



**OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"**

## Exposición

### UNA CIERTA OSCURIDAD

Producción	Obra Social "la Caixa"
Jurado Comisart	David Armengol
3.ª edición	Ferran Barenblit Carlos Martín Antònia M. Perelló Elena Vozmediano
Comisaria	Alexandra Laudo
Diseño del montaje	Pep Canaleta (3carme33)
Gráfica de la exposición	Alex Gifreu

## Catálogo

Edición	Fundación Bancaria "la Caixa"
Textos	Alexandra Laudo
Diseño gráfico	Alex Gifreu
Corrección y traducción	Mercè Bolló y Judit Cusidó (www.barcelonakontext.com)

Catálogo en línea accesible en:

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

[https://caixaforum.es/es\\_ES/barcelona](https://caixaforum.es/es_ES/barcelona)

## Agradecimientos

Esta publicación está dedicada a mi madre, que toda su vida ha trabajado con imágenes y que me ha enseñado a saberlas mirar.

Además, quiero dar las gracias a todos y cada uno de los artistas participantes en la exposición y en los *Puntos de fuga*; a Núria Faraig y a todas las demás personas de la Fundación Bancaria "la Caixa" que han hecho posible esta exposición; a todos los miembros del jurado de Comisart y, en especial, a David Armengol por su acompañamiento durante el proceso de trabajo; a Patrícia de Muga, Charlie Taché, Olivier Collet y Quico Peinado; a Marta Vega y Pablo Martínez; a Irene Solà; a Víctor Molina; a Claudi Laudo y Julià Laudo; a Àlex Serrano; a Joan Fontcuberta; a mi madre, Esther Laudo.

## Créditos fotográficos

© David Batchelor, Perejaume, VEGAP, Barcelona, 2018: pp. 54-55, 22-23

© Bibliothèque nationale de France: pp. 12, 14

© Joan Brossa. Fotografía: Gasull Fotografía: p. 32

© Christo: p. 24

© Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2018: pp. 18-19, 47

© Pol González Novell: pp. 56-57

© João Maria Gusmão + Pedro Paiva, 2018. Fotografía: Rafael Vargas: p. 44

© Juan Francisco Isidro: pp. 30-31

© Ira Lombardía: pp. 50-51

© Michèle Métail: p. 47

© Pedro Mora: p. 34

© Martin Parr / Magnum Photos: p. 59

© Àngels Ribé, 2018. Fotografía: Tony Coll: pp. 42-43

© Tim Rollins & K.O.S.: pp. 28-29

© Pedro G. Romero: p. 45

© Jordi Serra Mañosa: p. 21

© Hiroshi Sugimoto, 2018. Fotografía: Gasull Fotografía: pp. 36-37

© Pedro Torres: pp. 40-41

© de los textos, la autora

© de las fotografías, los fotógrafos

© de las traducciones, los traductores

© de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2018 Pl. Weiler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-208-8

# 6 PRESENTACIÓN

## 8 ALEXANDRA LAUDO UNA CIERTA OSCURIDAD

## 60 LISTA DE OBRAS

## 66 PUNTOS DE FUGA

## 68 BIOGRAFÍA

El arte contemporáneo se ha convertido en un terreno de reflexión y de especulación filosófica. Ese es uno de sus grandes atractivos. En torno a obras y artistas, especialistas de todas las disciplinas desarrollan ideas y discursos que van más allá de la experiencia plástica. Nos hablan de nuestra relación con las imágenes, de las relaciones de poder, de valores y certezas, de la imaginación y de la creación. Al mismo tiempo, no obstante, ese carácter fundamentalmente intelectual de la creación actual es uno de los obstáculos para la comunicación directa y fluida con el público. «¡Hay que saber tantas cosas para acercarse al arte contemporáneo...!» piensan muchos de nuestros conciudadanos. Tienen un poco de razón. A medida que las obras de arte han ido articulando a su alrededor los discursos de la filosofía, la sociología, la política o la literatura, se han vuelto cada vez más complejas.

Desde la Obra Social "la Caixa" realizamos un esfuerzo sostenido para romper esta barrera y lograr que cada vez más gente participe en los debates artísticos de nuestro tiempo. Lo hacemos mediante exposiciones que presentan bajo una nueva luz las piezas de la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo, una de las más importantes de Europa, actividades de divulgación, visitas, charlas. Y también a través del programa Comisart, que es uno de nuestros proyectos más preciados. Con una convocatoria abierta, se invita a jóvenes comisarios a presentar propuestas de exposición a partir de las piezas de la colección. Cada dos años se eligen tres proyectos, que se presentan al público en CaixaForum Barcelona.

No existe un único patrón a la hora de elegir cómo deben ser estos proyectos. Sin embargo, con la perspectiva de tres ediciones de Comisart observamos algunos elementos en común: una nueva mirada, la voluntad de poner en relación artistas de diferentes generaciones y tradiciones culturales y la capacidad de desarrollar discursos temáticos, que nos acerquen a elementos fundamentales de la cultura contemporánea.

Desde este punto de vista, *Una cierta oscuridad*, de Alexandra Laudo, es un proyecto modélico. Contiene una preocupación filosófica, como ocurre en gran medida en el arte contemporáneo y en las exposiciones que se organizan a su alrededor, pero el elemento narrativo y el elemento plástico tienen un peso importantísimo, que ayuda a hacerlo atractivo para los espectadores.

Parte de un hecho histórico, el robo de *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, del Museo del Louvre en los primeros años del siglo xx, y termina con la desaparición del cuadro en las pantallas de las cámaras digitales y de los teléfonos móviles en los primeros años del siglo xxi, dentro del remolino del turismo de masas. A partir de este hilo examina las relaciones entre la realidad y la representación, el espacio público y el privado, la sobreexposición a las imágenes y la desaparición de las imágenes. Y, ante todo, se interroga sobre las figuras de la ausencia que nos plantean interrogantes y que nos fascinan.

Para que los espectadores puedan participar en esta investigación, además de un hilo que no se puede dejar, se incluye una selección de obras espléndidas, 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 otros. De la poesía visual a la fotografía, el vídeo o la instalación, la exposición está ideada con ritmo narrativo y gusto por el contraste.

*Una cierta oscuridad* de Alexandra Laudo cierra el ciclo de tres exposiciones del Comisart 2017, que se inició con *H(a)unting images: anatomía de un disparo*, de Arola Valls y Ada Sbriccoli, y que siguió con *Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila*, de Ángel Calvo Ulloa.

La Obra Social "la Caixa" desea agradecer el trabajo de la comisaria y la buena acogida del público, que también es protagonista del proyecto Comisart, e invitar a los jóvenes comisarios a presentar sus proyectos a la próxima edición.

# UNA CIERTA OSCURIDAD

ALEXANDRA LAUDO

ALEXANDRA LAUDO

## PRÓLOGO

Una mañana de agosto de 1911, en París, un hombre ataviado con una bata blanca entró en el Museo del Louvre, descolgó el cuadro de *La Gioconda* de la pared del Salon Carré y se lo llevó sin que nadie se percatara de ello. No fue de hecho hasta el día siguiente, transcurridas más de veinticuatro horas, cuando en el museo advirtieron la ausencia de la gran obra maestra.

La noticia del robo se propagó, siendo portada en todos los periódicos, y durante meses multitud de personas se acercaron al museo para ver el espacio en el que hasta entonces había estado el cuadro de Da Vinci; entre ellos Frank Kafka y Max Brod, quienes viajaron juntos a París para contemplar ese vacío. Muchos de aquellos visitantes no habían visto nunca la pintura original ni habían ido antes al Louvre.

Poco después, Guillaume Apollinaire y Pablo Picasso fueron interrogados como sospechosos del robo. Ambos habían defendido públicamente los alegatos futuristas de Marinetti, que alentaban a quemar los museos y a destruir las obras de arte clásicas para dejar paso al nuevo arte. En aquel momento se supo, además, que unos años antes habían estado involucrados en la desaparición de unas esculturas ibéricas pertenecientes a la colección del Louvre. Aunque pronto se comprobó su inocencia respecto al robo de la obra de Da Vinci, Apollinaire llegó incluso a ingresar en prisión.

En diciembre de 1913 *La Gioconda* fue localizada en Florencia, cuando la persona que la había robado intentó venderla a un marchante de arte. Se supo entonces que el autor del robo era Vincenzo Peruggia, un carpintero y pintor de paredes que había trabajado para el Louvre. Se supo también que, durante los dos años anteriores, la pintura había permanecido escondida en el modesto domicilio de Peruggia en la Rue de l'Hôpital-Saint-Louis de París, en el falso fondo de un baúl.

Durante los más de dos años en que la pintura estuvo desaparecida, mientras en el Louvre las multitudes se congregaban para ver un vacío en la pared, fuera, la imagen de *La Gioconda* empezó a reproducirse por doquier. Antes del robo, la obra de Da Vinci era ya considerada una obra maestra, pero no gozaba de la popularidad que alcanzaría en las décadas posteriores. Fue su ausencia lo que la convirtió en un icono. Actualmente es la obra de arte más reproducida de la historia.

## 1

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

MARCEL DUCHAMP

Hace unos años, un amigo me habló del robo de *La Gioconda* y me dejó un libro que analizaba este hecho desde la perspectiva del arte y la teoría psicoanalítica.<sup>1</sup> Desde entonces, la historia de este robo y muchos de los hechos relacionados con él y que se derivan de él han generado en mí una gran fascinación, no solo porque son, en sí mismos, hechos excitantes y cautivadores, sino porque creo que plantean cuestiones sumamente relevantes sobre el modo en que nos relacionamos con las imágenes. Muchas de esas cuestiones resultan especialmente pertinentes para reflexionar sobre la condición de la imagen artística en estos tiempos de furia icónica.<sup>2</sup>

*Una cierta oscuridad* es un proyecto curatorial que toma como punto de partida simbólico ese espacio negro y vacío que deja en la sala expositiva el cuadro robado de *La Gioconda* para especular sobre la cuestión de la imagen y la mirada en relación con la práctica artística. El proyecto tiene como propuesta central una exposición que reúne una selección de obras de arte y de documentos que exploran las ideas de opacidad, ocultación y ausencia, así como conceptos relacionados con las formas de ver, la tecnología de la representación y la condición del espectador. La exposición se interroga sobre la posibilidad de generar, desde las artes visuales, prácticas y estrategias que reflexionen sobre el régimen de hipervisualidad contemporáneo y lo problematicen, y que ensayen formas de resistencia a la actual ubicuidad de la imagen y el ocularcentrismo.

