cap imatge, tan sols feixos de llum que, ateses les diferències formals i tècniques de cada projector, creen a la paret diferents formes lluminoses de caràcter geomètric. El treball suggereix l'essència del fenomen cinematogràfic i denota una certa nostàlgia per una tecnologia de producció i reproducció d'imatges ja quasi en desús. La instal·lació opera també com una negació del fet cinemàtic, en desproveir els aparells de la seva capacitat de projectar imatges i sumir-los en la poètica del silenci i la

10. Amelia Groom, «There's Nothing to See Here. Erasing the Monochrome», *e-flux Journal*, 37, setembre del 2012. Consultat en línia per darrera vegada el 20 d'abril del 2018, a <http://www.e-flux.com/journal/37/61233/there-s-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/>



quietud.

5

Invisible Geometry 3 (1973), d'Àngels Ribé, és una obra composta per dues fotografies en blanc i negre que es presenten l'una al costat de l'altra, més o menys a l'altura dels ulls de l'espectador. Es tracta de dues imatges molt similars, ja que ambdues ens ofereixen un plànol frontal de l'artista amb la mirada lleugerament baixa. El que principalment diferencia una foto de l'altra és que en una Ribé mira un punt aparentment situat a la seva dreta i en l'altra dirigeix la mirada cap a un punt situat a la seva esquerra. El títol de la peça ofereix una clau per interpretar la seva proposta: els dos punts que Ribé assenyalava amb la mirada permeten establir una línia invisible que els uneix i insinuen un recorregut que l'espectador reproduceix de manera gairebé involuntària en mirar una fotografia i l'altra. Ribé construeix, a través d'un petit gest, d'una acció subtilíssima de la qual tan sols ens ofereix dues instantànies estàtiques, una experiència escultòrica invisible i immaterial, que situa tant l'acció com l'objecte artístic en l'espai de la imaginació. És un treball en què l'artista, com en moltes altres de les seves accions, explora aspectes relacionats amb la percepció i amb l'acte de veure, i en el qual utilitza el seu cos i el moviment com a eines de creació artística i com a instruments per explorar l'espai. Aquesta obra de Ribé, que d'una banda enllaça amb les obres anteriors pel seu treball a l'entorn d'una imatge intangible i que de l'altra dirigeix l'atenció cap a la mirada i els ulls, obre una secció expositiva en què es reuneixen un conjunt d'obres i documents que tenen l'ull com a element articulador i que exploren fenòmens com el de la visió, la ceguesa, la lectura.

El 1637, René Descartes publicà un tractat sobre l'anatomia de l'ull i la visió humana que acompanyava el seu *Discurs sobre el mètode*. En aquest tractat, que molts consideren el text fundacional de la cultura visual moderna,¹¹ defineix la llum com un element material i no com una manifestació de la divinitat, i explica que l'ull funciona com una espècie

11. Nicholas Mirzoeff, 2004.

de cambra obscura, i que les imatges es formen en el seu interior gràcies al fenomen de la refracció. Amb aquest text, Descartes instaura una nova noció de la visió que adquirirà una gran importància en la modernitat, la qual estarà dominada pel sentit de la vista i per un model ocularcentrista. La instal·lació de João Maria Gusmão + Pedro Paiva *Modelo ocular* (2006) pren com a punt de partida el model teòric de René Descartes sobre la visió, però trasllada aquesta descripció científica a un terreny simbòlic. Els artistes construeixen una cambra obscura fent ús d'elements insòlits, com ara un ou d'estruç o una closca d'ou trencat. Gràcies a una orientació estratègica de la llum i a una acurada disposició dels objectes en la foscor d'una habitació tancada, Gusmão i Paiva aconsegueixen que la imatge d'un dels elements es projecti sobre la superfície d'un altre. D'aquesta manera, i mitjançant la conjunció de llum, foscor, objecte i imatge, els artistes elaboren una particular representació del fenomen de la visió, en la qual donen cabuda a aspectes mítics i màgics que conflueixen amb els plantejaments científics. Gusmão i Paiva suggereixen així una manera d'interpretar la relació de l'home amb la realitat que, com la naturalesa del treball artístic, desestabilitza la visió racionalista del món.

