



# **José Miguel G. Cortés**

**DIRECTOR DEL IVAM**

L'exposició *Temps convulsos* és la quarta lectura temàtica que fem de la Col·lecció de l'IVAM en aquests últims anys. Més de tres centenars d'obres hi mostren els canvis més significatius que han succeït des de la Segona Guerra Mundial i que han fet que moltes de les idees que semblaven consolidades trontollen i es qüestionen, fet que ha provocat que en les nostres vides diàries hagen aparegut sentiments de precarietat i incertesa (econòmica, social i cultural) i sensacions d'instabilitat (emocional o identitària). Des de la fi de la descolonització, a mitjans dels anys setanta, un doble procés econòmic i geopolític ha contribuït a transformar l'escena mundial en un espai múltiple i obert, de transaccions i d'intercanvis generalitzats, que està repercutint d'una manera molt destacada en tots els aspectes de caràcter sociocultural. Aquesta exposició tracta de donar-ne una explicació que desborda els límits cronològics i geogràfics, ja que relaciona obres de diverses èpoques i contextos que, no obstant això, aborden assumptes similars a través de sis grans àrees: Violència i poder, Mons ocults, Duchamp i el món dels objectes, El qüestionament de les imatges, Cossos dissidents i Perifèries urbanes.

Els canvis històrics transcendentals dels darrers cinquanta anys (les revoltes de Maig del 68, la pandèmia de la sida, la caiguda del mur de Berlín, la legalització del matrimoni homosexual, els atemptats del terrorisme islàmic, les diverses guerres a l'Orient Mitjà, la irrupció dels fona-

mentalismes religiosos, la crisi econòmica mundial que ha portat milions de persones a la misèria, les explosions migratòries en diverses parts del món, el ressorgiment d'un moviment feminista potent...), si ens hi fixem, posen en evidència la vinculació íntima que, al meu entendre, mantenen les denominades problemàtiques macropolítiques i micropolítiques; de fet, difícilment es poden arribar a entendre les unes sense les altres, ja que es creen i es condicionen mútuament. D'alguna manera, totes les transformacions esmentades són fets socials que han marcat de manera molt profunda la fi d'un segle i l'inici d'un altre; uns anys replens d'esdeveniments vitals per a entendre no solament els canvis geopolítics globals, sinó també les modificacions –afectives i personals– profundes que hem viscut.

Totes les obres presents en *Temps convulsos* es refereixen als aspectes més pròxims i als aspectes una mica més llunyans, als que són més íntims i als que són més socials, al jo i al nosaltres, a l'esdeveniment diari i al fet extraordinari, que modifiquen i canvien les nostres existències. En totes aquestes obres no s'estableixen línies divisòries ni es marquen fronteres entre àmbits profundament relacionats. D'aquesta manera d'acostar-nos als temes, d'aquesta manera d'entendre les situacions o de veure els contextos tracta l'exposició *Temps convulsos*. Tant de bo hàgem aconseguit alertar la nostra consciència sobre les històries i les microhistòries que conformen la vida diària de milions de persones.

