

¡Volumen!

Obras de las colecciones de la Fundación "la Caixa" y del MACBA

9 noviembre 2011 - 23 abril 2012

El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) presenta la primera exposición en la que se muestran conjuntamente obras de la Colección Fundación "la Caixa" y de la Colección MACBA, fruto del acuerdo de colaboración entre la Fundación "la Caixa" y la Fundación MACBA. ¡Volumen! propone un itinerario que discurre entre la dimensión escultórica y la acústica, y que lee en el paso del siglo XX al XXI la consolidación del sonido y de la voz como materiales de la producción artística. En este recorrido, destacan una serie de desarrollos específicos que operan como distintas exposiciones en el seno del itinerario de la Colección. Es el caso del eje cronológico de la Colección MACBA, de algunos proyectos de reciente incorporación como los de Muntadas, Šejla Kamerić y Anri Sala, o de la revisión de la obra de Aleksandr Sokurov.

Esta iniciativa proporciona un marco idóneo para profundizar en una de las principales líneas de trabajo del Museo: la exploración de las prácticas artísticas desde la mitad del siglo pasado hasta nuestros días. Dentro de la programación del MACBA, esta idea ha nutrido un proyecto a largo plazo que, partiendo de un concepto orgánico y abierto de la Colección, ha conectado sus diversas presentaciones con exposiciones temporales. El interés del MACBA en la expansión de la percepción de las artes más allá de la visualidad, hacia el ámbito de lo sonoro y de la voz humana como materia de creación, se desarrolla también a través de la programación de Radio Web MACBA, los recursos online y las actividades de sus Programas Públicos.

¡Volumen! propone una interpretación del paso del siglo XX al XXI en términos de cambio de paradigma material, sensorial y programático del arte. La exposición pone en duda los clichés que identifican el siglo XX como el «siglo de la imagen» y los años ochenta con la supremacía de la pintura (la «gran ironía [...] de la restauración de todo lo que se había eliminado y rechazado», como escribe Brian O'Doherty en el posfacio de su seminal *Inside the White Cube*). Por el contrario, sitúa en el centro del cambio de siglo la preeminencia de la escultura, que rechaza y supera los principios del minimalismo imperante hasta los setenta, y de la fotografía, que desborda definitivamente el concepto de documento a favor de una nueva dimensión estética.

¡Volumen! lee en el cambio de siglo la consolidación del sonido y de la voz como materiales de la producción artística. El nuevo modelo hunde sus raíces en los trabajos experimentales en formato cinematográfico y en vídeo, que conducen el arte hacia un lenguaje narrativo cada vez más independiente de la imagen. Sin embargo, hay que buscar los antecedentes de este interés en la poesía fonética dadaísta de principios del siglo XX y la *poésie sonore*, así como en los experimentos letristas de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En los últimos tiempos, no solo las reflexiones de teóricos como Roland Barthes o Mladen Dolar han contribuido a una súbita atención de las artes visuales hacia el campo auditivo, sino también las nuevas posibilidades tecnológicas de grabación, alteración y reproducción de la voz. La relación entre voz e imagen, la experimentación vocálica, la voz interior y la voz del poder, son algunas de las aproximaciones a la voz humana que pueden rastrearse en esta exposición.

Así, haciéndose eco de las innovaciones formales y materiales de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, el arte contemporáneo ha destronado el ojo como sentido hegemónico y ha reinstaurado el oído en un cuerpo real. El cubo blanco, la «máquina de mirar» asociada al museo heredado del pasado, se resquebraja. El espectador, recorporizado, adquiere una calidad cuasi coreográfica y rompe sus límites en una multiplicidad de experiencias. La tridimensionalidad del volumen euclidiano (de la física clásica) deja paso al volumen de sonidos y voces. Este cambio de materia produce giros radicales en el sistema perceptivo y en el comportamiento: a partir de la convención dominada por lo visual pasaremos a narrar una historia del arte con una nueva dimensión multisensorial.

El recorrido que propone esta muestra sugiere un diagrama circular, con imbricaciones que atraviesan los diferentes niveles. Se inicia, desde el punto de vista cronológico, en la planta 1 del Museo y desde allí se bifurca en dos direcciones: una que conduce del espacio visual de la pintura y la fotografía hacia el volumen escultórico, desarrollado principalmente en la planta 2; y otra que lleva hacia el volumen acústico, que se despliega sobre todo en la planta 0. En cada ámbito se va dilatando en una serie de superposiciones para constituir el humus poético de los distintos relatos y metáforas.