1. El amigo en cuestión era Víctor Molina, doctor en Filosofía, ensayista y profesor del Institut del Teatre, a quien agradezco sus aportaciones valiosas, tanto en este como en otros proyectos curatoriales que he llevado a cabo. El libro prestado era: Darian Leader, *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*, Madrid, Sexto Piso, 2014.

2. El concepto *furia icónica* ha sido propuesto por Joan Fontcuberta, que lo analiza en profundidad en su libro *La furia de las imágenes*. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

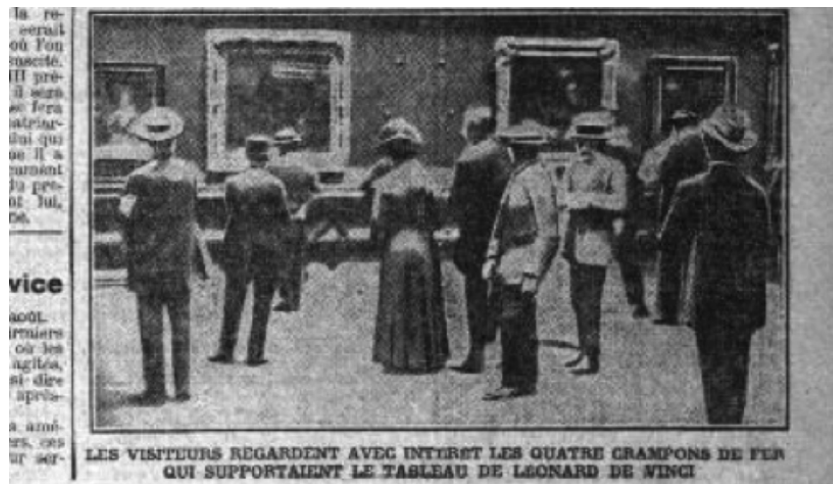
La presente exposición se complementa con una serie de propuestas que mayoritariamente se sitúan fuera del espacio expositivo, en algunos espacios de la ciudad y también en el ciberespacio. Bajo la denominación *Puntos de fuga*, estas propuestas se relacionan de manera más o menos explícita con las obras reunidas y con los planteamientos curatoriales, y amplían la muestra en términos espaciales, teóricos y artísticos. Esta diseminación más allá de los límites arquitectónicos y contextuales de la sala expositiva evoca el desplazamiento de *La Gioconda* fuera del contexto institucional del museo, así como su existencia secreta durante el tiempo en el que permaneció oculta. A diferencia de lo que ocurre con las obras reunidas en la exposición, a las que es fácil acceder, aproximarse a esas otras propuestas requiere una actitud proactiva y un espíritu curioso.

## 2

De la historia de la desaparición de *La Gioconda*, lo que más me interesa no tiene que ver con el dispositivo del robo o con la identidad de quien lo perpetró (a pesar de que, sin duda, estos detalles también resultan estimulantes). Lo que más me cautiva es la imagen de todos aquellos visitantes contemplando un vacío, un espacio oscuro, la ausencia de una obra de arte. En *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver* (el libro que mi amigo me prestó), el autor, Darian Leader, formula la que seguramente es la pregunta más interesante en relación con ese suceso: ¿por qué se va a ver un espacio vacío? Leader se ampara en las teorías psicoanalíticas para explicar que el deseo de mirar guarda relación con lo que está oculto, y que las imágenes que se nos resisten, las imágenes que no vemos, son las que incitan nuestras ganas de ver.

Pero, aparte de esta pulsión escópica provocada por una imagen que se resiste a ser vista, seguramente lo que motivó que tantas personas fueran al Louvre para observar aquel vacío en la pared del Salon Carré fue, en primer lugar, el deseo imperioso de certificar personalmente lo que había sucedido, la voluntad de obtener una evidencia desde la experiencia directa. Todo ello revela que con frecuencia, para ser partícipes de un suceso, necesitamos estar en el lugar donde se ha producido, o bien ir allí, y que es nuestra presencia en el lugar de los hechos —y no la corroboración de esos

hechos mediante documentación probatoria aportada por terceros— lo que nos permite atestiguarlos y sentirnos parte de ellos. Este comportamiento pone de manifiesto un modelo epistémico empirista, en el que la obtención del conocimiento se produce por medio de los sentidos y, de forma privilegiada, por la vista; un sentido que, gracias en gran medida a la influencia ejercida por las teorías de Descartes sobre la óptica y la visión, gobernó toda la modernidad, durante la cual se afianzó un modelo ocularcentrista que se había iniciado con el Renacimiento y la revolución científica.



«Los visitantes miran con interés los cuatro clavos de hierro que sujetaban el cuadro de Leonardo da Vinci», *Le Petit Parisien*, 30 de agosto de 1911

Más allá de esta justificación epistémica, la reunión de aquellos visitantes ante una imagen ausente nos invita a pensar también acerca de las formas de mirar y las relaciones que se producen entre el sentido de la vista, la memoria y la imaginación. Podemos considerar que aquellos espectadores, al contemplar la ausencia de *La Gioconda*, también estaban recordándola, imaginándola y, por lo tanto, viéndola de otro modo. Nuestra experiencia contemporánea es esencialmente visual: vivimos en una cultura de exaltación de la imagen en la que, como observa el teórico Nicholas Mirzoeff, todo tiende a transformarse en visible, incluso lo que en esencia no lo es.<sup>3</sup> Joan Fontcuberta afirma que en

la era de la postfotografía, en la que todos nos hemos convertido en productores y consumidores de imágenes, y en la que circulan de forma masiva, quizás —aunque cueste aceptarlo— las imágenes ya no nazcan para ser miradas.<sup>4</sup> Una imagen no mirada, dice Fontcuberta, es una imagen invisible, una no-imagen. En esta era hipervisual de ojos fatigados, quizás las únicas imágenes que nacen para ser vistas y para querer ser miradas son las que no están, las que han desaparecido o, retomando las teorías psicoanalíticas, las que se nos resisten. Los vacíos, las ausencias, las oscuridades.

En los inicios del siglo xx, cuando tuvo lugar el robo de *La Gioconda*, la sociedad europea no era tan densamente icónica como ahora, pero sí experimentaba una serie de transformaciones tecnológicas que estaban redefiniendo de forma importante la relación que entonces se tenía con las imágenes, que empezaron a proliferar y a hacerse cada vez más presentes y accesibles, tanto en la esfera pública como en la vida privada. La popularización de la fotografía y la invención del cine posibilitaron una reproducción mecánica de la realidad y, con ello, transformaron sustancialmente el modo de entender el valor y el significado de la imagen, en especial de la imagen artística, puesto que las cámaras fotográficas y cinematográficas generaban obras de arte que no eran únicas, y además permitían reproducir obras artísticas ya existentes. En su libro *Practices of Looking*, Marita Sturken y Lisa Cartwright revisan el texto ya clásico de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte y comentan cómo, paradójicamente, la popularidad de la imagen fotográfica provocó una reafirmación del valor de la imagen auténtica y del culto a la obra única.<sup>5</sup> Es interesante recordar que, mientras multitud

3. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999, ed. de 2004.

4. Joan Fontcuberta, *op. cit.*

5. Marita Sturken y Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 2001. Del texto de Walter Benjamin existen muchas ediciones. En el proceso de escritura de este texto he consultado la de la editorial Itaca, que es la versión que Benjamin consideraba el texto base de su trabajo, y que sirvió para editar la traducción francesa, publicada en vida del autor, así como la alemana (lengua en la que había sido escrito el texto originariamente), que se publicó a título póstumo. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México D. F., Itaca, 2003.



quién podía tener acceso y derecho a la imagen artística. El traslado de *La Gioconda* desde el Louvre hasta el Palacio de Fontainebleau, en cambio, es la expresión en el terreno artístico de la clausura de los valores revolucionarios que se produjo con el golpe de estado de Napoleón, en 1799.

Desde esta perspectiva, el posterior desplazamiento de la obra de Da Vinci por parte de Peruggia desde el museo hasta su pequeña habitación resulta ambiguo, ya que por un lado participa de la soberbia napoleónica, al situar la obra de arte fuera de su contexto de titularidad pública, pero por otro lado simboliza, en cierto modo, una aspiración más radical en cuanto a la relación con la imagen artística canónica. El de Peruggia puede ser leído como un gesto de apropiación que, inconscientemente, expresa el fracaso del espíritu ilustrado que inspiró la Revolución francesa<sup>6</sup> y contiene a la vez la irreverencia y el atrevimiento de las vanguardias artísticas. Hay que recordar que fue en 1919, tan solo unos años después del robo, cuando Duchamp realizó la obra *L.H.O.O.Q.*,<sup>7</sup> en la que irreverentemente dibujó un bigote y una perilla sobre una postal de *La Gioconda*.

En cuanto a la especulación sobre las posibles relaciones entre el gesto de usurpación de Peruggia y el arte de vanguardia, es también interesante que las primeras sospechas respecto a la autoría del robo apuntaran a Picasso y Apollinaire, y que estuvieran auspiciadas por unos hechos que ilustran la relación antagónica que muchos artistas han tenido con el legado artístico. El primer hecho es la implicación colateral de Picasso y Apollinaire en el robo de unas esculturas ibéricas del Louvre, una sustracción que puede entenderse como un gesto de apropiación en que se pone de manifiesto el deseo de adscribirse

6. En su defensa, Peruggia declaró que había robado *La Gioconda* por motivos patrióticos, para devolverla gloriosamente a Italia y para vengar el expolio de obras de arte que Napoleón había perpetrado en toda Europa. Peruggia estaba equivocado, ya que no fue Napoleón quien usurpó a Italia la pintura de la *Mona Lisa*, sino que al parecer fue el propio Da Vinci quien la llevó consigo a Francia cuando se trasladó a vivir a Amboise bajo la protección del rey Francisco I, en 1516. Aún así, las argumentaciones de Peruggia expresan también un posicionamiento respecto a quién tienen que pertenecer las imágenes artísticas, en este caso filtradas por la ideología patriótica.