**Gillian Wearing**

*Rock'n'Roll 70*, 2015

Procés cromogènic (C-type prints). Ed. 2/6, 130,5 x 191,2 cm

*Rock'n'Roll 70 Wallpaper*, 2015-2016

Paper pintat, 555 x 928 cm segons muntatge en sala

Donació de l'artista



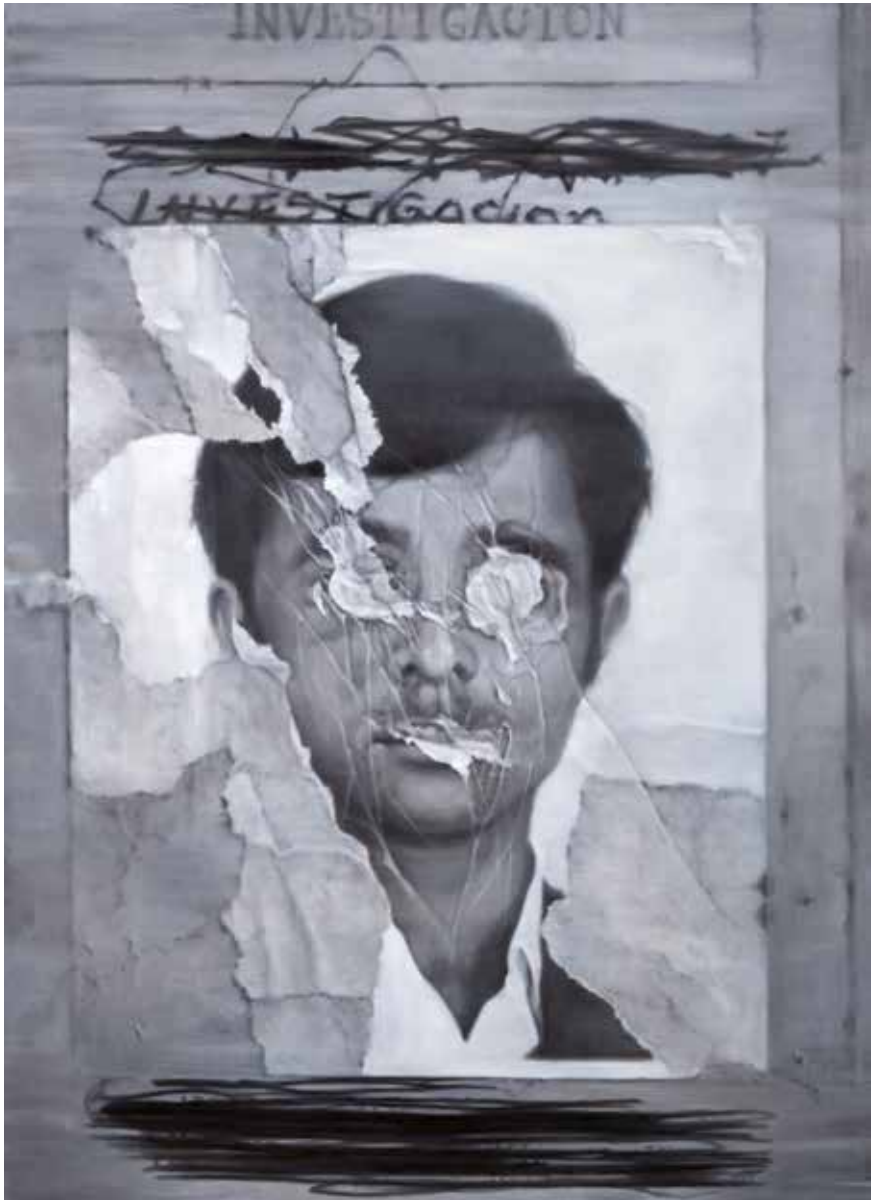


**Chema López**

*Los años de plomo* (Els anys de plom), 2012

Oli sobre lli, 180 x 129,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



# Temps convulsos

## Històries i microhistòries en la col·lecció de l'IVAM

### VIOLÈNCIA I PODER

Jacques Lipchitz i Julio González van utilitzar els mites procedents del món clàssic i la tradició judeocristiana com a alegories que explicaren les imposicions ideològiques i els conflictes armats sorgits durant les primeres dècades del segle xx. Lipchitz va modelar el seu *Prometheus* com un monument a l'home i a la poderosa llibertat d'aquest (barret frigi), amenaçada des de 1933 pel poder creixent de l'Alemanya nazi (àguila). Julio González va adoptar, durant els dos últims anys de la seua vida, un



**Martha Rosler**

*Invasion (Invasión)*, 2008  
De la sèrie *House Beautiful: Bringing The War Home*, *New Series* (Bella casa: portant la guerra a casa, nova sèrie), 2004-2008

Fotomuntatge inkjet  
(C-print) sobre paper.  
Ed. 3/10 + 2 P.A.,  
76,2 x 135,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

llenguatge expressionista amb el qual va donar vida a parts –mans, rostre...– d'una nova versió de la seua *Montserrat*, aquella icona de legitimitat que havia donat entrada al pavelló espanyol de 1937 i que simbolitzava el sofriment del poble davant dels desastres de la guerra. Com ells, Robert Rauschenberg va prendre com a base una fita de la literatura medieval, *La Divina Comèdia* de Dante, per a denunciar els comportaments repressius portats a la pràctica pels Estats Units durant els anys de la Guerra Freda. Entre 1958 i 1960 va il·lustrar trenta-quatre cànctics de *l'Infern* de Dante amb imatges procedents de revistes com *Life* o *Sports*. Una vegada muntades, les imatges trobades es veien circumdades per contextos nous i l'aparença deformada que

tenien per la juxtaposició de components, la manipulació pictòrica, l'enquadrament ampliat i per la pressió exercida durant el procés de transferència al paper.

Apropiació, muntatge i deformació van ser recursos tècnics que es van convertir en habituals a partir dels anys seixanta i que van servir a molts artistes per a neutralitzar les accions de control,



de vigilància i de càstig exercides pel poder, així com per a proposar una reflexió sobre les conseqüències d'aquestes accions, de manera que n'evitaven l'oblit i en recuperaven la memòria. En *Faces*, Joana Hadjithomas i Khalil Joreige van fotografiar els cartells que anunciaven als carrers la mort dels "màrtirs", desapareguts durant la guerra del Líban, i a través del dibuix van reconstruir una part de les seues fesomies i la visibilitat d'aquests en la memòria col·lectiva. Jesús Martínez Medina, en la sèrie *Pors i fòbies* (1995-1998), va tractar l'homofòbia generalitzada que va sorgir arran de la pandèmia de la SIDA en els anys noranta i que va condemnar qui patia la malaltia a l'estigmatització i a la soledat. Entre 1977 i 1979, Eduardo Arroyo va treballar amb un cert caràcter autobiogràfic sobre temes

com la vigilància, el càstig i l'exili. En *José María Blanco White amenaçat pels seus seguidors al mateix Londres* (1978), va retratar Blanco White, amb qui compartia la bel·ligerància ideològica amb Espanya i el desarrelament del desterrament que va patir, com un fantasma vigilat per milers d'ulls. Amb l'ús de la fotografia, Chema López, en la sèrie *Els anys de plom* (2012-2013), va tractar de trencar amb les formes tradicionals de representació i amb l'obsessió de classificar les persones entre bons o dolents, rics o pobres, sans o malalts. L'Equipo Crónica també va investigar sobre les maneres de representació en l'art i sobre els mecanismes usats per al control d'aquest. En *Tres núvols sobre l'imperi* (1973) ens van parlar de la glorificació dels gèneres artístics i de les aliances d'aquests amb el poder, i en *Heartfield / Lissitzky* (1974) van utilitzar la cartografia bèl·lica de la batalla de l'Ebre per a definir les diverses cares del feixisme, en què es van apropiari dels personatges dels fotomuntatges de Heartfield.

Desencriptar aquest tipus de jeroglífics suposava l'activació de la percepció i de la participació del públic. El seu principi bàsic derivava de les influències que la Gestalt va deixar en la filosofia de Ludwig Wittgenstein, especialment en tot el que es



refereix a l'oscil·lació entre el que és físic i el que és intel·ligible, la influència del que és contextual i la interferència entre capes de significats. Juan Genovés va convertir la massa urbana en la protagonista de les composicions que creava i, paral·lelament, ens va transmetre una visió distòpica sobre l'omnipresència del Gran Germà en la societat. Tant l'Equipo Realidad com Rula Halawani van investigar sobre els diversos recursos usats pels mitjans per a manipular imatges. Martha Rosler i Josep Renau van proposar a l'espectador una visió oposada a l'anterior: van mostrar, en els seus fotomuntatges, la banalitat regnant en la vida quotidiana dels Estats Units, i la van enfrontar als desastres provocats per la intervenció armada d'aquesta nació en diversos llocs del globus. Gülsün Karamustafa va denunciar situacions de repressió ideològica sota un cànon figuratiu procedent de la tradició i el folklore del seu país. En obres com *King Kong Meets the Gem of Egypt* (1972), Robert Smithson va combinar imatges procedents de la cultura popular amb altres de caràcter més seriós per a parlar-nos de l'acció de destrucció mútua activada entre l'home i la naturalesa. La destrucció i les petjades que els conflictes bèl·lics van deixar en els espais urbans va ser el tema central d'*Old City of Beyruth. November 18-28th* (1991), de Robert Frank i dels paisatges ruïnosos creats per Herbert List entre 1942 i 1945 a la ciutat de Munic.