Planta 1

La puerta de acceso son dos obras emblemáticas, incorporadas recientemente a la Colección MACBA, que funcionan como preámbulo de los ejes temáticos de la exposición. *Between the Frames: The Forum (Barcelona), 1983-1993* (2011), de **Muntadas**, es una obra coral y polifónica que aporta «una visión extensiva del sistema artístico de los años ochenta». Entre 1983 y 1993, Muntadas entrevistó a una amplia representación de agentes implicados en el circuito internacional del arte que hablan de sus valores, funciones, responsabilidades y puntos de vista. Como afirma la crítica Eleanor Heartney, «poniendo en primer plano elementos del mundo del arte que normalmente son invisibles, *Between the Frames* nos pide que repensemos nuestras propias convicciones».

Frente a la locuacidad babélica del trabajo de Muntadas, el proyecto cinematográfico *1395 Days without Red* (2011) recrea, desde el presente, la experiencia traumática del sitio de Sarajevo. Esta obra comprende dos películas: una del albanés **Anri Sala**, que se muestra en esta planta, y otra de la bosnia **Šejla Kamerić**, que se exhibe en la planta 2. En ambos casos se plantea una reflexión sobre la construcción de la memoria a partir de un relato sin palabras: el deambular de una mujer por las calles de Sarajevo, que constituye un desplazamiento individual a través de la memoria colectiva.

Tras este doble preámbulo, se ingresa en el tejido constitutivo de la Colección MACBA, que parte del racionalismo arquitectónico y la eclosión del informalismo pictórico en la década de 1950, cuando la abstracción matérica adquiere un protagonismo central en pintura y escultura. Así, encontramos obras de **Antoni Tàpies**, **Joan Hernández Pijuan** o **Pablo Palazuelo** junto a los proyectos arquitectónicos de **Francesc Mitjans**. En esos años, la sociedad civil impulsa un incipiente espíritu de renovación. Arte, arquitectura y diseño ensayan nuevas formas de interacción que cristalizan en entornos privados como La Ricarda y el Club 49, y dan lugar, entre 1960 y 1963, al primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Una muestra de esa actividad se encuentra en las colaboraciones de **Joan Brossa** y **Josep M. Mestres Quadreny**.

En las décadas de 1960 y 1970, el arte rompe con las convenciones heredadas y explora nuevos lenguajes y materiales, como pone en evidencia la obra de **Robert Rauschenberg** o de **Robert Morris**. Numerosos artistas incorporan imágenes procedentes de los medios de comunicación, un aspecto clave en las aportaciones de **KP Brehmer** o de **Joan Rabascall**, por ejemplo. Críticas explícitas contra la censura, la falta de libertades y el machismo imperante se alzan desde las prácticas artísticas. La aparición del cómic underground en España señala un hito en la consolidación de un nuevo lenguaje o una expresión alternativa.

Entre los artistas que reanudan la abstracción pictórica, en la que predominan los estereotipos de pintura salvaje y de ruptura en los materiales, destacan **Miquel Barceló**, **Luis Claramunt**, **Luis Gordillo** y **Ferran García Sevilla**. Esta recuperación coincide, en nuestro contexto, con un momento en que se desarrolla una forma de sociabilidad distinta, que encuentra su ambiente más propicio en una nueva cultura hedonista. En la ciudad de Barcelona proliferan nuevos espacios nocturnos pensados en colaboración con diseñadores, artistas y arquitectos. Abandonada la violencia y la tensión de la calle de los años setenta, la década de los ochenta es alegre, burguesa y noctámbula.

En la misma época se produce, apenas alcanzado y reconocido el estatus de la fotografía como obra de arte, la irrupción de la ciudad como nuevo sujeto artístico. La mirada sobre la condición urbana se expresa a través de los trabajos de **Manolo Laguillo**, **Craigie Horsfield**, **Jeff Wall**, **Thomas Schütte**, **Thomas Struth** y **Thomas Ruff**. Desde perspectivas diversas y en contextos diferentes, todos ellos hacen de la ciudad, sus metamorfosis y sus apéndices, el eje de su discurso creativo.