7. El título mismo de la obra contiene esta actitud irreverente, ya que se basa en un juego lingüístico en el que la pronunciación de las siglas L.H.O.O.Q. produce un enunciado que sonoramente es casi igual a la frase "Elle a chaud au cul" (Ella tiene el culo caliente).

a una tradición artística determinada o de subrayar su interés por ella, así como la voluntad de reinterpretar esa tradición desde la contemporaneidad del artista (en este caso, desde las indagaciones vanguardistas que dieron lugar al cubismo, ya que parece ser que las esculturas sirvieron de inspiración a Picasso para pintar *Las señoritas de Aviñón*). El segundo hecho es la defensa por parte de Picasso y Apollinaire de las proclamas de los futuristas que incitaban a destruir las obras de arte clásico y a quemar los museos, de las cuales emana la convicción de que para posibilitar nuevas formas de expresión artística hay que eliminar las imágenes normativas y dominantes. Este posicionamiento provocador de exaltación del gesto destructivo participa también de la actitud apropiacionista, ya que, tal como ha sabido ver el artista Pedro G. Romero y como proponía la exposición que Carlos Martín presentó en esta misma sala expositiva en 2016,<sup>8</sup> la acción iconoclasta reconoce un valor y un poder al objeto artístico vandalizado.

Sturken y Cartwright subrayan que la interrogación sobre la mirada y la exploración de la representación de nuevas formas de ver fue central en las vanguardias francesas de finales del siglo XIX y principios del XX. Las propuestas futuristas no solo plantean la destrucción misma de la obra de arte, sino la eliminación de la posibilidad de mirar el legado artístico. Quizás el componente más radical de esas proclamas no sea tanto la propuesta de agresión perpetrada contra el objeto, sino la que se dirige contra toda una historia de la mirada. Con Bracque, Picasso y Apollinaire, entre otros, el cubismo configuró una forma de representación de la realidad fragmentaria y cinética, que ofrecía múltiples puntos de vista al mismo tiempo y que planteaba una manera de entender el fenómeno de la visión como un proceso complejo e inestable, producido por un ojo en continuo movimiento. El cubismo, pues, adoptaba los mandatos futuristas y consumaba una agresión –en este caso simbólica– contra toda una tradición artística y contra una forma cartesiana de entender la realidad que, en las artes visuales, hallaba su máxima expresión en la convención de la perspectiva, de la cual Leonardo da Vinci fue uno de los principales proponentes.

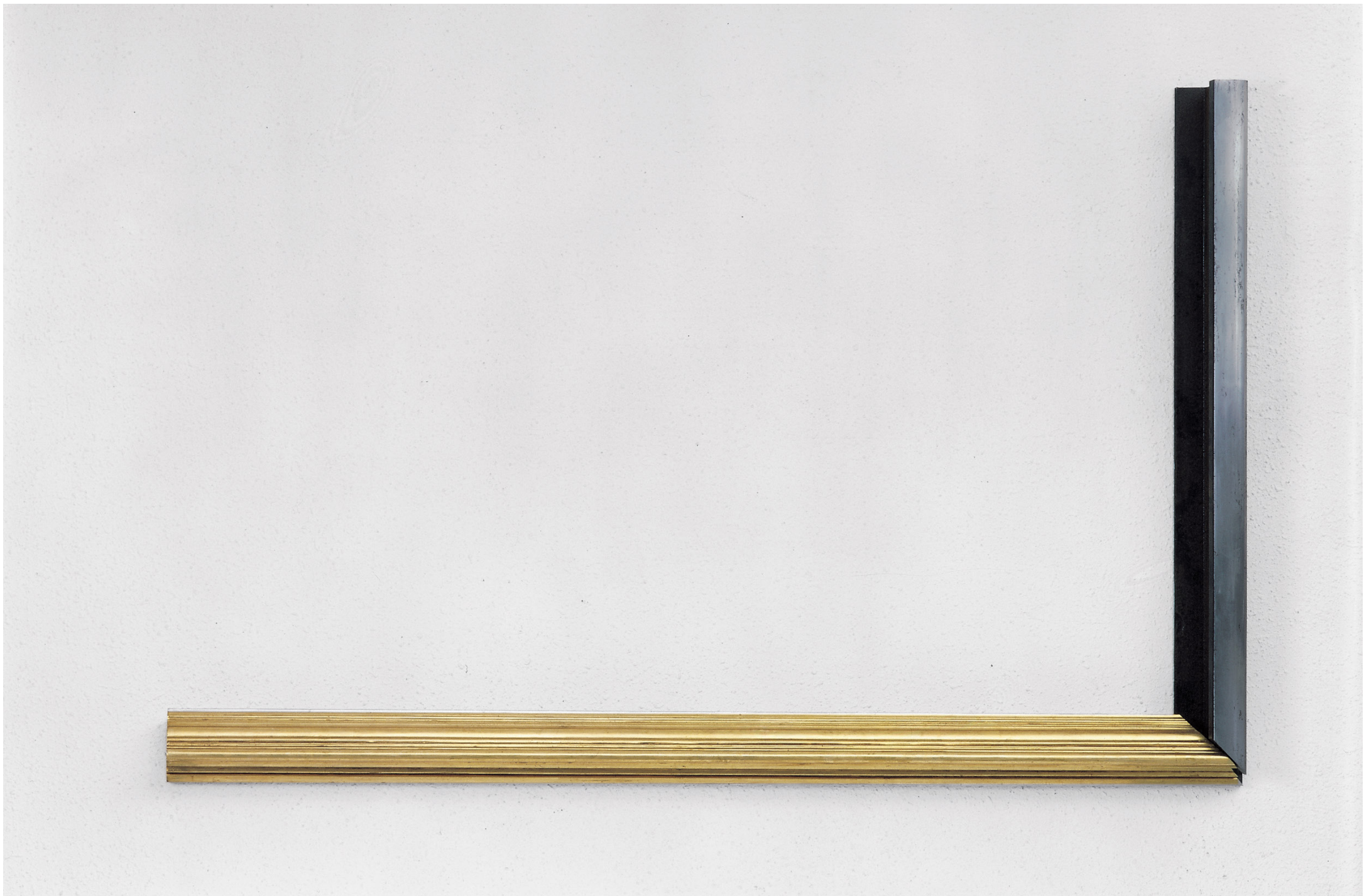
8. *Gestos iconoclastas, imágenes heterodoxas*, CaixaForum Barcelona, 4 de marzo - 5 de junio de 2016.