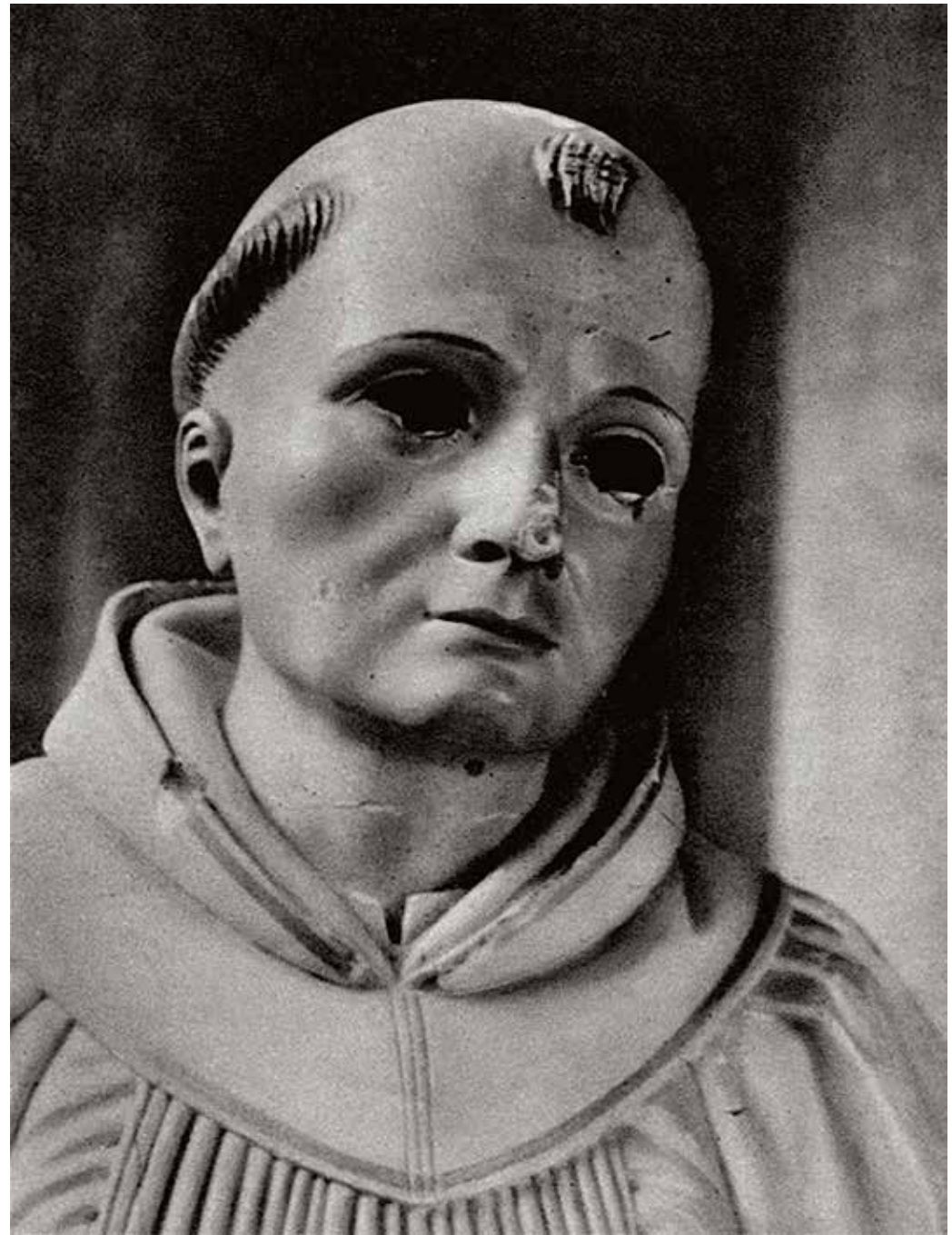
Molts gestos iconoclastes es concreten en un gest d'eliminació o vulneració dels ulls de les imatges. El projecte de Pedro G. Romero *Archivo F.X.* reuneix un fons de més de mil fotografies i audiovisuals que documenten accions iconoclastes relacionades amb el moviment polític anticlerical espanyol que tingué lloc entre el 1865 i el 1945 (des de les primeres revolucions burgeses fins a l'última postguerra), moltes de les quals són imatges de sants, verges i cristos que han patit algun tipus d'agressió vandàlica als ulls. A l'arxiu, aquestes imatges apareixen classificades en un índex, les entrades del qual són termes i conceptes rellevants de la història de l'art, sobretot relacionats amb l'avantguarda moderna. En contraposar a aquestes imatges una lectura artística, *Archivo F.X.* posa en relació la iconoclàstia amb el projecte modern i estableix, a través d'un mètode de similitud relacional, un paral·lelisme entre la radicalització política i la radicalització estètica. Una imatge de l'escultura de sant Bru a la qual han arrencat els ulls i un full de lliure circulació que reflexiona sobre l'ull com a element d'atracció i de terror, constitueixen l'entrada «Les yeux» (2001) d'aquest arxiu. Acompanyant aquesta entrada trobem una publicació del mateix autor, *En el ojo de la batalla* (2002), que