Dentro del itinerario propuesto, *Hey Joe* (1996), de **Kristin Oppenheim**, es un remanso donde se desarrolla, con gran sensualidad, la dimensión escultórica de la voz. Esta instalación prefigura gran parte de las piezas que se encuentran en la planta 0. Con un lenguaje minimalista, Oppenheim prescinde de las imágenes para poner el acento en el potencial de la voz humana, que adquiere una presencia física y emocional: la voz crea volumen físico. La artista va repitiendo de modo hipnótico y melancólico el primer verso de un tema musical popularizado por Jimmy Hendrix durante los años de la guerra de Vietnam –«Hey Joe, where're you going with that gun in your hand?»–, mientras los focos se mueven por el espacio, en una experiencia de letanía sensorial.

Desde principios de febrero de 2012, estos últimos espacios acogerán una muestra de la obra cinematográfica de **Aleksandr Sokurov**. En los «poemas fílmicos» de Sokurov, situados entre la tradición documental y la ficción, el ritmo visual sustituye las convenciones narrativas. Entre otras películas, se proyectarán dos grandes alegorías que examinan el carácter ruso moderno surgido de los cambios en la antigua Unión Soviética: *Spiritual Voices* (1995), que adopta la forma de un diario íntimo, despojado de todo artificio, para explicar la vida de un destacamento militar fronterizo, y *Confession* (1998), un falso documental sobre el día a día en un barco militar ruso en el Ártico, que ofrece una lívida ilustración de los efectos de la monotonía y la opresión sobre el espíritu.

Planta 2

El volumen escultórico propone la ocupación física del espacio a partir de la reflexión sobre el espacio arquitectónico que siempre lo condiciona, y que obliga al espectador a rodear la obra y a interactuar con ella para alcanzar una experiencia completa de la

misma. Aunque persiste la componente visual, el desplazamiento cuasi coreográfico del espectador introduce un elemento dramático en la percepción.

Esta exigencia se constata a medida que se avanza por las distintas secciones de la planta. Así, retomando el paradigma pictórico de los ochenta, encontramos obras de **Sigmar Polke** y **Gerhard Richter**, junto a un tríptico de gran formato de **Anselm Kiefer**, *Montsalvat* (1981-1984), en el que el artista transforma la superficie uniforme de la abstracción moderna en un espacio que combina y crea una topografía de materiales. *Saison de pluies n° 2* (1990), una pintura pálida y casi monocromática de **Miquel Barceló**, o *Black Flower* (1987) de **José María Sicilia** evocan un clasicismo que apaciguará la gestualidad de los años anteriores.

En paralelo con esta tendencia, las corrientes conceptuales nutren e hibridan la escultura, desde los marcos vacíos de **Jan Vercruyse** hasta las instalaciones objetuales de **Haim Steinbach**, que cuestionan los fetiches de la sociedad de consumo: sus famosas estanterías sintonizan con los debates suscitados por Jean Baudrillard sobre la condición posmoderna.

En la encrucijada entre el arte conceptual y el retorno de la pintura surge la producción de **Art & Language**, quizás el grupo más heterodoxo de la segunda mitad del siglo XX, de quien se muestra *Paul Signac Dreams of the Future III* (1983). Su reflexión en torno a la responsabilidad del artista, el lugar del museo y la tradición de la pintura, la competencia del espectador o los cánones estéticos, desarrollada sobre todo a través de la revista homónima, los sitúan en un lugar preferente.

En el caso de **Günther Förg**, la preocupación por el espacio le lleva a transformar el ámbito expositivo en cuadro. Entre los elementos arquitectónicos que fotografía, las escaleras se convierten en un leitmotiv, con un predominio absoluto del punto de vista en picado que evoca su interés por el cine. A menudo enmarca sus obras con un cristal que produce un efecto de espejo, para involucrar todo el espacio posterior que se refleja en la propia pieza. Este es un recurso que también utiliza **Tony Cragg**, creador de grandes torres que incitan a pasear, a reconocer con el movimiento del cuerpo.