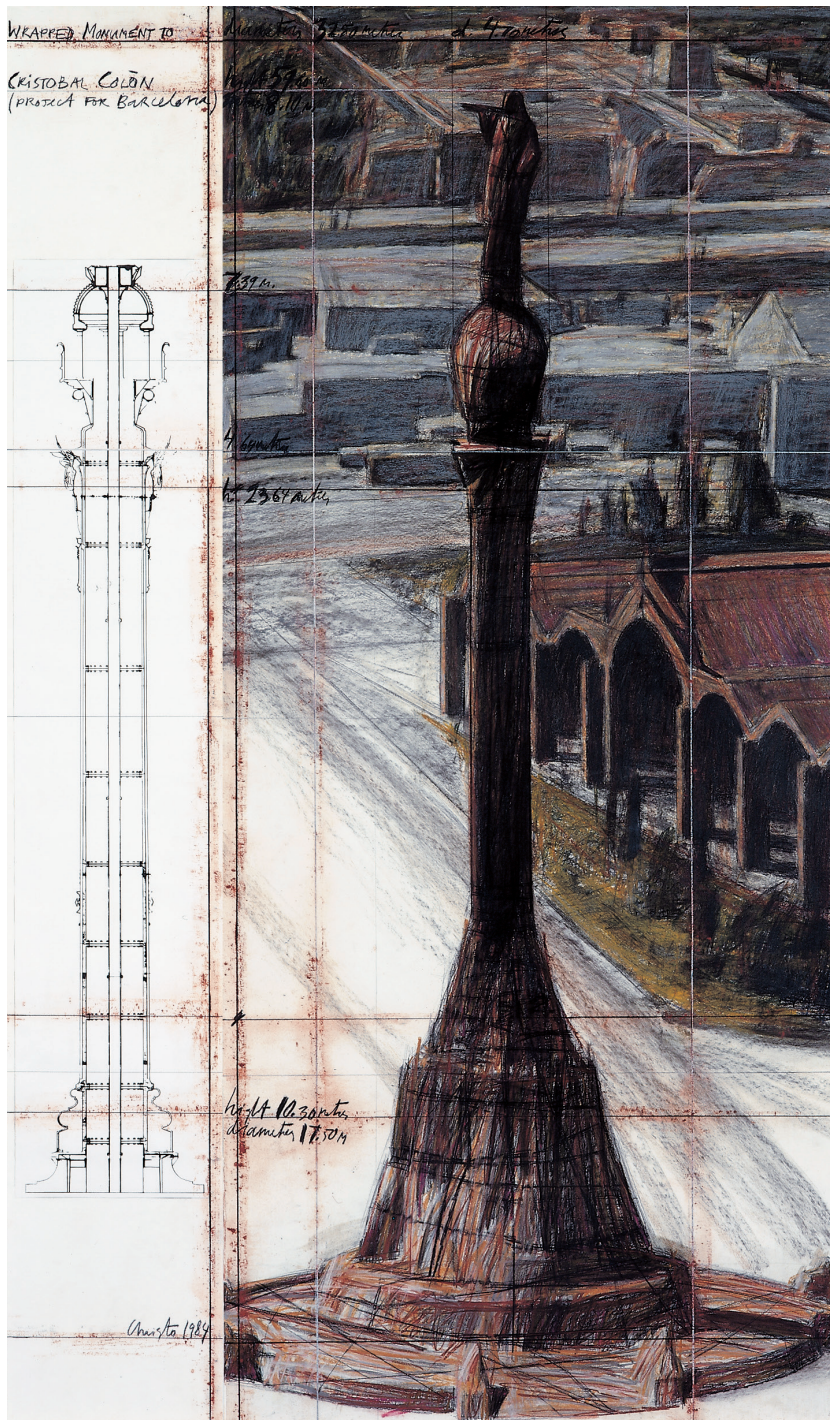


La exposición *Una cierta oscuridad* se inicia con una fotografía de un grupo de visitantes del Louvre que contempla el espacio vacío que *La Gioconda* había dejado en la pared, así como otros materiales que contextualizan el robo. Acompañando estos documentos, la primera obra de arte que encontramos en el espacio expositivo es un poema-objeto de Joan Brossa titulado *Elegía a Leonardo* (1998), que se articula también desde la ausencia y el rastro como elementos de memoria. Consta de una pieza de mármol blanco –un material que remite tanto a la arquitectura y la escultura del Renacimiento como a las lápidas y los altares funerarios– con una caja de compás vacía encima. A pesar de que en el interior no hay ninguna de las piezas del instrumento, sí es posible distinguir los compartimentos de cada una de ellas, perfilados según sus formas, como si se tratara de un fósil o de un molde negativo del objeto. Al igual que el espacio oscuro que la obra de Da Vinci dejó en la pared del Louvre, la pieza de Brossa alude al objeto desde el vacío y el rastro. El compás, a pesar de estar ausente, nos remite a una forma de representación de la realidad basada en interpretaciones científicas y formalizada a través de la convención de la perspectiva, de la cual, como ya hemos comentado, Da Vinci fue uno de los más grandes exponentes. También alude al famoso *Hombre de Vitruvio* y a los estudios que Da Vinci realizó sobre las proporciones ideales de la figura humana, erigidas en canon estético y que rigieron durante mucho tiempo la interpretación y la representación visual del cuerpo. La elegía de Brossa se puede entender como un homenaje a la figura de Da Vinci, pero también como el anuncio de la caducidad de sus convenciones estéticas y de una visión racionalista del mundo.

Esta pieza da paso a una selección de obras artísticas que se construyen sobre una operación de ocultación o eliminación de la imagen; en muchas de ellas encontramos algún tipo de barrera visual que se interpone, de forma más o menos evidente, entre la mirada del espectador y el objeto artístico. Son obras, por lo tanto, que ofrecen una resistencia a ser miradas; son trabajos en los que la visión de los objetos representados queda cancelada parcial o totalmente. Esa operación de ocultación, de tapamiento o eliminación,

José Maldonado. *Ventana II*, 1989





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

anula o debilita en cierto sentido la función representativa de la obra de arte, pero al mismo tiempo provoca en el espectador el deseo de descubrirla, de vencer esa resistencia visual a través de la imaginación. Algunos de estos trabajos apuntan también a ciertas convenciones formales que a lo largo del tiempo han condicionado nuestras formas de observar la imagen artística.

La pintura de José Maldonado, *Ventana II* (1989), nos presenta una ventana entreabierta cuyo marco recorre el perímetro externo de la tela, que coincide visualmente con lo que podría ser el marco de madera de la propia pintura. Maldonado construye así una imagen en la que confluyen el motivo renacentista de la ventana y el espacio ilusorio del artificio barroco, oponiéndose a las teorías perspectivistas de Alberti en relación con la pintura, según las cuales la tela del cuadro debería funcionar como una ventana que transparentase la realidad. La imagen tradicional de la ventana pictórica como elemento que separa un interior y un exterior se reformula para mostrarnos un fondo oscuro en el que queda eliminada toda distinción entre los conceptos de dentro y fuera. Como otros muchos trabajos de Maldonado, *Ventana II* evidencia el interés del artista por cuestiones relativas a la visión, la mirada, los límites perceptivos y los mecanismos de la representación. La obra de Perejaume, *El lloc i la data* (1991), explora también algunos de esos conceptos e indaga en la relación entre representación y objeto representado, entre presencia y ausencia. Dos fragmentos del marco de un cuadro –en concreto la base y el lateral derecho, cada uno de una forma y un color diferentes– sirven al artista para construir una coordenada espaciotemporal en la que la base hace referencia al eje de representación espacial y el lateral al eje de representación del tiempo. Se trata, como otras muchas obras de Perejaume, de un trabajo metarreferencial, que alude al lenguaje mismo de la obra de arte y a su función como dispositivo de representación. El marco, un elemento que establece una distinción entre la representación que el cuadro muestra y la realidad que lo rodea, y que delimita la imagen artística incidiendo en el modo en que la percibimos, se convierte aquí en un sistema de representación abstracta, un espacio especulativo en el que potencialmente podría estar representada cualquier pintura que el espectador imagine.

El trabajo de Christo y Jeanne Claude se inscribe en la corriente del denominado *arte ambientalista* y se concreta en la realización de intervenciones

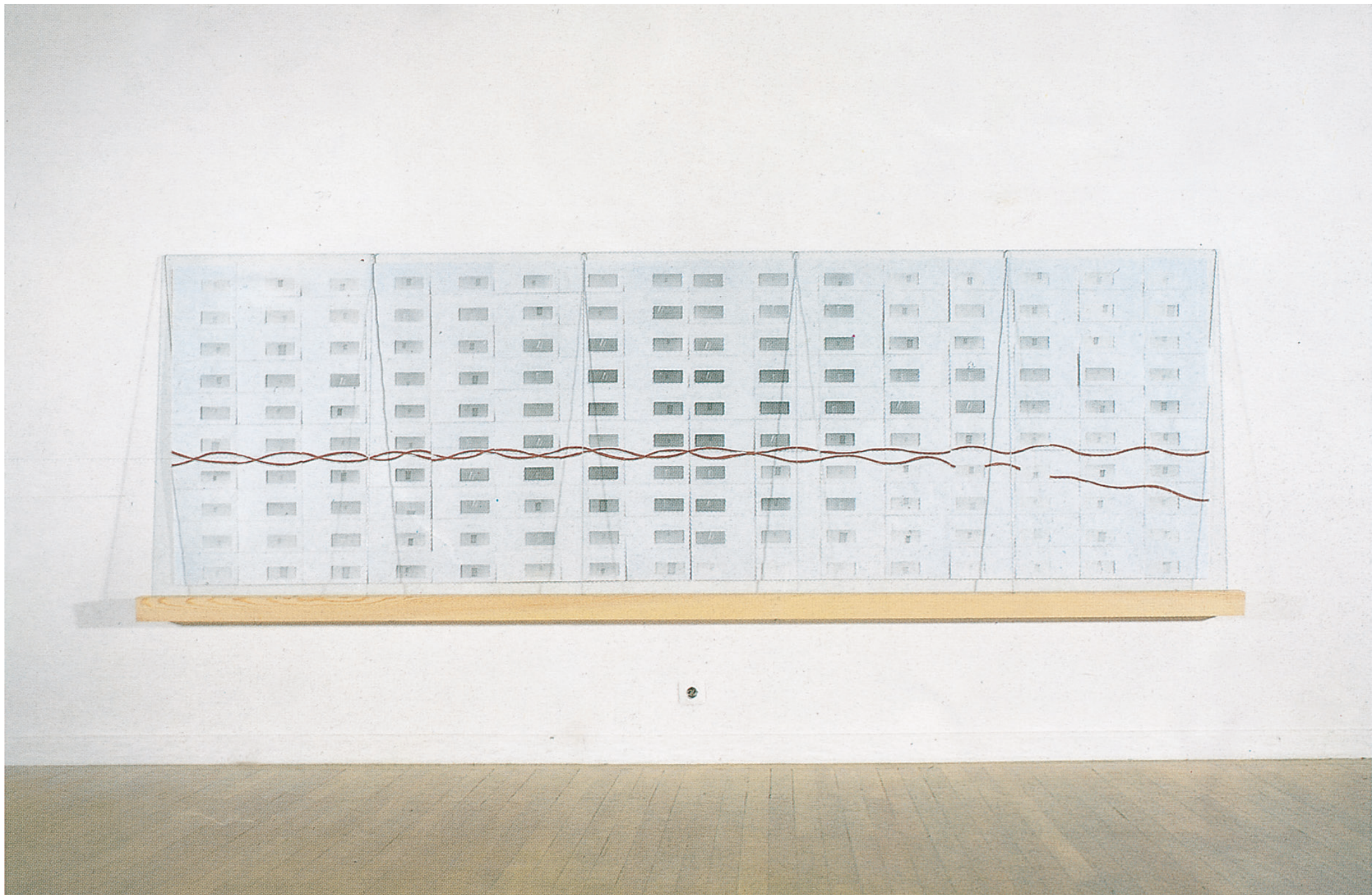
temporales en entornos naturales o urbanos. En estas intervenciones, los artistas suelen emplear tejido natural o sintético para alterar de manera significativa el aspecto de un edificio, de un elemento geográfico, de un paisaje o de otro enclave singular, sea bordeándolo, marcándolo o bien envolviéndolo con telas. Probablemente ha sido la acción de envolver o cubrir la que más singularmente ha caracterizado el trabajo de este dúo artístico, que con sus *wrappings* ha conseguido incidir de manera sustancial en el modo en que percibimos enclaves icónicos, lo cual nos ha llevado a reflexionar sobre nuestras propias formas de ver. En las obras de Christo y Jeanne Claude, lo que activa esa reflexión sobre la visualidad es a menudo una acción de ocultación, una intervención orientada a negar lo que es visual, o a reformularlo desde la opacidad. El *Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)* (1984) es un dibujo preparatorio de un proyecto que Christo y Jeanne Claude no llegaron a realizar, y que habría consistido en envolver uno de los enclaves más icónicos de la ciudad, el monumento de Colón, situado al final de la Rambla de Barcelona.