João Maria Gusmão + Pedro Paiva. *Modelo ocular*, 2006



Pedro G. Romero. *Archivo F.X.: Entrada: Les yeux*, 2001

reuneix alguns materials textuais i visuals de l'*Archivo FX.*, i que té un títol que és una al·lusió a Georges Bataille, en l'obra filosòfica del qual l'ull té una funció central i vertebradora. Els facsímils d'unes pàgines específiques del llibre ens situen en el text «Males del ojo», d'Horacio Fernández, en el qual l'autor fa referència a anècdotes i fets que tenen l'ull, o els ulls, com a element central, des dels comentaris de l'entrada «Ull» que recollia el diccionari per entregues que Robert Desnos, Marcel Griaule i Georges Bataille van publicar a la revista *Documents*, fins a les reflexions de Jacques Lacan a la revista *Minotaure* sobre el cas de les germanes Papin, que van treure els ulls a les seves dames.

Trobem un ressò dels ulls buidats de la imatge de sant Bru en l'antifaç que Joan Brossa situa sobre les pàgines en blanc d'un llibre obert al seu poema-objecte *Lectura* (1984), el qual al·ludeix tant al subjecte que llegeix com al personatge literari, però també a la lectura com una acció icònicament especulativa. La *Carte postale pour sourd-muet* (anys vuitanta), de Michèle Métail, és una targeta a la cara de la qual (allà on habitualment trobaríem una reproducció fotogràfica) hi ha representades les lletres de «carte postale» en el llenguatge de signes dels sords-muts. En traspasar aquests signes a un suport gràfic, esdevenen un text metareferencial que funciona com una imatge que, tanmateix, és opaca, indesxifrable per a qualsevol lector que no conegui el llenguatge signat.