(ESQUERRA)

**Robert Rauschenberg**  
*XXXIV Drawings for Dante's Inferno* (XXXIV dibuixos per a l'*Infern* de Dante), 1969  
34 reproduccions en carpetes individuals en una caixa amb llibre explicatiu de Dore Ashton. Ed. 254/300

Ofset sobre paper,  
36,7 x 29 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

(DRETA)

**Rula Halawani**  
*Sense títol XX*, 2002  
De la sèrie *Negative Incursion* (Incursió negativa)

Fotografia (còpia d'arxiu)  
Ed. 3/5, 90 x 124 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



## MONS OCULTS

Davant de situacions de profunda insatisfacció, sorgides arran de la vivència d'esdeveniments traumàtics, la recomposició de l'individu passa per autoritzar-se a parlar i a restaurar la comunicació d'aquest amb el món i amb els llaços socials que graviten entorn a ell. El 1970, Music va sentir la necessitat de tornar a Dachau, camp de concentració on va estar reclus entre 1943 i 1945. Necessitava traslladar els sentiments i els records que tenia al paper i a la pintura. Les obres d'aquest artista van quedar repletes d'éssers asexuals i saquejats de dimensió subjectiva, perquè quan hi ha sofriment i dolor, hi ha pudor i silenci. Contràriament, en *Der Krieg*, Otto Dix va sintetitzar en imatges expressionistes les experiències que va tindre com a soldat voluntari durant la Primera Guerra Mundial, i ens va descriure, amb una crueltat tremenda, els estats devastats del que és corpori.

Albert Camus, en *L'home rebel* (1951), parla de la rebel·lió com un fabricant d'universos tancats a la recerca de la veritat i de l'art, com una rebel·lió amb exigències estètiques similars.

Normalment, l'art s'ensenyoreix del contingut de la revolució i forma mons paral·lels a la realitat, estranys i tancats, que són l'expressió o bé d'una denúncia o bé d'una cerca del perquè de les pulsions més violentes de l'home. Altres artistes, com Dario Villalba en *Encapsulats* (1974), van intentar delimitar i definir els estats anímics i mentals dels individus procedents de categories socials marginals. En *Kopfputz* (ca. 1970-1974) Arnulf Rainer va cobrir parcialment la carassa del seu rostre amb una taca fosca, perquè la taca oculta i nega la figura sobre la qual s'aplica. Per la seua banda, Anzo va treballar en la sèrie *Aillaments* (1967-1985) amb retrats hieràtics fets amb la intenció de representar un home-oficina circumdat per escenografies industrials. Per a Zush (Albert Porta), l'art era un instrument terapèutic amb el qual expulsar la negativitat i la contradicció, i el signe, el centre del seu univers en contínua transformació. Gordillo va acabar creant "màquines psicològiques", de les

quals és un bon exemple *L'home vespa* (1965), i Carmen Calvo va intervindre les fotografies que trobava en el rastre per a crear les seues pròpies històries, i va reassignar la funció i la significació d'aquestes.



Altres artistes es van endinsar en el món de les mitologies i les cosmogonies per a buscar resposta a l'existència del costat ocult i més contradictori del pensament humà. Quasi tots ells van guardar relació amb el surrealisme i van considerar que l'univers es trobava inacabat i en constant formació. La manera

com els pobles havien entès la pròpia configuració era, potser, la clau per a trobar la resposta al perquè de la pulsio destructiva de l'home. L'estudi del mite en relació amb la naturalesa va ser una de les constants temàtiques de la imatgeria d'aquests artistes. A partir del viatge que va fer a Martinica i de la connexió que tenia amb Lévi-Strauss i les cultures primitives americanes, André Masson va fer un gir tel·lúric a la seua producció. En *Un grain de mil* (1942) va utilitzar colors vius sobre fons foscos i formes biomòrfiques



(DRETA)

**Zush (Albert Porta)**

*Umasido*, 1989

Tècnica mixta sobre tela,  
160,5 x 201 cm

Depòsit Cal Oego.  
Colecció de Arte  
Contemporáneo

(ESQUERRA)

**Carmen Calvo**

*Has hecho de mí todo lo que querías* (Has fet de mi tot el que volies), 2005

Tècnica mixta, fotografia i collage sobre fusta,  
170 x 105 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

que va connectar amb la fecunditat de la terra. Les *Anthropométries* d'Yves Klein s'acostaven a les icones prehistòriques de fecunditat. Van ser pintures fetes amb pinzells vivents, dones que s'empastifaven el cos de pintura i el pressionaven sobre el paper, deixant marcades les petjades de les parts més sexuals del seu cos. Óscar Domínguez, en *Le taureau blessé* (1939), va dibuixar un paisatge irreal conformat per laves i falles geològiques en procés de lliscament per a plasmar la situació de caos i mort provocada per la Guerra Civil espanyola. Sota la influència d'aquest, Pérez Contel va crear en els anys huitanta formes gelatinoses que semblaven transformar-se.

La cosmogonia ha estat present en l'obra de molts altres creadors que van considerar important treballar amb materials naturals, perquè formen part de la nostra essència i el nostre origen. Aquest és el cas dels caps i les màscares de caràcter antropomòrfic modelades per André Derain passat el primer terç del segle xx, després de trobar un jaciment d'argila en la seua propietat. Amb terra i diversos materials naturals, Jean Dubuffet va crear llots primordials en els quals suraven figures de trets psicopàtics. En els anys seixanta, Antonio Saura va crear *Acumulacions* i *Multituds*, en les quals va tractar de coordinar dinàmicament conjunts d'antiformes per a generar sensació de continuïtat.