*Gold Alice I* (1984-1989) es una pintura de gran formato realizada colaborativamente por el artista Tim Rollins y un grupo de estudiantes de una escuela pública del Bronx de Nueva York conocidos con el nombre de K.O.S. (Kids of Survival). Esta obra y otras similares fueron producidas en el marco del Art and Knowledge Workshop, una plataforma de aprendizaje alternativo ideada e implementada por el propio Rollins y dirigida a estudiantes a los que el sistema educativo oficial había definido como «no aptos para el aprendizaje». Este programa de enseñanza no reglada, que se articulaba a partir de la práctica artística y la lectura de clásicos literarios, dio lugar a obras que, como esta, surgen de la confluencia de esas dos áreas de conocimiento. El cuadro, una superficie rectangular de grandes dimensiones, contiene una pintura que no podemos ver: un retrato de Alicia, la protagonista de la obra más emblemática de Lewis Carroll. La pintura queda oculta por un revestimiento formado por páginas extraídas de una edición de *Alicia en el país de las maravillas*, y esas hojas del libro, a su vez, quedan cubiertas por una gruesa capa de esmalte dorado que cubre casi toda la superficie del cuadro, exceptuando una franja estrecha a lo largo de todo el perímetro externo, en el que todavía se aprecian fragmentos del texto de Carroll. La apariencia final es la de una bella pintura casi monocroma, bajo la que hay,

no obstante, un texto literario y, debajo de este, una imagen figurativa de su protagonista. *Gold Alice I* pone de manifiesto las tensiones que se producen entre la representación literaria, que es textual y no impone una imagen específica de lo que describe –sino que invita al lector a imaginarlo–, y la representación visual figurativa, que es única y concreta. En ese trabajo, la representación que Rollins y K.O.S. hacen del personaje de Carroll no es, finalmente, lo que deciden ofrecer al espectador, sino justamente lo que deciden ocultarle, haciendo uso –no casualmente– del mismo texto literario que ha inspirado tal representación. La superficie dorada, luminosa, alude metafóricamente a la función de la ficción como espacio especulativo y como lugar de la imaginación. Pero en la obra está implícita también otra cuestión, relacionada con el rol que la imagen debe tener en el arte político. Siendo K.O.S. un grupo de jóvenes socialmente estigmatizados, y queriendo ser la suya una práctica artística de denuncia y empoderamiento, a veces su trabajo ha sido tildado por la crítica de excesivamente bello y formalista. La práctica de Rollins y Kids of Survival, sin embargo, puede entenderse como una renuncia consciente al uso de imágenes políticamente explícitas y como una reivindicación de la belleza formal y de la opacidad como formas admisibles y válidas de hacer arte político.

*Los continentes sumergidos* (1991) es una obra de Juan Francisco Isidro formada por ciento sesenta sobres ordinarios –todos ellos de color blanco y con una ventana transparente en la parte delantera– dispuestos ordenadamente sobre una superficie rectangular de grandes dimensiones. Dentro de cada uno de ellos se ha introducido una fotografía de un mismo objeto, visible solo a través del pequeño rectángulo transparente de la parte delantera del sobre. Estas ventanas, cuya utilidad en un contexto ordinario sería la de mostrar el nombre del destinatario de la carta, adquieren aquí un uso distinto: funcionan más bien como pantallas en las que se conforma una especie de secuencia cinematográfica del objeto fotografiado; una secuencia fragmentaria y discontinua, en la que las imágenes quedan parcialmente escondidas. Las sinuosas líneas rojas que atraviesan el cuadro de extremo a extremo dificultan algo más la aprehensión visual de las imágenes fotográficas, y acentúan la tensión entre lo que se revela y lo que queda oculto. Encontramos un eco de este ejercicio de Isidro en el poema-objeto de Joan Brossa







*Sobre el sobre* (1988), que nos presenta, jugando con la metonimia del sustantivo del título, un sobre blanco de carta situado sobre otro que lo cubre, oculta la información del posible destinatario y deja ver solo el retrato del rey Juan Carlos I que aparece en sello.

#### 4

Después del anterior conjunto de obras pictóricas y escultóricas que se articulan en torno a la imagen ausente, oculta o velada, la exposición continúa con una serie de trabajos artísticos que especulan sobre el vacío y la vacuidad visual en relación con la imagen proyectada o cinematográfica.

En un momento de la película de Jean-Luc Godard *Elogio del amor* (2001), un personaje femenino, de espaldas a la cámara y en la penumbra, mira por la ventana y se pregunta sobre la decadencia de la mirada. El protagonista del film, de quien oímos únicamente la voz porque está situado fuera de campo, responde con otra pregunta: «¿Fue diez, quince o incluso cincuenta años antes de la televisión?». En esta escena, Godard establece indirectamente una relación entre los soportes formales y tecnológicos de la imagen y el empobrecimiento de nuestras formas de mirar. Las tecnologías de la imagen sin duda modelan la forma en que miramos, a menudo imponiendo un repertorio de imágenes hegemónicas. La popularización de la televisión contribuyó de manera significativa a ampliar las referencias visuales de los espectadores, pero a su vez promovió una estandarización de ese imaginario visual, en buena medida orientado a la promoción del consumo. Como observa Jonathan Crary,<sup>9</sup> la televisión transforma a los espectadores en consumidores. En los años cincuenta y en las décadas posteriores, el apogeo de la cultura televisiva y cinematográfica incitó a muchos artistas y cineastas a trabajar de manera experimental con la imagen audiovisual y a desarrollar propuestas artísticas que desestabilizaran la uniformidad de los regímenes visuales normativos en aquel momento.

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



Pedro Mora. *Sin título*, 1989

La obra de Pedro Mora, *Sin título* (1989), es una instalación escultórica formada por seis artefactos casi idénticos, cuya forma recuerda a la de los antiguos estereoscopios y otros instrumentos precinematográficos, por lo que nos habla de la historia de la tecnología de la imagen y la representación. Los visores de esos artefactos se ofrecen al espectador como una invitación, como la promesa de un encuentro íntimo con una imagen no revelada. La obra estimula la pulsión escópica, a pesar de que al mismo tiempo la frustra, ya que los artefactos no contienen ninguna fotografía y su parte frontal está dispuesta contra la pared, lo que bloquea el paso de la luz e imposibilita el fenómeno de la visión. Es un trabajo que, como otros de Mora, refleja un interés por investigar cuestiones relacionadas con la memoria, la ausencia, el vacío y los límites de la percepción.

La fotografía de Hiroshi Sugimoto *Rialto, Pasadena* (1993) forma parte de una de sus famosas series fotográficas, concretamente «Theaters», en la que el artista fotografía teatros de estilo *art déco* que fueron construidos en los años veinte y treinta, y que en un momento dado dejaron de operar como tales para convertirse en salas de cine. La imagen muestra un encuadre frontal del interior de la sala en el que se ven claramente la pantalla, unas primeras filas de butacas y una parte de las paredes y el techo. No hay rastro de ninguna figura humana, y en la pantalla tampoco hay ninguna imagen reconocible, sino únicamente un intenso resplandor. Sugimoto consigue este efecto igualando el tiempo de exposición de la toma fotográfica a la duración de la película. De este modo, obtiene una instantánea que condensa toda la luz que el film emite al ser proyectado de inicio a fin, eliminando al mismo tiempo la evidencia de cualquier especificidad de las imágenes proyectadas y reduciendo la película a su pura esencia lumínica. Tal y como ha observado Amelia Groom,<sup>10</sup> Sugimoto evidencia cómo el flujo continuo de imágenes da lugar a su propia desaparición. Esta foto y la serie fotográfica a la que pertenece exploran la dicotomía entre luz y oscuridad, presencia y ausencia, así como la relación entre imagen estática e imagen en movimiento. Al haber

10. Amelia Groom, «There's Nothing to See Here. Erasing the Monochrome», en *e-flux Journal*, 37, septiembre del 2012. Consultado en línea por última vez el 20 de abril del 2018, en <http://www.e-flux.com/journal/37/61233/there-s-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/>



sido tomadas en salas teatrales convertidas en cines, las fotografías aluden asimismo a la transformación de la figura del espectador, y a la evolución de las formas de mirar imágenes en relación con los cambios tecnológicos. Pedro Torres hace un ejercicio similar con *Distancia* (2014), una instalación en la que encontramos seis modelos de proyectores de diapositivas de distintas épocas, muchos de ellos ya obsoletos. A pesar de estar encendidos, los aparatos no proyectan ninguna imagen, tan solo haces de luz que, dadas las diferencias formales y técnicas de cada proyector, crean en la pared diferentes formas luminosas de carácter geométrico. El trabajo sugiere la esencia del fenómeno cinematográfico y denota una cierta nostalgia por una tecnología de producción y reproducción de imágenes ya casi en desuso. La instalación opera también como una negación del hecho cinematográfico, al dejar los aparatos desprovistos de su capacidad de proyectar imágenes sumiéndolos en la poética del silencio y la quietud.

## 5

*Invisible Geometry 3* (1973), de Àngels Ribé, es una obra que consta de dos fotografías en blanco y negro presentadas una junto a la otra, más o menos a la altura de los ojos del espectador. Se trata de dos imágenes muy similares, ya que ambas nos ofrecen un plano frontal de la artista con la mirada ligeramente baja. Lo que distingue principalmente una foto de la otra es que en una Ribé mira un punto aparentemente situado a su derecha y en la otra dirige su mirada hacia un punto situado a su izquierda. El título de la pieza ofrece una clave para interpretar su propuesta: los dos puntos que Ribé señala con su mirada permiten establecer una línea invisible que los une e insinúan un recorrido que el espectador reproduce de manera casi involuntaria al mirar una fotografía y la otra. Ribé construye, a través de un pequeño gesto, de una acción sutilísima de la que tan solo nos ofrece dos instantáneas estáticas, una experiencia escultórica invisible e inmaterial, que sitúa tanto la acción como el objeto artístico en el espacio de la imaginación. Se trata de un trabajo en el que la artista, como en otras muchas de sus acciones, explora aspectos relacionados con la percepción y el acto de ver, y en el que utiliza su cuerpo y el movimiento como herramientas de creación

artística y como instrumentos para explorar el espacio. Esta obra de Ribé, que por una parte enlaza con las obras anteriores por su trabajo en torno a una imagen intangible y, por otra, dirige la atención hacia la mirada y los ojos, abre una sección expositiva en la que se reúnen un conjunto de obras y documentos que tienen el ojo como elemento articulador y que exploran fenómenos como el de la visión, la ceguera, la lectura.