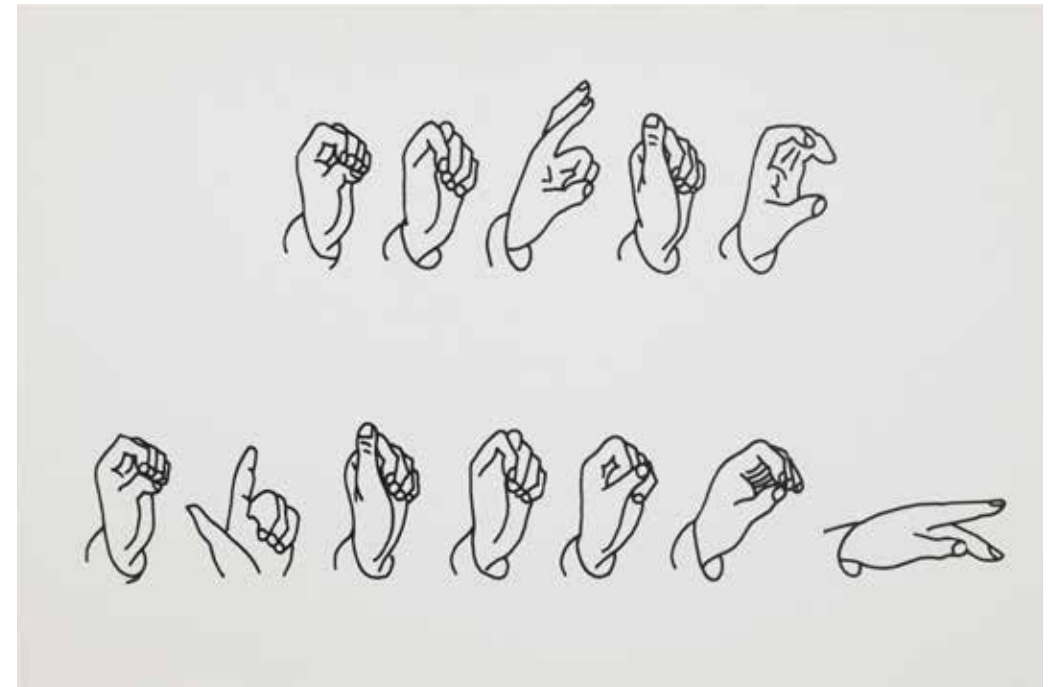
6

A «The Aesthetics of Silence» (L'estètica del silenci), Susan Sontag advoca per un art empobrit com a estratègia per millorar l'experiència artística i sosté que el silenci, el buit i la reducció poden promoure noves formes de mirar i d'aproximar-se a l'obra d'art.¹² Després d'una selecció d'obres que centren l'atenció en els ulls, l'exposició aplega un conjunt de propostes que