Darío Carmona va crear un conjunt de dibuixos entre 1930 i 1931 en els quals, per mitjà de la duplicació de caps o figures, va buscar confondre dos mons, el de les coses possibles i el de les coses il·lusòries. Al voltant de les mateixes dates, Benjamín Pa-

lencia va exposar la seua obra a París i va conèixer André Breton, de qui faria un retrat en clau surrealista. Arshile Gorky va dedicar un dibuix a Breton, *Sense títol* (1945), en el qual les referències al passat i la linealitat recorden l'obra de Picasso i Miró. Aquesta era una estètica antimimètica, d'escriptura onírica i metafòrica, relacionada amb la desintegració de nexes lògics, que entroncava amb una nova manera de referir-se a la realitat derivada de



l'aflorament de les grans urbs i de la industrialització. En aquest joc, l'ull humà es convertiria en un vehicle de coneixement i, amb el fiançament de la fotografia com a tècnica artística en l'avantguarda dels anys vint i trenta, la comparació entre lent de la màquina i ull humà es va fer inevitable. Fotografies com *Paràbola òptica* (1931), de Manuel Álvarez, defineixen l'existència de múltiples mirades i, alhora, la convivència d'una mirada nítida i lluminosa en contrast amb una altra de manipulada, teledirigida i opaca. Una cosa semblant va intentar demostrar Tony Oursler en *Untitled (Church Pew)*, de 2009, en què va treballar amb el concepte de percepció prismàtica del cervell. Un altre dels artistes que recull la confluència de mirades divergents és Sigmar Polke, qui en *Polkes Peitsche* (1968) va fer referència al binomi conformat per l'artista diví i boig. Finalment, les escultures de Joan Cardells ens proporcionen un enfrontament semàntic d'oposats, en què conceptes com ara treball artesà i industrial o mitjans artesanals i serialitzats ens remeten a un món marcat per la dualitat.

## DUCHAMP I EL MÓN DELS OBJECTES

(ESQUERRA)

**Yves Klein**

*Cosmogonie (COS 43)*  
(*Cosmogonia [COS 43]*), 1960  
De la sèrie *Anthropométries*  
(*Antropometries*)

Pigment blau i resina sintètica sobre paper, muntat sobre panell, 74,5 x 107,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

(DRETA)

**Katharina Fritsch**

*Vase mit Schiff* (Pitxer amb vaixell), 1987-1988

Plàstic blanc i serigrafia a tres tintes, 30 x 11,5 x 11,5 cm

Donació Jablonka Galerie, Colònia

A l'octubre de 1965, a la Galerie Creuze de París, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo i Antonio Recalcati van presentar *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, una obra col·lectiva amb la qual van voler manifestar el seu desacord amb la institucionalització i la mercantilització de les avantguardes històriques i, en conseqüència, amb l'anul·lació de la capacitat de rebel·lió que tenien contra l'ordre establert. Per a fer-ho, aquests tres artistes, membres de la figuració narrativa francesa, van escenificar la mort de Marcel Duchamp, una figura paradoxal, ja que, d'una banda, es va formar i va evolucionar des dels moviments d'avantguarda dels anys vint i trenta, i, d'una altra, es va convertir en una espècie de *guru* i en el punt de fugida de la majoria de les discussions artístiques emergides durant els anys seixanta, les obsessions de les quals –el moviment, els *ready-made*, els múltiples, l'objecte, l'erotisme, la ironia, el fragment, la juxtaposició, l'acudit o les topologies del que és *infralleu*, etc.– servien de base per a obrir nous camins d'experimentació als artistes emergents de l'art pop i dels nous realismes. Podem agrupar els treballs presentats en aquesta sala en tres grups, atenent la relació que tenen amb el pensament de Marcel Duchamp: els que el citen, els que creen *ready-made* assistits i, finalment, els que reclamen l'èmfasi d'aquest en la defensa del paper de l'espectador.

Eduardo Arroyo, Jasper Johns i Ricardo Cotanda són tres dels artistes que citen literalment Duchamp. Entre 1975 i 1976, Eduardo Arroyo treballaria en la sèrie *Pintors cecs*, a la qual pertany *Vestido bajando una escalera*, una cita en tota regla del famós quadre que Duchamp va crear el 1912, i que va utilitzar per a criticar l'elitisme intel·lectual, que desconnectava l'artista de la realitat social, i l'art retinal, propi dels informalismes i de l'expressionisme abstracte. Anys abans, Jasper Johns va utilitzar la proposta de proximitat *infralleu* del que és femení i el que és masculí feta per Duchamp en *L.H.O.O.Q.* (1919) per a estudiar la naturalesa de la representació en dues dimensions en sèries com les banderes, les dianes i els números, equivalents respectivament als paisatges, les natures mortes i la figura humana, que li van servir per a investigar sobre el pas del temps, els canvis sensorials i perceptius, l'estructura espacial i les relacions entre el tema, l'objecte i el context. Ambigüitat i solapament van ser les claus per a entendre *Llegar a la nieve*, una sèrie de Ricardo Cotanda conformada pels diversos objectes de l'aixovar d'un nuvi que tancaven significats ocults i amagaven accions relacionades amb el que és sexual i el que és eròtic.

Richard Hamilton, Joan Brossa, Robert Rauschenberg, John Cage, James Rosenquist, Claes Oldenburg o l'Equipo



Realidad també van trobar en Duchamp un punt de partida per a l'experimentació plàstica, encara que van orientar els seus conceptes cap a la crítica de l'agressiva i florent cultura del consum a través de la creació dels *ready-made*. El 1963 Hamilton va crear *Epiphany*, una obra en què es registraven les investigacions òptiques sobre el color dutes a terme per Duchamp. Posteriorment va produir *Toaster* (1967) i el múltiple *The Critic Laughs* (1971-1972), acompanyat del logotip de la marca Hamilton, el material promocional d'aquesta i l'embalatge que portava. Aquestes obres posen de manifest l'interés de l'artista pels processos implícits en el disseny industrial, així com en la producció de l'obra seriada. Joan Brossa va canviar el missatge general dels logotips d'algunes marques gràcies a la permuta de l'expressió verbal i plàstica, amb la finalitat de desubicar i confondre el seu lector. Brossa ironitza en *Volkswagner* (1988) amb la marca i el compositor favorit dels nazis, i en *Mercedes* ho fa amb la mercantilització del Nadal. John Cage i Robert Rauschenberg van col·laborar amb diverses impremtes per a produir sèries d'obra gràfica. El primer va produir dues sèries de papers comestibles fets de llavors recollides en els camps de Carolina del Nord, als quals va anomenar *Wild Edible Drawings* (1990). Rauschenberg va utilitzar en *Shades* (1964) sis plaques de metacrilat com a suport per a imprimir un collage format per imatges extretes de *The New York Times* i modificades manualment que, en estar instal·lades en una caixa d'alumini proveïda de rails, podien ser canviades d'ordre d'aparició i de lectura per l'espectador. James Rosenquist concebia la realitat com un puzzle de peces juxtaposades, un principi que li va servir de base per a concebre *Blue Spark* (1962), una obra el protagonista de la qual va ser un fragment d'una mà com a metàfora de l'oferta dels béns de consum. En altres ocasions, Rosenquist dotava els objectes trobats d'un significat específic, com va ocórrer en la sèrie *Nails* (1973), concebuda a manera d'àbac per a mesurar el temps. A partir de 1962, Claes Oldenburg va cosir materials blans, com ara teles, plàstics o làtex, per a donar formes als seus objectes, i els dotava de dinamisme i els associava significats referits, d'una banda, al cos de la dona –redó, sensual i en contínua transformació–, i, d'una altra, al menjar –eròticament cridaner i desitjable– per a construir una aguda sàtira contra la cultura del consum. En aquesta mateixa línia, l'Equipo Realidad va subvertir en *Llar, dolça llar* (1972) les nítides imatges d'objectes de la llar, extretes de catàlegs d'interiorisme o fullets publicitaris, gargotejant-les per a criticar els valors de la societat burgesa i la classe acomodada.