En 1637, René Descartes publicó un tratado sobre la anatomía del ojo y la visión humana que acompañaba a su *Discurso sobre el método*. En este tratado, que muchos consideran el texto fundacional de la cultura visual moderna,<sup>11</sup> define la luz como un elemento material y no como una manifestación de la divinidad, y explica que el ojo funciona como una especie de cámara oscura y que las imágenes se forman en su interior gracias al fenómeno de la refracción. Con ese texto, Descartes instaura una nueva noción de la visión que adquirirá una gran importancia en la modernidad, que estará dominada por el sentido de la vista y por un modelo ocularcentrista. La instalación de João Maria Gusmão + Pedro Paiva *Modelo ocular* (2006) toma como punto de partida el modelo teórico de René Descartes sobre la visión, pero traslada esta descripción científica a un terreno simbólico. Los artistas construyen una cámara oscura haciendo uso de elementos insólitos, como por ejemplo un huevo de avestruz o una cáscara de huevo roto. Gracias a una orientación estratégica de la luz y a una cuidada disposición de los objetos en la oscuridad de una habitación cerrada, Gusmão y Paiva consiguen que la imagen de uno de los elementos se proyecte sobre la superficie de otro. De ese modo, y mediante la conjunción de luz, oscuridad, objeto e imagen, los artistas elaboran una particular representación del fenómeno de la visión, en la que dan cabida a aspectos míticos y mágicos que confluyen con los planteamientos científicos. Gusmão y Paiva sugieren así una manera de interpretar la relación del hombre con la realidad que, como ocurre con la naturaleza del trabajo artístico, desestabiliza la visión racionalista del mundo.

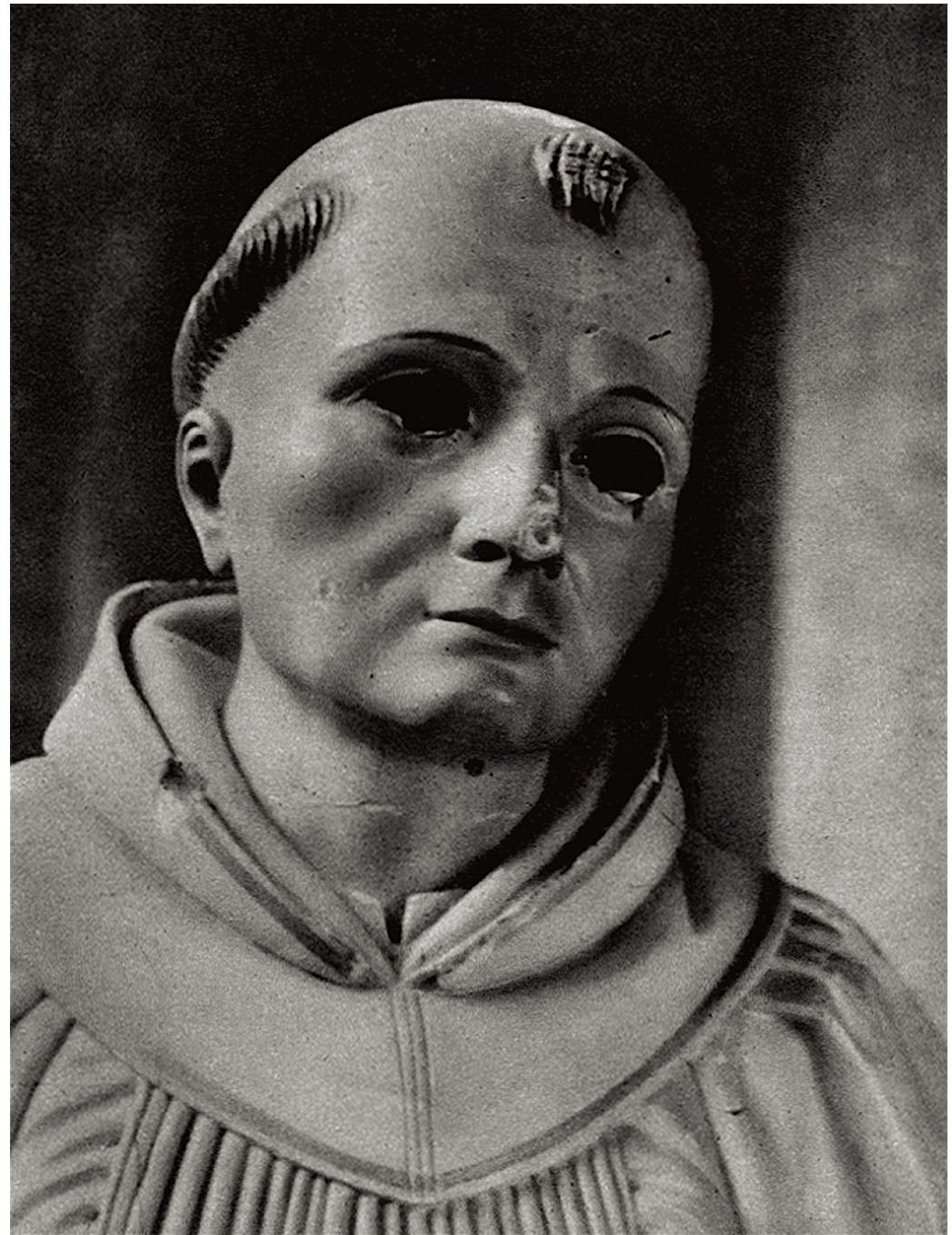
11. Nicholas Mirzoeff, 2004.







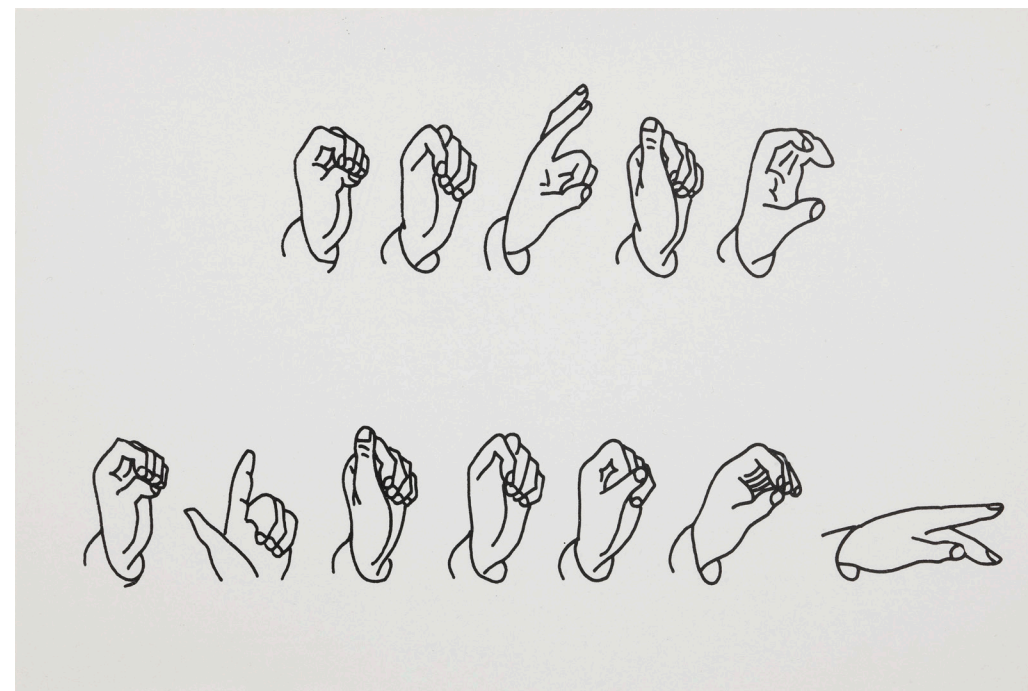
João Maria Gusmão + Pedro Paiva. *Modelo ocular*, 2006



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

Muchos gestos iconoclastas se concretan en un gesto de eliminación o vulneración de los ojos de las imágenes. El proyecto de Pedro G. Romero *Archivo F.X.* reúne un fondo de más de mil fotografías y audiovisuales que documentan acciones iconoclastas relacionadas con el movimiento político anticlerical español que tuvo lugar entre 1865 y 1945 (desde las primeras revoluciones burguesas hasta la última posguerra), muchas de las cuales son imágenes de santos, vírgenes y cristos que han sufrido algún tipo de agresión vandálica en los ojos. En el archivo, dichas imágenes aparecen clasificadas bajo un índice cuyas entradas son términos y conceptos relevantes de la historia del arte, sobre todo relacionados con la vanguardia moderna. Al contraponer a estas imágenes una lectura artística, *Archivo F.X.* pone en relación la iconoclastia con el proyecto moderno y establece, a través de un método de similitud relacional, un paralelismo entre la radicalización política y la radicalización estética. Una imagen de la escultura de San Bruno a la que le han sido arrancados los ojos y una hoja de libre circulación que reflexiona sobre el ojo como elemento de atracción y terror constituyen la entrada «Les yeux» (2001) de dicho archivo. Acompañando esta entrada encontramos una publicación del propio autor, *En el ojo de la batalla* (2002), que reúne algunos materiales textuales y visuales de *Archivo F.X.* y que tiene un título que es una alusión a Georges Bataille, en cuya obra filosófica el ojo tiene una función central y vertebradora. Los facsímiles de unas páginas específicas del libro nos sitúan en el texto «Males del ojo», de Horacio Fernández, en el que el autor menciona anécdotas y hechos que tienen el ojo, o los ojos, como elemento central, desde los comentarios que bajo la entrada «Ojo» recogía el diccionario por entregas que Robert Desnos, Marcel Griaule y Georges Bataille publicaron en la revista *Documents* hasta las reflexiones de Jacques Lacan en la revista *Minotaure* sobre el caso de las hermanas Papin, que les sacaron los ojos a sus damas.