12. Susan Sontag, «La estética del silencio», *Estilos radicales*, Madrid, Santillana S.A. (Taurus), 1997.



Joan Brossa. *Lectura*, 1984



Michèle Métail. *Carte postale pour sourd-muet*, anys vuitanta

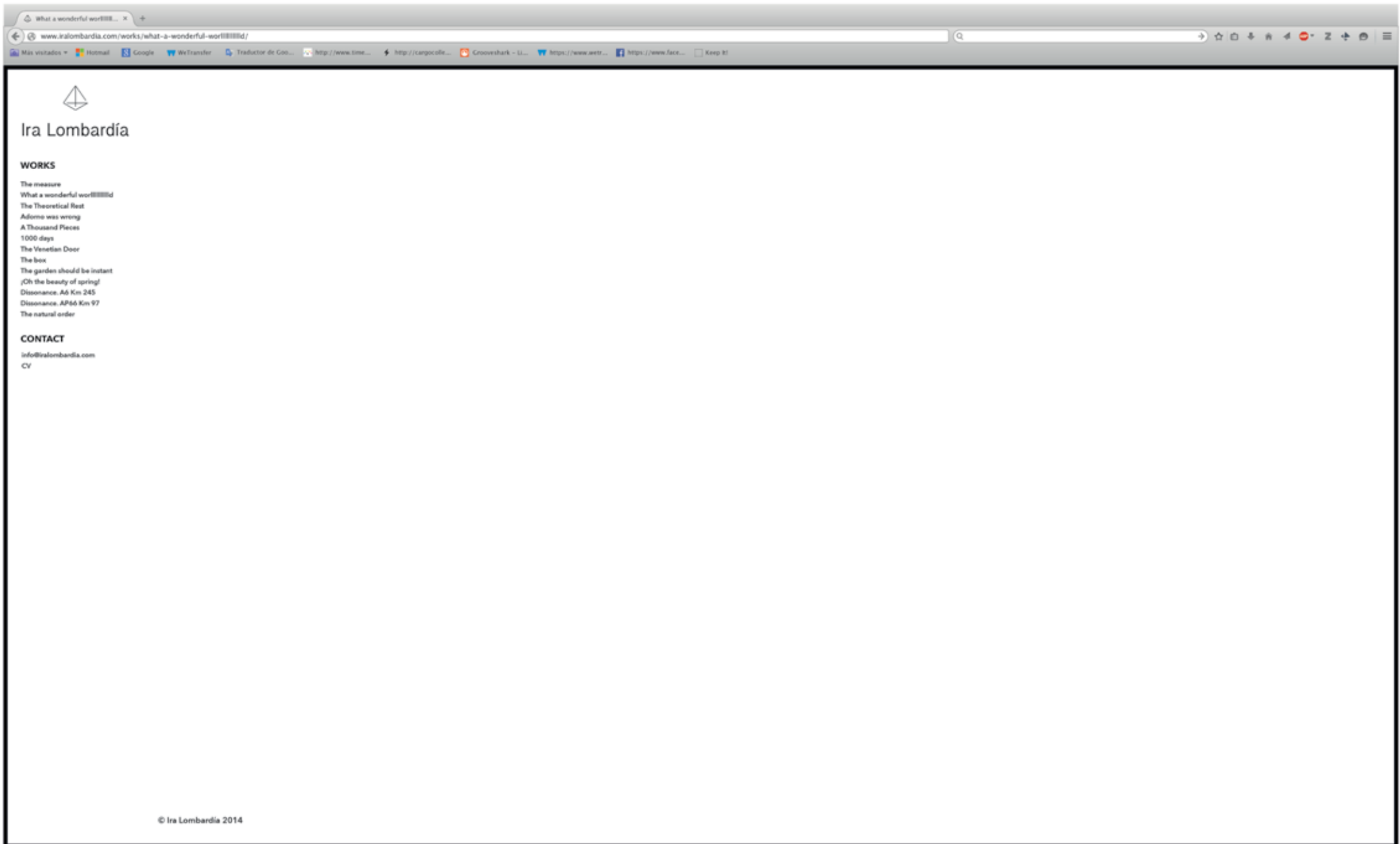
reflecteixen una posició conscient sobre el rol de l'artista com a productor d'imatges, i que problematitzen aquesta relació del creador amb el règim visual. L'exposició inclou una invitació a un esdeveniment que va tenir lloc el 29 de maig de 1977 a la West Side Highway de Manhattan. Sota el títol *Works To Be Destroyed*, un grup d'artistes, entre els quals hi havia Àngels Ribé, Francesc Torres, Vito Acconci, Laurie Anderson i Gordon Matta-Clark, organitzaren un esdeveniment artístic en el qual presentaren una sèrie de treballs que, en tant que accions efímeres, comportaven la seva pròpia desaparició. La proposta reflecteix una consciència artística que s'oposa a generar una obra que perdi, i reflecteix les profundes transformacions que es van produir en el context artístic de Nova York als anys seixanta i setanta, quan les nocions de procés, efimeritat i desmaterialització van cobrar importància. El títol, *Works To Be Destroyed*, dirigeix l'agressió del gest iconoclasta ja no contra la imatge aliena, sinó contra l'obra artística pròpia, desafiant així una forma dominant d'entendre l'art que retia culte a l'objecte i a la seva preservació. En una contemporaneïtat en què la saturació és tant objectual com visual i en la qual la major part de les imatges en circulació no tenen un suport físic, l'obra d'Ira Lombardía, *Visual Strike* (2012), actualitza aquesta acció de resistència a la sobreproducció artística centrant-la de manera específica en el ciberespai i, més concretament, el seu web. El maig del 2012, Lombardía va decidir emprendre una «vaga visual» que la va portar a eliminar del seu web totes les imatges de les seves obres artístiques. Durant els mil dies que va durar la vaga, qualsevol que visités el seu web trobava un manifest que explicava les raons per les quals havia decidit adoptar aquesta mesura, entre les quals esmentava la necessitat de no contribuir al consumisme visual i la bulímia icònica, com també de defensar una ecologia de la imatge. Lombardía entén *Visual Strike* com una acció que promulga una pausa i un descans per a la mirada, però també com un acte de resistència i rebel·lió.

Mentre que Lombardía converteix temporalment les seves imatges en buits blancs, l'artista David Batchelor, com un arqueòleg urbà, cerca aquests buits entre la sobreabundància d'estímuls visuals de la ciutat. Des del 1997 fotografia les superfícies blanques quadrades i rectangulars que troba a la ciutat de Londres i a altres llocs que visita. Són imatges desproveïdes d'imatge, buits blancs que la proliferació d'estímuls visuals urbans fa passar

West Side Highway
New York City
Co-ordinate Point
May 29, 1977
Entrance to Highway
100 yards north of Spring St.
some activities begin at 12:00

Artists:
Vito Acconci
Laurie Anderson
Jacki Apple
Arman
Bill Beirne
Peter Berg
Terry Berkowitz
Jean Dupuy
Gordon Matta-Clark
Rita Myers
Dennis Oppenheim
Saul Ostrow
Lucio Pozzi
Angels Ribe
Francesc Torres
Krzysztof Wodiczko

Works To Be Destroyed





desapercebuts, i que la creixent proliferació i capitalització de suports publicitaris a les ciutats i les seves perifèries posen en risc. Reunits sota el títol *Found Monochromes*, donen lloc a un arxiu fotogràfic que, tot i estar en continu creixement, sembla documentar una manifestació urbana en perill d'extinció.