Con una alusión a Donald Judd, *Standard Edition* (1988), de **Rodney Graham**, da paso a una serie de propuestas ya abiertamente posminimalistas que cuestionan los procesos de interpretación y el estatus de la obra de arte. Quizás quien lo expresa con más ironía sea **Allan McCollum**, que parodia el cubo blanco y la «planitud» greenberiana con sus instalaciones de cuadros, como en *216 Plaster Surrogates* (1987-1988). Su crítica afecta también a la figura del artista, ya que sus pinturas, aparentemente industriales, contienen siempre un elemento autógrafo: «Hago lo mínimo que se exige a un artista, y nada más.» La huella de Marcel Broodthaers en estas obras que postulan el anonimato, la creación colectiva, el fin del autor, el uso de los seudónimos y las ceremonias de la parodia, es evidente.

El elemento autobiográfico está siempre presente en la obra de **Reinhard Mucha**, que no puede sustraerse a las contradicciones y los dilemas de su condición germánica. *Lingen* (1987) es una pieza hermética en la que el artista, como hacen Förg o Cragg, involucra directamente al espectador, al colocar en ella un cristal que lo refleja.

Corredor suspendido II (2005), de **Cristina Iglesias**, una escultura casi monumental que vindica la corporeidad y la ocupación del espacio más sutil, conecta con las instalaciones escultóricas que encontraremos en la planta 0. Pese a operar como un dispositivo convencional, responde a los retos creativos de una percepción siempre

cuestionada que reformula el laberinto interior de su obra e incorpora la sombra del lenguaje como parte integrante del volumen escultórico.

Un caso aparte lo constituyen los trabajos fotográficos de **Allan Sekula**, **David Goldblatt** y **Xavier Ribas**, invitados a participar en el proyecto Survey Barcelona 2007. Sus proyectos *Methane for All* (2007-2008), *Conexiones globales* (2007) y *Habitus* (2007), respectivamente, documentaron las arquitecturas industriales y al mismo tiempo los hábitos humanos que conviven en los distintos escenarios de transformación urbana en la exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Esta actitud crítica respecto a acciones de carácter colectivo que dejan huella en el territorio y en el paisaje se encuentra también en (*Ir. T. n° 513*) *zuloa. Extended Repertory* (2003-2007), de **Ibon Aranberri**, que recoge su intervención en la cueva de Irtegi, un lugar de alto valor científico.

Planta 0

Con la incorporación de pautas del lenguaje cinematográfico en la práctica artística, ya sea a través de la imagen, del sonido, de la voz humana o de otros recursos, la experiencia estética se abre a una gran diversidad de comportamientos, que son inducidos y conducidos por la propia dinámica de la obra. La acentuación del carácter narrativo del objeto lleva asociada, indefectiblemente, la irrupción del tiempo y de la identidad. Son tres vértices que delimitan también la acción dramática, otro elemento performativo que caracteriza las obras expuestas en esta sección.

El hilo narrativo de la exposición se reanuda de la mano de **Juan Muñoz**. *Waste Land* (1986), su peculiar aproximación al poema de T. S. Eliot, presenta un espacio escénico de una dramaturgia latente que involucra al espectador, como sucede con las instalaciones de Oppenheim o Latifa Echakhch. «Al leer a Eliot, tienes la sensación de que es una voz en una habitación vacía», afirma Muñoz. Por medio de este trasunto, con una voz fingida que es la propia del muñeco –a la vez un objeto real y una representación–, lo extraño se infiltra en la normalidad y revela su dislocación.

En su instalación *Modernologie (Triangular Atelier)* (2007), **Florian Pumhösl** lleva a cabo una revisión estética e ideológica del legado artístico de la modernidad desde una óptica más racionalista. Se trata de una instalación de paneles «encuadrados» en ropa negra que se despliega en el espacio en formas diagonales. La obra alude al proyecto del mismo nombre del arquitecto japonés Kon Wajirō, y al artista y diseñador vanguardista japonés de los años veinte Murayama Tomoyoshi. Lo que escenifica este trabajo no es tanto un diálogo entre culturas, sino la cultura como diálogo en sí misma.

Y desde la épica, arquetipo fundacional de la cultura occidental, se desarrolla la mirada crítica de **Joan Jonas** en *Lines in the Sand* (2002). «Toma mis manos entre las tuyas, enséñame a recordar, enséñame a no recordar.» Las palabras de HD (Hilda Doolittle) atraviesan como una corriente subterránea el palimpsesto videográfico de Jonas, un trabajo de deconstrucción del mito basado en *Helen in Egypt* de dicha autora. El análisis del gesto como símbolo de poder articula también *Portrait* (1994) de **Muntadas**. La obra desmantela las voces del poder a través de un lento desfile de manos anónimas que, con la retórica hipnótica de su movimiento, revela la finalidad de los estereotipos gestuales.