Hallamos un eco de los ojos vaciados de la imagen de san Bruno en el antifaz que Joan Brossa sitúa sobre las páginas en blanco de un libro abierto en su poema-objeto *Lectura* (1984), que alude tanto al sujeto que lee como al personaje literario, pero también a la lectura como acción icónicamente especulativa. La *Carte postale pour sourd-muet* (años ochenta), de Michèle Métail, es una tarjeta en cuya cara (donde habitualmente encontraríamos una reproducción fotográfica) están representadas las letras de «carte postale»

Joan Brossa. *Lectura*, 1984Michèle Métail. *Carte postale pour sourd-muet*, años ochenta

en el lenguaje de signos de los sordomudos. Al trasladar estos signos a un soporte gráfico, se convierten en un texto metarreferencial que funciona como una imagen que, aun así, resulta opaca, indescifrable para cualquier lector que no conozca el lenguaje de signos.

## 6

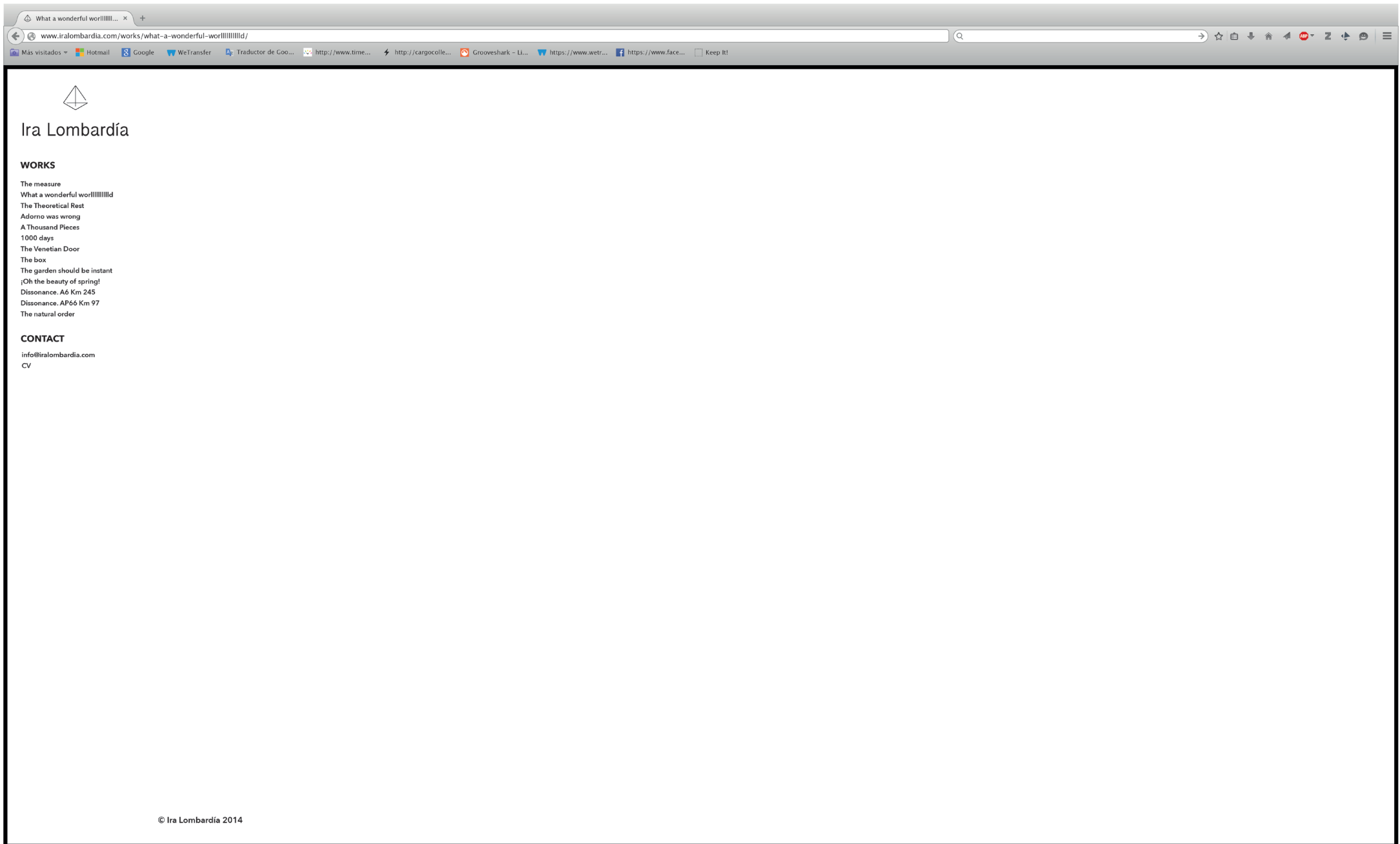
En «La estética del silencio», Susan Sontag aboga por un arte empobrecido como estrategia para mejorar la experiencia artística y sostiene que el silencio, el vacío y la reducción pueden promover nuevas formas de mirar y de aproximarse a la obra de arte.<sup>12</sup> Después de una selección de obras que centran su atención en los ojos, la exposición reúne un conjunto de propuestas que reflejan una posición consciente sobre el rol del artista como productor de imágenes y que problematizan la relación del creador con el régimen visual. La exposición incluye una invitación a un acontecimiento que tuvo lugar el 29 de mayo de 1977 en la West Side Highway de Manhattan. Bajo el título *Works To Be Destroyed*, un grupo de artistas, entre ellos Àngels Ribé, Francesc Torres, Vito Acconci, Laurie Anderson y Gordon Matta-Clark, organizaron un acontecimiento artístico en el que presentaron una serie de trabajos que, al ser acciones efímeras, conllevaban su propia desaparición. La propuesta refleja una conciencia artística que se opone a generar una obra que perdure, y refleja las profundas transformaciones que se produjeron en el contexto artístico de Nueva York en los años sesenta y setenta, cuando las nociones de proceso, efimeridad y desmaterialización cobraron importancia. El título, *Works To Be Destroyed*, dirige la agresión del gesto iconoclasta ya no contra la imagen ajena, sino contra la propia obra artística, desafiando así una forma dominante de entender el arte que rendía culto al objeto y a su preservación. En una contemporaneidad en la cual la saturación es tanto objetual como visual y la mayor parte de las imágenes en circulación no tienen un soporte físico, la obra de Ira Lombardía, *Visual Strike* (2012), actualiza esa acción de resistencia a la sobreproducción artística centrándola de un modo

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

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



# Ira Lombardía

## WORKS

- The measure
- What a wonderful worl!!!!!!!ld
- The Theoretical Rest
- Adorno was wrong
- A Thousand Pieces
- 1000 days
- The Venetian Door
- The box
- The garden should be instant
- ¡Oh the beauty of spring!
- Disonance. A6 Km 245
- Disonance. AP66 Km 97
- The natural order

## CONTACT

info@iralombardia.com  
CV

© Ira Lombardía 2014

específico en el ciberespacio y, más concretamente, en su web. En mayo del 2012, Lombardía decidió emprender una «huelga visual» que la llevó a eliminar de su web todas las imágenes de sus obras artísticas. Durante los mil días que duró la huelga, cualquiera que visitara su web encontraba un manifiesto que explicaba las razones por las que había decidido adoptar esa medida, entre las cuales citaba la necesidad de no contribuir al consumismo visual y la bulimia icónica, así como de defender una ecología de la imagen. Lombardía entiende *Visual Strike* como una acción que promulga una pausa y un descanso para la mirada, pero también como un acto de resistencia y rebelión.

Mientras que Lombardía convierte temporalmente sus imágenes en vacíos blancos, el artista David Batchelor, como un arqueólogo urbano, busca los vacíos entre la sobreabundancia de estímulos visuales de la ciudad. Desde 1997 fotografía las superficies blancas cuadradas y rectangulares que encuentra en la ciudad de Londres y en otros lugares que visita. Son imágenes desprovistas de imagen, vacíos blancos que la proliferación de estímulos visuales urbanos hace pasar desapercibidos, y que la creciente proliferación y capitalización de soportes publicitarios en las ciudades y sus periferias ponen en riesgo. Reunidos bajo el título *Found Monochromes* (1999-en curso), dan lugar a un archivo fotográfico que, a pesar de estar en continuo crecimiento, parece documentar una manifestación urbana en peligro de extinción.

Hacia el final del recorrido expositivo encontramos un film que reflexiona sobre el régimen de producción de imágenes desde la subjetividad de su protagonista, un cineasta. *Le quatrième mur* (2014), de Pol González Novell, se articula a partir de un monólogo del cineasta francés Olivier Giroud (una invención o alter ego de González Novell). En ella, el director relata unos hechos enigmáticos relacionados con una chica que serán el punto de partida de su próxima película, y comparte sus dudas sobre las imágenes que debería o no debería incluir en el film. Giroud reflexiona también sobre la distancia existente entre la idea de una película y la película en sí misma, y sobre lo que se pierde al materializarla; una pérdida que nos remite a aquel espacio de imposibilidad del que habla Duchamp, a aquel vacío en el que reside la naturaleza artística de cualquier obra de arte. Una versión de esta película que González Novell presentó con

anterioridad incluía en cuatro momentos determinados una secuencia de imágenes en la que aparecía una joven. Un tiempo después, González Novell realizó una nueva versión del film en la que no había rastro de tales secuencias. Resulta interesante preguntarse sobre el estatus de aquellas imágenes que en un cierto momento formaron parte de la obra y que algunos espectadores llegaron a ver pero que ahora ya no están. ¿Cuál es su naturaleza ahora? ¿Invalida esta nueva versión de la película la condición artística de aquellas imágenes? En esta exposición se presenta la versión final del film, la que no incluye ninguna secuencia de ninguna chica. Aun así, en un lugar más o menos oculto de la sala, como parte de las propuestas que integran los *Puntos de fuga* del proyecto curatorial, sí se muestran esas secuencias eliminadas, integradas en una película que tiene la misma duración que la original pero de la que todas las imágenes, a excepción de las de la joven, han sido extraídas. Este nuevo film, en el cual las únicas imágenes visibles son aquellas que finalmente no forman parte de la versión definitiva de *Le quatrième mur*, funciona, pues, como un negativo o un reverso de esa versión final.