Els objectes de Tom Otterness, malgrat la senzillesa que tenen, amaguen enigmes diabòlics. Les cadenes i els martells pesats fosos en bronze adopten formes arrodonides i esfèriques que els connecten amb referències al sexe, a l'esclavitud i als robots, categories que esdevenen indistintes i que provoquen la reflexió del visitant. És ací quan enllacem amb el *coeficient d'art personal*, un concepte que Duchamp va encunyar el 1957 en una conferència, titulada "The Creative Act", per a l'American Federation of the Arts, a Houston. En aquesta va parlar de la impotència de l'artista per controlar el significat últim de les obres que crea, i va distingir entre intenció i execució, entre contingut i interpretació. Gràcies a la intervenció de l'espectador, l'obra d'art arribava a superar la condició que té de mer objecte, una afirmació que influiria notablement en els treballs d'artistes la trajectòria dels quals es desenvoluparia a partir dels anys huitanta, com ara Victoria Civera, Carlos Pazos, Carmen Calvo, Dora García, Katharina Fritsch, Tony Cragg i Daniel Spoerri, un membre de les generacions anteriors.

Victoria Civera  
*The Differences Between (La  
diferència entre)*, 1993-1994  
Fusta i materials diversos,  
270 x 190 x 300 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art  
Modern, Generalitat



## EL QÜESTIONAMENT DE LES IMATGES

“Al final aconseguirà semblar-se exactament a ell”, va argüir Picasso quan algú li va dir que el retrat que havia pintat de Gertrude Stein no se semblava a l'escriptora. Ell sabia que la gent acabaria veient-lo a través dels seus ulls, perquè, en realitat, els productors d'imatges i les regles de continguts culturals són els que filtren la informació que rebem. Com deia Umberto Eco, el nostre interès s'hauria de centrar en l'estudi d'una taxonomia del contingut per a poder entendre i descobrir com els signes -imatges o paraules- poden ser utilitzats per a mentir-nos. En aquest sentit, tant la ideologia com l'organització social són aspectes que ell considerava bàsics per a dur a terme qualsevol estudi de semiòtica sobre la imatge, una disciplina que, a partir dels anys seixanta, cobraria una gran importància en connexió amb els *mass media*, i es convertiria en el centre d'interès per a les ciències socials, amb teòrics com Abraham Moles, Christian Metz, Roland Barthes, Pierre Bourdieu o Pierre Francastel. La imatge icònica, el tractament i la utilització d'aquesta en els sistemes d'intercanvi socioeconòmics, els mecanismes de la manipulació i la construcció d'aquesta, la relació entre el contingut i el context politicocultural que té, així com les estructures semàntiques i constitutives d'aquesta, són alguns dels punts d'investigació que artistes com Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Richard Serra, John Baldessari, Richard Prince, Richard Hamilton, Andy Warhol, Erró, Equipo Crónica, Equipo Realida, Jerry Byron Kearns o Öyvind Fahlström van traslladar al seu procés creatiu. Tots ells van prendre com a referència el *ready-made* de Duchamp, i van utilitzar les imatges o els textos, procedents no solament dels gèneres artístics sinó dels mitjans de comunicació, per a manipular-los, descontextualitzar-los i dotar-los de significats i funcions nous amb la intenció de dilucidar si el significat que tenien era intrínsec a aquests o si la lectura que se'n feia depenia dels creadors, dels agents de poder vigents en cada època i del context en el qual l'espectador els contemplava.

A partir dels anys seixanta, es va convertir en una cosa habitual que els artistes postmoderns feren cites d'altres artistes en les pròpies obres, com ho vam veure en Arroyo o en Johns, la qual cosa no deixa d'entendre's com una espècie de procés col·laboratiu. Així mateix, van aparèixer grups que van iniciar un treball col·lectiu, com és el cas de l'Equipo Crónica (1964-1981) i l'Equipo Realidad (1966-1976), en les obres dels quals coexistien les referències a l'avantguarda històrica amb un nou llenguatge que conjuminava imatges extrems dels *mass media*, del cinema negre, de les comèdies musicals americanes o del món dels còmics. La majoria dels seus personatges eren antiherois que,





Andy Warhol i Jean-Michel Basquiat

*Socialite* (Celebritat), 1984

Acrílic sobre tela,  
192 x 264 cm

Depòsit Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía

amb els ulls embenats, estaven privats de llibertat, però, al seu torn, eren símbols de l'abús il·lícit sobre els febles, un missatge implícit, sens dubte, a la repressió cultural durant el franquisme. Una línia semblant seria l'empresa per Öyvind Fahlström, qui en *Red Seesaw* crearia una espècie de mapa tridimensional de caràcter ideològic que descrivia els anys de la segona postguerra mundial als Estats Units i en el qual es condensava "tota la seua visió sardònica del conflicte poder-llibertat, droga, Guerra Freda, capitalisme i mitjans de comunicació". Així mateix, tòpics similars, com les guerres d'Algèria o l'Iraq, la Xina de Mao o la Cuba de Castro, van ser tractats com una amalgama d'imatges en *God Bless Baghdad* (2003-2004) per un dels membres de la figuració narrativa francesa com ara Erró. En altres ocasions, les màscares i els grafitis, elements reivindicatius propis de l'art urbà i del còmic *underground*, es van convertir en els protagonistes de *Socialite* (1984), un treball col·laboratiu entre Andy Warhol i Jean-Michel Basquiat.