Cap al final del recorregut expositiu trobem un film que reflexiona sobre el règim de producció d'imatges des de la subjectivitat del seu protagonista, un cineasta. *Le quatrième mur* (2014), de Pol González Novell, s'articula a partir d'un monòleg del cineasta francès Olivier Giroud (una invenció o alter ego de González Novell). Al film, el director relata uns fets enigmàtics relacionats amb una noia que seran el punt de partida de la seva propera pel·lícula, i comparteix els seus dubtes sobre les imatges que hauria o no hauria d'incloure al film. Giroud reflexiona també sobre la distància existent entre la idea d'una pel·lícula i la pel·lícula en si mateixa, i sobre allò que es perd en materialitzar-la; una pèrdua que ens remet a aquell espai d'impossibilitat del qual parla Duchamp, a aquell buit en què resideix la naturalesa artística de qualsevol obra d'art. Una versió d'aquesta pel·lícula que González Novell va presentar amb anterioritat incloïa, en quatre moments determinats, una seqüència d'imatges en què apareixia una noia. Un temps després, González Novell va fer una nova versió del film en la qual no hi havia cap rastre d'aquestes seqüències. És interessant preguntar-se sobre l'estatus d'aquelles imatges que, en un cert moment, van formar part de l'obra i que alguns espectadors van arribar a veure però que ara ja no hi són. Quina és la seva naturalesa ara? Invalida aquesta nova versió de la pel·lícula la condició artística d'aquelles imatges? En aquesta exposició es presenta la versió final del film, aquella que no inclou cap seqüència de cap noia. Així i tot, en un lloc més o menys amagat de la sala, com a part de les propostes que integren els *Punts de fuga* del projecte curatorial, sí que es mostren aquestes seqüències eliminades, integrades en una pel·lícula que té la mateixa durada que l'original, però de la qual totes les imatges, a excepció de les de la noia, han estat extretes. Aquest nou film, en el qual les úniques imatges visibles són aquelles que finalment no formen part de la versió definitiva de *Le quatrième mur*, funciona, doncs, com un negatiu o un revers de la versió final.



EPÍLEG

Una certa foscor s'inicia amb la imatge d'uns visitants a les sales del Louvre l'any 1911 que contemplen l'absència d'una obra, el buit que deixa *La Gioconda* en l'espai expositiu després d'haver estat robada. Walter Benjamin fa una distinció entre el valor de culte de la imatge i el seu valor d'exhibició, i ens recorda que les primeres imatges artístiques estaven al servei de la màgia i que l'important no era el fet que fossin vistes sinó el fet que existissin. Benjamin comenta com el valor ritual d'aquestes imatges exigia fins i tot que romanguessin ocultes.¹³ En aquests temps hipervisuals, el que importa no és tant que les imatges existeixin, sinó que s'exposin, que circulïn, que siguin accessibles. Aquesta exhibició omnipresent, però, sovint comporta que, paradoxalment, les imatges no siguin mirades i quedin sumides en una mena d'inexistència, que assumeixin una condició fantasmagòrica. L'exposició acaba amb una fotografia de Martin Parr, d'una munió de visitants a les sales del Louvre que, l'any 2012, fan fotos de *La Gioconda* amb els telèfons mòbils per captar la imatge d'una altra imatge que roman al fons, desenfocada, com si fos gairebé una absència, un buit.



13. Walter Benjamin, *op. cit.*

LLISTA D'OBRES

LLISTA D'OBRES

DAVID BATCHELOR

Found Monochromes

[Monocroms trobats]

1999-en curs

250 imatges, 1 llibre de tapa dura

i 2 projeccions de diapositives digitals

Dimensions variables

Cortesia de l'artista, Ingleby Gallery,

Edimburg, i Galeria Leme, São Paulo

JOAN BROSSA

Lectura

1984

Poema-objecte

Paper i teixit sobre fusta

9 × 62,7 × 31,3 cm (obra);

11 × 82,9 × 51,8 cm (obra amb

peanya de fusta, signada)

Col·lecció MACBA. Consorci

MACBA. Fons Joan Brossa.