## EPÍLOGO

*Una cierta oscuridad* se inicia con la imagen de unos visitantes en las salas del Louvre en el año 1911 que contemplan la ausencia de una obra, el vacío que deja *La Gioconda* en el espacio expositivo después de haber sido robada. Walter Benjamin hace una distinción entre el valor de culto de la imagen y su valor de exhibición, y nos recuerda que las primeras imágenes artísticas estaban al servicio de la magia y que lo importante no era que fueran vistas sino que existiesen. Benjamin comenta que el valor ritual de esas imágenes exigía incluso que permanecieran ocultas.<sup>13</sup> En estos tiempos hipervisuales, lo que importa no es tanto que las imágenes existan, sino que se expongan, que circulen, que sean accesibles. Esta exhibición omnipresente, no obstante, a menudo conlleva que, paradójicamente, las imágenes no sean miradas y queden sumidas en un tipo de inexistencia, que asuman una condición fantasmagórica. La exposición termina con una fotografía de Martin Parr, de una multitud de visitantes en las salas del Louvre, en el año 2012, tomando fotos de *La Gioconda* con los teléfonos móviles para captar la imagen de otra imagen que permanece en el fondo, desenfocada, como si fuera casi una ausencia, un vacío.



13. Walter Benjamin, *op. cit.*

# LISTA DE OBRAS

LISTA DE OBRAS

## DAVID BATCHELOR

### *Found Monochromes*

[Monocromos encontrados]

1999-en curso

250 imágenes, 1 libro de tapa dura y  
2 proyecciones de diapositivas digitales  
Dimensiones variables

Cortesía del artista, Ingleby Gallery,  
Edimburgo, y Galeria Leme, São Paulo

## JOAN BROSSA

### *Lectura*

1984

Poema-objeto

Papel y tejido sobre madera

9 × 62,7 × 31,3 cm (obra);

11 × 82,9 × 51,8 cm (obra con  
peana de madera, firmada)

Colección MACBA. Consorcio

MACBA. Fondo Joan Brossa.

Depósito Fundación Joan Brossa

### *Sobre el sobre*

1988

Poema-objeto, ed. 10

Materiales diversos sobre madera

7,5 × 24,7 × 22,8 cm

Galería Joan Prats

### *Elegia a Leonardo*

[Elegía a Leonardo]

1998

Poema-objeto

Materiales diversos sobre mármol

17 × 40 × 40 cm

Colección MACBA. Consorcio

MACBA. Fondo Joan Brossa.

Depósito Fundación Joan Brossa

## CHRISTO

### *Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)*

[El monumento a Cristóbal Colón  
envuelto (proyecto para Barcelona)]  
1984

Técnica mixta sobre papel

243 × 144 cm

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## JEAN-LUC GODARD

### *Éloge de l'amour*

[Elogio del amor]

2001

Película de 35 mm transferida a DVD,  
b/n y color, sonido, 98 min

Fragmento: 2 min

## POL GONZÁLEZ NOVELL

### *Le quatrième mur*

[La cuarta pared]

2014

Vídeo monocal, HD, color,  
estéreo, 21 min

Cortesía del artista

### *Le quatrième mur. Le souvenir d'elle* [La cuarta pared. El recuerdo de ella]

2018

Vídeo monocal, HD, color,  
estéreo, 21 min

Cortesía del artista

## JOÃO MARIA GUSMÃO + PEDRO PAIVA

### *Modelo ocular*

2006

Instalación

Sistema de cuarto oscuro con mesa de madera, huevos de avestruz, lentes y foco

Dimensiones variables

Colección MACBA. Fundación

MACBA. Obra adquirida gracias

a la Fundació Puig

## JUAN FRANCISCO ISIDRO

### *Los continentes sumergidos*

1991

Sobres con ventana, fotografía, tinta roja, vidrio y madera

126 × 392 cm

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## IRA LOMBARDÍA

### *Visual Strike*

[Huelga visual]

2012

Acción *online* 2012-2015

Instalación

Dimensiones variables

Cortesía de la Galería Alarcón Criado

## JOSÉ MALDONADO

### *Ventana II*

1989

Carbón y barniz sobre tela

180 × 130,5 cm

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## MICHÈLE MÉTAIL

### *Carte postale pour sourd-muet*

[Postal para sordmut]

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

Años ochenta

Material gráfico

10,4 × 15,5 cm

Colección MACBA. Centro

de Estudios y Documentación.

Donación de Joan Rabascall

## PEDRO MORA

### *Sin título*

1989

Hierro, parafina, visores de goma y cristal

6 unidades: 13 × 43 × 24 cm c/u

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## MARTIN PARR

### *Paris. Le Louvre*

2012

Impresión por pigmentos

101,6 × 152,4 cm

Martin Parr / Magnum Photos

## PEREJAUME

### *El lloc i la data*

[El lugar y la fecha]

1991

Raíl y moldura

130 × 198 × 14 cm

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## ÀNGELS RIBÉ

### *Invisible Geometry 3*

[Geometría invisible 3]

1973

2 fotografías a las sales de plata

43,2 × 60,8 cm c/u

Colección MACBA. Fundación MACBA.

Obra adquirida gracias a Dinath de

Grandi de Grijalbo

## TIM ROLLINS & K.O.S.

### *Gold Alice I*

[Alicia dorada I]

1984-1989

Esmalte metalizado y papel sobre tela

182,5 × 317 cm

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

## PEDRO G. ROMERO

### *Archivo F.X.: Entrada: Les yeux*

[Archivo F.X.: Entrada: Los ojos]

2001

Instalación multimedia, tinta impresa

sobre papel y fotografía en b/n

Dimensiones variables

Cortesía del artista y de la galería

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*

2002

Libro de artista

24 × 17 cm

Archivo. Centro de Estudios

y Documentación MACBA

## HIROSHI SUGIMOTO

*Rialto, Pasadena*

1993

Fotografía a las sales de plata

42 x 54 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA.

Depósito Brondesbury Holdings Ltd.

## PEDRO TORRES

*Distancia*

2014

Instalación con proyectores  
de diapositivas

Dimensiones variables

Cortesía del artista

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

[Obras para ser destruidas: West Side  
Highway, Nueva York (...) 29 de mayo  
de 1977; Artistas: Vito Acconci, Laurie  
Anderson, Jacki Apple (...)]

1977

Material gráfico

15,2 x 10 cm

Colección MACBA. Centro de  
Estudios y Documentación. Donación  
de Antoni Mercader

# PUNTOS DE FUGA

PUNTOS DE FUGA

Esta exposición se complementa con una serie de propuestas artísticas y materiales ubicadas mayoritariamente fuera del espacio expositivo, en diferentes lugares de la ciudad y también en el ciberespacio. Bajo la denominación *Puntos de fuga*, estas propuestas se relacionan de manera más o menos explícita con las obras reunidas y con los planteamientos curatoriales, y amplían la exposición en términos espaciales, teóricos y artísticos. Esta diseminación más allá de los límites arquitectónicos y contextuales de la sala expositiva evoca el desplazamiento de *La Gioconda* fuera del contexto museístico del Louvre, así como su existencia secreta durante el tiempo que permaneció oculta.

## POL GONZÁLEZ NOVELL

*Le quatrième mur. Le souvenir d'elle*  
[La cuarta pared. El recuerdo de ella]  
2018  
Vídeo monocanal HD, color, estéreo,  
21 min  
Obra videográfica semiescondida  
dentro del espacio expositivo

## JOAN RABASCALL

*La voz de su amo*  
(de la serie «Spain is different»)  
1973  
Documentos, materiales preparatorios y  
derivaciones relacionadas con esta obra  
Sala de consultas especiales de la  
Biblioteca del Centro de Estudios y  
Documentación MACBA

## GUILLERMO PFAFF

*Exili*  
[Exilio]  
2017  
Pintura mural en exhibición en las  
instalaciones de la Galería Carles Taché

## MARIO SANTAMARÍA

*The Non-Imaginary Museum*  
Proyecto en curso  
Proyecto y acción en el ciberespacio  
Para acceder, es necesario  
contactar con el artista:  
[puntosdefuga@mariosantamaria.net](mailto:puntosdefuga@mariosantamaria.net)

## ALEXANDRA LAUDO

Barcelona, 1978

Es comisaria independiente y crítica de arte. Durante la temporada 2017-2018 comisaría el ciclo *La possibilitat d'una illa* en el Espai 13, de la Fundació Joan Miró (Barcelona), y prepara un proyecto para el centro de arte Collective (Edimburgo). Durante el curso 2015-2016 fue una de las participantes en el CuratorLab, el programa de investigación curatorial de la Universidad de Konstfack (Estocolmo), en el marco del cual desarrolló la conferencia performativa *An Intellectual History of the Clock*, que ha presentado en distintos espacios de arte y festivales de Europa, como Malongen (Estocolmo), Timelab (Gante), el ISELP (Bruselas), Halfhouse (Barcelona), Ciało/Umysł (Varsovia) y la andriesse eyck galerie (Amsterdam, dentro del Amsterdam Art Weekend). Otros de sus proyectos recientes son *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, Huesca), *La bonne distance* (Vidéographe, Quebec), *La condició narrativa* (La Capella, Barcelona) y *Viaggio al centro della Terra* (Museo della Città de Sassari). También ha sido comisaria adjunta de espacios y plataformas de arte como Sant Andreu Contemporani (2013-2015), la Sala d'Art Jove (2011-2012) y el Festival Loop (2009-2010). Laudo ha publicado y editado numerosas publicaciones y escribe regularmente para *A-Desk* y *b-guided*. Es licenciada en Humanidades y posgraduada en Gestión Cultural por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Además, ha realizado un Master of Arts in Visual Arts Administration en la Universidad de Nueva York con una Beca de la Fundación "la Caixa".