Un altre dels postmoderns que es van situar en la línia fina de separació entre alta cultura i baixa, entre l'art i el còmic, va ser Richard Lindner, un artista d'origen jueu en les obres del qual personatges grotescos –mescladissa entre jòquers i gàngsters– apareixien embolicats en escenes en què l'erotisme i el sexe eren vistos com a objectes de consum, de manera que

es projectava el tractament materialista i fetixista que es feia del cos de la dona durant els anys seixanta i setanta, un tema que també s'instrumentalitzava de maneres diferents en les obres d'altres creadors del moment, com ara Martial Raysse, Ángela García, Isabel Oliver o John Baldessari.

Richard Prince va passar quasi tota la seua vida analitzant els rituals de conducta de diversos grups socials. Creia que determinades poses i gestos es clonaven de manera genèrica en el material gràfic que difonien els mitjans. No debades va passar molt de temps catalogant imatges per a la Time-Life Incorporated. Durant els anys huitanta va centrar el seu treball en diverses campanyes publicitàries: es va apropiari de les imat-



**Öyvind Fahlström**

*Red Seesaw (Balanci roig),  
1968-1969*

Fusta, metall, cartó i pintura,  
115 x 233,7 x 18,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art  
Modern, Generalitat

ges d'aquestes campanyes i va produir sèries amb la intenció d'associar-les a models de comportament construïts ideològicament. Les diverses maneres de llegir una imatge i de com desentranyar i bloquejar els missatges i les petjades doctrinals difoses pels mitjans de comunicació, ha sigut un camp d'investigació al qual s'han acostat artistes com Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Richard Serra i John Baldessari.

## COSSOS DISSIDENTS

Al llarg del temps, la representació del cos ha estat vinculada a normes i valors socials, polítics, econòmics i religiosos. Tant en les vindicacions pels drets civils com en l'art dels segles vint i vint-i-un, activistes i artistes han posat el cos i han convertit la seua vulnerabilitat en crítica, amenaça i arma; sense demanar permís ni perdó; s'han regirat i han trencant fronteres; s'han aferrat a la vida sense perdre de vista la mort. Posar el cos és resistir i preguntar, desconstruir el que ha estat naturalitzat per un sistema de dominació, i lliurar una batalla per sostindre una manera de vida i d'entendre-la. En les obres de les/dels artistes exposades/ats en les sales 7 i 8 subjau la idea de retrat en un sentit molt ampli, amb una retòrica complexa infestada de

figures com l'elipsi, la personificació, la sinèdoque, el símil, la metàfora, l'hipèrbaton, la metonímia... En molts treballs s'observa una construcció simbòlica i física d'una identitat i un cos caleidoscòpics, en què predominen el mitjà fotogràfic i audiovisual, la repetició, el que és fragmentari i la sèrie.

A través d'*Eros/Ion* i *Tattoo*, Valie Export planteja una lectura del dolor a propòsit de l'exposició i la cosificació de la dona nua i dels elements *fetish* de les fantasies eròtiques dels homes. I en *Actions Corporelles*, Esther Ferrer posa el cos per a prendre consciència d'aquest i transgredir les normes socials que el regulen, i hi reflexiona sobre els cànons corporals establerts per a la dona i sobre les limitacions que té per a ocupar l'espai. En



Michel Journiac  
*Hommage à Freud*  
(Homenatge a Freud), 1972  
Gelatina de plata sobre  
paper, 65 x 50 cm  
IVAM Institut Valencià d'Art  
Modern, Generalitat

*Rock'n'Roll 70* (2015), Gillian Wearing s'autoretrata a si mateixa en una autoficció de la pròpia vellesa, mentre John Coplans ens mostra la seua anatomia sexagenària en *Body Language I-V & Body Language Variant* (1985-1986). A l'Espanya de la dècada dels huitanta, on el cul de l'home encarna la por a la SIDA, l'estigmatització va ser obertament confrontada per Pepe Espaliú quan va manifestar la seua condició de seropositiu en treballs com *Carrying VII* (1992) o en els dibuixos preparatoris per a *Sin título. Muletas* (1993), obres en les quals conceptualitza el seu cos malalt en procés de desaparició. Gràcies a l'activisme i a la resistència conjunta de l'art *underground* i d'avantguarda duts a terme per activistes feministes i LGTBIQ+, es va continuar

batallant pels drets i les llibertats d'aquests col·lectius durant el franquisme, la transició i els primers huitanta, i van donar a llum a personatges com: Violeta la Burra, transvestida i artista de la nit barcelonina, la construcció-desconstrucció de la qual retrata Humberto Rivas; les/els cupletistes i la transgressió de tuguris com El Molino, l'agitació dels 70 del qual va ser immortalitzada per Ximo Berenguer (un fake de Joan Fontcuberta); Anarcoma (1977), la detectiva transvestida heroïna dels còmics de Nazario; o el relat pelut i emocional del Manuel de Rodrigo, una de les primeres icones del despertar de les llibertats en la moguda madrilenya.

La idea de l'inventari fotogràfic per a entendre/interpretar/revelar la identitat i/o la personalitat d'un col·lectiu no és cap novetat. Podem rastrejar-la, en un sentit castrador, fins als sistemes i les mètriques absurds dels fisonomistes del dèneu. No

obstant això, la idea d'inventari fotogràfic identitari –en un sentit molt diferent– ha sigut objecte del treball de diversos artistes, que han trencat i qüestionat l'empremta normalitzadora d'aquesta tradició. Per exemple, l'arxiu personal de *La Pluma marica*, confeccionat per Jesús Martínez Oliva a través d'una col·lecció de fragments de la gestualitat femenina d'homes cis, es confronta amb la retícula classificatòria, també fragmentària, de més de cent fotografies publicitàries que Carmen Navarrete