Dipòsit Fundació Joan Brossa

Sobre el sobre

1988

Poema-objecte, ed. 10

Materials diversos sobre fusta

7,5 × 24,7 × 22,8 cm

Galeria Joan Prats

Elegia a Leonardo

1998

Poema-objecte

Materials diversos sobre marbre

17 × 40 × 40 cm

Col·lecció MACBA. Consorci

MACBA. Fons Joan Brossa.

Dipòsit Fundació Joan Brossa

CHRISTO

Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)

[El monument a Cristòfor Colom cobert
(projecte per a Barcelona)]

1984

Tècnica mixta sobre paper

243 × 144 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

JEAN-LUC GODARD

Éloge de l'amour

[Elogi de l'amor]

2001

Pel·lícula de 35 mm transferida a DVD,

b/n i color, so, 98 min

Fragment: 2 min

POL GONZÁLEZ NOVELL

Le quatrième mur

[La quarta paret]

2014

Vídeo monocanal, HD, color,

estèreo, 21 min

Cortesia de l'artista

Le quatrième mur. Le souvenir d'elle

[La quarta paret. El record d'ella]

2018

Vídeo monocanal, HD, color,

estèreo, 21 min

Cortesia de l'artista

JOÃO MARIA GUSMÃO + PEDRO PAIVA

Modelo ocular

[Model ocular]

2006

Instal·lació

Sistema de cambra obscura amb taula de fusta, ous d'estruç, lents i focus

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Fundació

MACBA. Obra adquirida gràcies a la Fundació Puig

JUAN FRANCISCO ISIDRO

Los continentes sumergidos

[Els continents submergits]

1991

Sobres amb finestra, fotografia, tinta vermella, vidre i fusta

126 × 392 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

IRA LOMBARDÍA

Visual Strike

[Vaga visual]

2012

Acció *online* 2012-2015

Instal·lació

Dimensions variables

Cortesia de la Galería Alarcón Criado

JOSÉ MALDONADO

Ventana II

[Finestra II]

1989

Carbó i vernís sobre tela

180 × 130,5 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

MICHÈLE MÉTAIL

Carte postale pour sourd-muet

[Postal per a sordmut]

De la sèrie «Fête de la Lettre (Paris)»

Anys vuitanta

Material gràfic

10,4 × 15,5 cm

Col·lecció MACBA. Centre

d'Estudis i Documentació.

Donació de Joan Rabascall

PEDRO MORA

Sense títol

1989

Ferro, parafina, visors de goma i vidre

6 unitats: 13 × 43 × 24 cm c/u

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

MARTIN PARR

Paris. Le Louvre

2012

Impressió per pigments

101,6 × 152,4 cm

Martin Parr / Magnum Photos

PEREJAUME

El lloc i la data

1991

Rail i motllura

130 × 198 × 14 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

ÀNGELS RIBÉ

Invisible Geometry 3

[Geometria invisible 3]

1973

2 fotografies a les sals de plata

43,2 × 60,8 cm c/u

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.

Obra adquirida gràcies a Dinath de

Grandi de Grijalbo

TIM ROLLINS & K.O.S.

Gold Alice I

[Alicia daurada I]

1984-1989

Esmalt metal·litzat i paper sobre tela

182,5 × 317 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

PEDRO G. ROMERO

Archivo F.X.: Entrada: Les yeux

[Arxiu F.X.: Entrada: Els ulls]

2001

Instal·lació multimèdia, tinta impresa sobre paper i fotografia en b/n

Dimensions variables

Cortesia de l'artista i de la galeria àngels barcelona

En el ojo de la batalla. Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista
[En l'ull de la batalla. Estudis sobre iconoclàstia i iconodulia, història de l'art i avantguarda moderna, guerra i economia, estètica i política, sociologia sagrada i antropologia materialista]
2002

Llibre d'artista

24 × 17 cm

Arxiu. Centre d'Estudis i Documentació MACBA

HIROSHI SUGIMOTO

Rialto, Pasadena

1993

Fotografia a les sals de plata

42 x 54 cm

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.