Los procesos representativos e interpretativos constituyen el marco de reflexión en el que se inscriben obras de distinta índole. *Hearing Aid* (1976), de **Michael Snow**, pone en evidencia que toda representación es una distorsión. En esta instalación minimalista, el sonido produce la imagen. Snow abre un interrogante sobre la

naturaleza del sonido, pero también sobre la memoria, el espacio y los límites de la representación. En *Nature morte* (2008), de **Akram Zaatari**, la voz pervasiva de un muyahidín, amplificada por los altavoces de la mezquita, envuelve los primeros planos de dos individuos con turbantes que, al amanecer, limpian sus herramientas de trabajo. Todo se desarrolla con una gran ambigüedad. Solo el recitativo de la voz, como elemento contextualizador, y una secuencia brevísima dan la clave para la desambiguación de la imagen.

Si las cualidades acentuales de la voz son importantes en la obra de Zaatari, también son un elemento destacado en *So Different... And Yet* (1980) de **James Coleman**. La Olympia contemporánea que protagoniza este monólogo videográfico, en una toma estática de cincuenta minutos, tiene un acento francés exagerado que parodia las identidades nacionales, del mismo modo que parodia los gestos y el vestido como signos visuales que definen la identidad del sujeto. Pieza esencial de un teatro sin teatro, *So Different... And Yet* se inscribe en la experimentación con el lenguaje característica de los trabajos de Coleman, que utiliza los medios de la industria cinematográfica y del teatro para cuestionar la naturaleza de la representación.

Las fotografías de *Cabinet of* (2001), de **Roni Horn**, preceden la instalación de **Latifa Echakhch** *À chaque stencil une révolution* (2007), de gran fuerza lírica. El oratorio silencioso de Echakhch estimula en el espectador otras áreas perceptivas. Con restos de papel de calco característico de la era predigital, la obra erige una capilla sorda a las revoluciones sociales del pasado reciente, al tiempo que abre una crítica a los supuestos poderes revolucionarios de hoy. El título, que reproduce una frase de Yasser Arafat en referencia al Mayo francés y a las protestas contra la guerra de Vietnam, orienta su lectura hacia la reflexión sobre la naturaleza y el presente del activismo.

En su monólogo *Face A / Face B* (2002), **Rabih Mroué** filma el tiempo que une la voz y la memoria de un instante, de una imagen vinculada a su propia voz grabada en un casete que atraviesa el espacio y el tiempo. El carácter subjetivo de toda transcripción está en la base de *Postscript / The Passenger* (OV) (1996-2010), de **Pierre Bismuth**. El texto que vemos proyectado en esta obra es la retroescritura de los diálogos y la descripción de los ambientes de la película de Michelangelo Antonioni *The Passenger* (1975), hecha por una mujer de quien solo sabemos que escucha su banda sonora. Bismuth transforma la experiencia fílmica en experiencia literaria, en tensión en un espacio impropio del cine, y pone de relieve la fragilidad de los códigos de lectura de la imagen, la independencia del ojo respecto al oído y la orfandad del oído en un mundo condicionado por la experiencia visual. Desde un trasfondo silencioso, surgen los retratos de las tribus urbanas de los Latin Kings de **Jean-Louis Schoellkopf**.

Sin connotaciones políticas directas, pero abordando el concepto de subordinación, **Bruce Nauman** propone una reflexión sobre la naturaleza del poder en *Shit in your Hat - Head on a Chair* (1990), en el que una voz invisible da órdenes absurdas a un personaje alienado (un mimo) que obedece ciegamente.

El recorrido propuesto termina con *Not I* (1972), de **Samuel Beckett**. Se trata de una obra de una importancia capital dentro de la dramaturgia beckettiana, ya que permitió a su autor convertir el lenguaje en el motor de la acción dramática. Esta «ametralladora de palabras», esta boca incandescente que habla de sí misma en tercera persona mientras niega reiteradamente su identidad, sintetiza con una gran pureza formal la tesis central de la exposición: la importancia de la voz dentro de la producción artística de principios del siglo XXI y el cambio que está generando en la forma de relacionarse con las obras de arte.