organitza de manera crítica en *Museo del hombre*. En l'òrbita del constructivisme de gènere, des de finals dels setanta, Cindy Sherman va començar a elaborar, usant el propi cos, un repertori infestat d'una infinitat de personatges i identitats, del qual és un bon exemple la seua sèrie *Untitled Film Stills* (1977-1980). Una altra autora que participa d'una lògica de l'inventari fotogràfic contemporani és Rineke Dijkstra, qui, en retrats com *Julie* (1994), fa una dignificació de l'abjecció de la corporalitat de les mares en els instants posteriors al part. Sobre la maternitat i la capacitat de decidir reflexiona *Papier peint Utérus* (2017), d'Annette Messager. I sobre rols i rituals socials opera la fotoacció *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (1974), d'un emperucat Michel Journiac, per a reflectir com les dones estan atrapades per la societat heteropatriarcal. El transvestisme també és un instrument que, amb finalitats hedonistes i autoeròtiques, usa el contemporani d'aquest, Pierre Molinier, per a encarnar la fascinació fetitxista que té sobre la feminitat lèsbica però masculinitzada (*Je suis lesbien i no lesbienne*). Seguint aquesta

mateixa pulsio de visibilitat, la palestina Ahlam Shibli mostra, a través d'*Eastern LGBT* (2004), persones LGTBQ+ de països orientals que van haver d'abandonar les seues llars perquè en les seues societats no podien viure lliurement d'acord amb la identitat de gènere i/o l'orientació sexual que tenien. La *performance* de gènere de la masculinitat ha revelat, així mateix, el caràcter constructiu d'aquesta a través d'obres com les fotografies de Del LaGrace Volcano, artista que retratarà la incipient escena *drag king* a mitjan anys noranta a escala internacional. Totes aquestes qüestions no són batalles noves, sinó velles, tal com demostra el treball de Claude Cahun, qui va plantejar, fa quasi un segle, les primeres proposicions visuals modernes sobre gènere no binari (*genderqueer*) i gènere neutre (*gender neutrality*) o agènere (*genderless*) en els autoretrats i els fotomuntatges que va fer.

(ESQUERRA)

**Sue Williams**

*Flooby Fellowship #12*, 2003

Tinta sobre paper, 48,2 x 61 cm

Donació de l'artista

(DRETA)

**VALIE EXPORT**

*Tattoo II*, 1972-1996

Gelatina de plata sobre

paper, còpia de 1996.

Ed. 27/30 +3 P.A., 30,3 x 23,9 cm

IVAM Institut Valencià d'Art

Modern, Generalitat



## PERIFÈRIES URBANES

“La imaginació al poder!” va ser una de les frases que van presidir la façana principal de la Universitat de la Sorbona de París durant el Maig de 1968. Per primera vegada, la reivindicació de la paraula i l'exercici de l'expressió van cobrar força en una revolució social. Més que a través de manifestos o pasquins, es va fer empaperant per complet els murs de París amb cartells anònims, els eslògans i els dissenys dels quals es van aprovar per votació popular. Com va dir Jean Baudrillard, el carrer es va



convertir en un mitjà alternatiu i subversiu de transmissió de missatges, perquè en aquest tot era “inscripció immediata, donada i retornada, parlada i resposta, movedissa, en un mateix temps i lloc, recíproca i antagonista”. Contràriament, en la “pantalla platònica” dels *media* tot s’institucionalitzava o s’espectacularitzava sense possibilitat de resposta per part del receptor. Josep Renau, possiblement, va ironitzar amb aquesta idea en alguns dels *fotocollages* que va crear als anys

seixanta, en els quals els protagonistes van ser els lemes de les pancartes que, portades per grups de manifestants, exhibien llegendes com ara “Prohibit Pensar”. En altres ocasions, com veiem en les fotografies documentals de Xiaoyun Luo i Peng Wu, les grans trobades ciutadanes es van convertir, durant la Revolució Cultural xinesa, en armes de divulgació ideològica i de persecució dels enemics polítics.

La Internacional Situacionista va ser un moviment fundat el 1957 que va divulgar una part de la ideologia que va estimular els conflictes urbans del París de 1968. Entre les bases d'aquest moviment es trobava la relació indissoluble entre art i vida, un principi heretat de les primeres avantguardes, i entre els objectius d'aquest, la transformació radical d'una societat tiranitzada per l'espectacle dels *media* i per les relacions socials que aquests generaven. Per a fer-ho, van elaborar estratègies culturals i ideològiques procedents, d'una banda, del surrealisme, com la “*deriva*” i “*détournement*” (desviament), i, d'una altra, del marxisme, com les teories agafades d'Henri Lefebvre sobre el fet quotidià.

Amb la *deriva*, els situacionistes van recórrer la ciutat observant els comportaments dels habitants i van aplicar el seu concepte de la “*psicogeografia*”, amb el qual van tractar de detectar les emocions emanades del contacte amb els diversos

llocs, buscant superar l'avorriment de les praxis repetitives del fet domèstic, el laboral i el lúdic. Lefebvre va parlar de significats polisèmics, de les diferències identitàries i de la coexistència en l'espai urbà de les nostres vivències personals amb els nostres símbols i l'entramat històric general. Artistes com Collado, Apóstol, Kuitca o López Cuenca van treballar amb moltes d'aquestes idees.

Collado i López Cuenca es van apropiari de la idea de la deriva: el primer ho va fer recollint els seus orígens, el sentit de la *flânerie* de Baudelaire, mentre que el segon la va utilitzar com a mètode d'investigació sociològica, per a traçar una nova cartografia dels usos i els abusos de l'espai urbà per part del poder polític. Kuitca, no obstant això, va recórrer a l'ús del símbol i a l'estudi de l'equilibri fi que Lefebvre va trobar entre la misèria i la riquesa del fet quotidià, i Apóstol es va submergir en la crítica a l'urbanisme modernista aplicat en països del tercer món, com Veneçuela, en considerar-lo una forma més de colonització, un mecanisme de control social i una manera d'intervindre sobre les formes de vida de les gents d'aquests països.

En aquesta línia es projecten les obres d'Yto Barrada, Rogelio López Cuenca i Elo Vega, Rosell Meseguer, Zineb Sedira, Ursula Schulz-Dornburg, Mona Hatoum, Francesc Ruiz i Nadia Benchallal, en remetre'ns a les zones de la ribera sud i est del Mediterrani que van patir la ingerència europea des de principis del segle XIX i que ara, dècades després d'haver aconseguit la independència, continuen sotmeses a la pressió política emanada de les potències occidentals. En les obres d'aquests

(ESQUERRA)

**Ursula Schulz-Dornburg**  
*Hoktemberjan-Bagramjam*  
 De la sèrie *Transitorte*  
 (Llocs de trànsit), Armènia,  
 1997-2001

Gelatina de plata sobre  
 paper. P.A., còpia de 2001,  
 40 x 50 cm

Donació de l'artista

(DRETA)

**Josep Renau**  
*Denken verboten?*, 1966

Fotocollage sobre cartó,  
 31,5 x 39,9 cm  
 (Carpeta: 50 x 60 cm)

Biblioteca del IVAM. Depòsit  
 Fundació Renau



artistes podem trobar referències no només a la denúncia de temes candents com l'emigració, la repressió o les campanyes d'extermini, sinó també a la possibilitat d'obertura de noves vies que servisquen per a afermar la identitat autòctona de comunitats i individus.