Dipòsit Brondesbury Holdings Ltd.

PEDRO TORRES

Distancia

[Distància]

2014

Instal·lació amb projectors
de diapositives

Dimensions variables

Cortesia de l'artista

—
*Works To Be Destroyed: West Side
Highway, New York City [...] May 29,
1977; Artists: Vito Acconci, Laurie
Anderson, Jacki Apple [...]*

[Obres per ser destruïdes: West Side
Highway, Nova York (...) 29 de maig
de 1977; Artistes: Vito Acconci, Laurie
Anderson, Jacki Apple (...)]

1977

Material gràfic

15,2 x 10 cm

Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis
i Documentació. Donació d'Antoni

Mercader

PUNTS DE FUGA

PUNTS DE FUGA

Aquesta exposició es complementa amb una sèrie de propostes artístiques i materials situades majoritàriament fora de l'espai expositiu, en diferents indrets de la ciutat i també al ciberespai. Sota la denominació *Punts de fuga*, aquestes propostes es relacionen de manera més o menys explícita amb les obres reunides i amb els plantejaments curatorials, i amplien l'exposició en termes espacials, teòrics i artístics. Aquesta disseminació més enllà dels límits arquitectònics i contextuals de la sala expositiva evoca el desplaçament de *La Gioconda* fora del context museístic del Louvre, com també la seva existència secreta durant el temps que va romandre oculta.

POL GONZÁLEZ NOVELL

Le quatrième mur. Le souvenir d'elle
[La quarta paret. El record d'ella]
2018
Vídeo monocal HD, color, estèreo,
21 min
Obra videogràfica semiamagada
dins l'espai expositiu

JOAN RABASCALL

La voz de su amo
(de la sèrie «Spain is different»)
1973
Documents, materials preparatoris
i derivacions relacionades amb
aquesta obra
Sala de de consultes especials de
la Biblioteca del Centre d'Estudis i
Documentació MACBA

GUILLERMO PFAFF

Exili
2017
Pintura mural en exhibició a les
instal·lacions de la Galeria Carles Taché

MARIO SANTAMARÍA

The Non-Imaginary Museum
Projecte en curs
Projecte i acció en el ciberespai
Per tenir-hi accés, contacteu
amb l'artista:
puntsdefuga@mariosantamaria.net

ALEXANDRA LAUDO

Barcelona, 1978

És comissària independent i crítica d'art. Durant la temporada 2017-2018 comissaria el cicle *La possibilitat d'una illa* a l'Espai 13, de la Fundació Joan Miró (Barcelona), i prepara un projecte per al centre d'art Collective (Edimburg). Durant el curs 2015-2016 va ser una de les participants al CuratorLab, el programa d'investigació curatorial de la Universitat de Konstfack (Estocolm), en el marc del qual va desenvolupar la conferència performativa *An Intellectual History of the Clock*, que ha presentat a diferents espais d'art i festivals d'Europa, com ara Malongen (Estocolm), Timelab (Gant), l'ISELP (Brussel·les), Halfhouse (Barcelona), Ciało/Umyst (Varsòvia) i l'andriess e yck galerie (Amsterdam, dins de l'Amsterdam Art Weekend). Alguns altres projectes recents són *As Slow As Possible* (Festival Embarrat, Tàrraga), *Constel·lacions familiars* (EspaiDos, Terrassa; Museu de l'Empordà, Figueres; Espai d'Art Moritz, Cornellà; Can Palauet, Mataró), *La distància adequada* (Fundació Suñol, Barcelona), *Asuntos domésticos* (Visiona, Osca), *La bonne distance* (Vidéographe, Quebec), *La condició narrativa* (La Capella, Barcelona) i *Viaggio al centro della Terra* (Museo della Città de Sassari). També ha estat comissària adjunta d'espais i plataformes d'art com ara Sant Andreu Contemporani (2013-2015), la Sala d'Art Jove (2011-2012) i el Festival Loop (2009-2010). Laudo ha publicat i editat nombroses publicacions i escriu regularment per a *A-Desk* i *b-guided*. És llicenciada en Humanitats i postgraduada en Gestió Cultural per la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. A més, ha fet el Master of Arts in Visual Arts Administration a la Universitat de Nova York amb una Beca de la Fundació "la Caixa".