El Mediterrani s'ha alçat, des de temps ancestrals, com una frontera natural immensa i com a testimoni de l'escissió sociocultural produïda entre el nord europeu i el sud africà, entre l'est musulmà i l'oest cristià, encara que paradoxalment s'han diluït les diferències i els enfrontaments en els marges i les ribes d'aquest. La idea de trànsit i d'intercanvi entre una riba i una altra s'ha manifestat com una utopia impossible d'aconseguir, però ambicionada per alguns pensadors i artistes que, com Rosell Meseguer i Zineb Sedira, dediquen una part de la seua obra a parlar-nos d'aquesta possibilitat, del peregrinar continu entre les dues cultures.



(ESQUERRA)

**Yto Barrada**

*Rue de la Liberté - Tangier*  
(Carrer de la Liberté - Tànger), 2000

De la sèrie *Le Projet du Détroit* (El projecte de l'estret), 1998-2004

Procés cromogènic sobre alumini.

P.A. 1/2, 125 x 125 cm

(DRETA)

**Joaquín Collado**

*Luciendo sus encantos, Valencia* (Lluit els seus encantos, València), 1972

De la sèrie *Barrio Chino de Valencia* (Barri xinès de València)

Gelatina de plata sobre paper baritat Agfa, còpia feta per l'autor el 1981, 30 x 20 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat





# Matèria i memòria en Aub, Hervás i Chirbes

**Un projecte de Chema López**

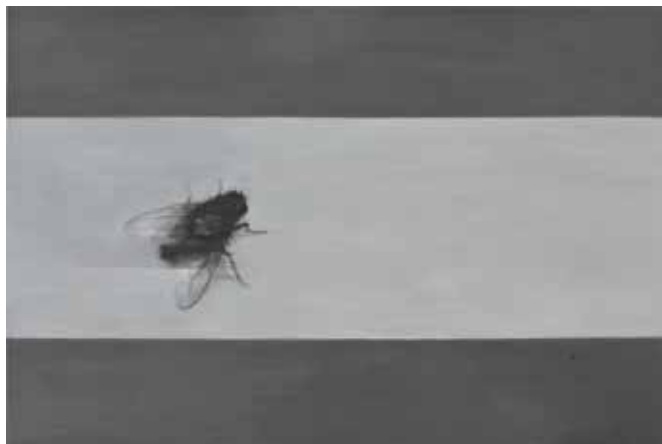
13 febrer – 9 juny 2019

*La història exerceix una crueltat apassionant.*

*Aquells que no podien morir*

*exigeixen la seua mort*

**Intervalo, Eduardo Hervás**



*El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* és el títol del discurs d'ingrés en la Real Acadèmia Espanyola de l'escriptor Max Aub, "publicat" des del seu exili mexicà en 1956. Aquest fullet paròdic, que usurpa el format i la tipografia oficial, al mateix temps que reescriu els esdeveniments històrics amb irònica malenconia, serveix com a paradigma de les intencions d'aquesta mostra, on document i representació, objectivitat i subjectivitat, història, pintura i literatura, conviuen i es confonen.

*Matèria i memòria en Aub, Hervás i Chirbes* sorgeix com a intervenció artística, realitzada expressament per l'artista Chema López per a l'espai expositiu de la biblioteca de l'IVAM, en resposta a la proposició de la Direcció del Museu de posar en relació el treball de Max Aub (1903-1972), Eduardo Hervás (1950-1972) i Rafael Chirbes (1949-2015).

(ESQUERRA)

**Chema López**

*La zona gris*, 2018

Oli sobre lli, 94 x 63 cm

Collecció de l'artista

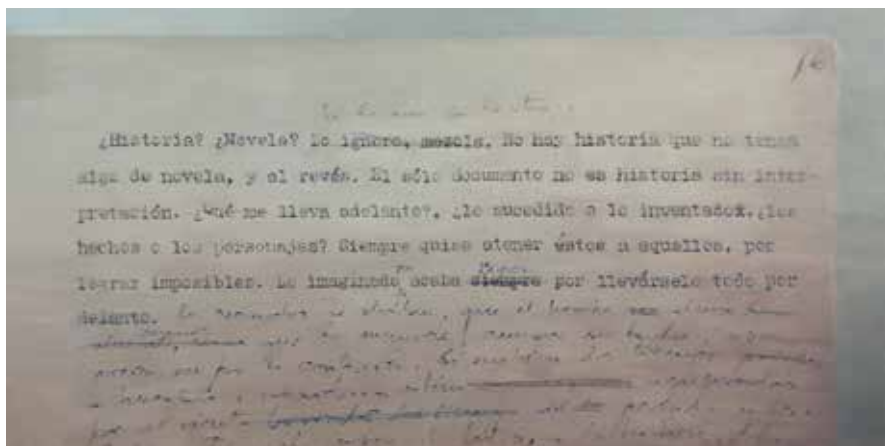
(DRETA)

**Chema López**

*Historia y novela* (Història i novel·la), 2018

Oli sobre lli, 200 x 100 cm

Collecció de l'artista



La línia temporal –historicista des de la ficció– que estableix Max Aub en el seu cicle de novel·les conegut com “Los campos” (ambientat entre 1936 i 1940) és recollida i prorrogada fins a l'actualitat per Rafael Chirbes a manera de subjectivació del relat monolític de la història.

En aquest context, la figura quasi fantasmal del poeta Eduardo Hervás actua com *interval*, com a frontissa utòpica entre aquell passat tràgic mai superat –relatat a través dels personatges de Max Aub– i la promesa d'un futur reparador que mai va tindre lloc, col·locat negre sobre blanc per Rafael Chirbes al llarg de la seua obra.

