



José Miguel G. Cortés

DIRECTOR DEL IVAM

La exposición *Tiempos convulsos* es la cuarta lectura temática que hacemos de la Colección del IVAM en estos últimos años. En ella más de tres centenares de obras muestran los cambios más significativos que han sucedido desde la Segunda Guerra Mundial y que han hecho que muchas de esas ideas que parecían consolidadas se tambaleen y se cuestionen, provocando que en nuestras vidas diarias hayan aparecido sentimientos de precariedad e incertidumbre (económica, social y cultural) y sensaciones de inestabilidad (emocional o identitaria). Desde el final de la descolonización, a mediados de los años setenta, un doble proceso económico y geopolítico ha contribuido a transformar la escena mundial en un espacio múltiple y abierto, de transacciones y de intercambios generalizados, que está repercutiendo de un modo muy destacado en todos los aspectos de carácter sociocultural. Esta exposición trata de explicarlo, desbordando los límites cronológicos y geográficos al relacionar obras de diferentes épocas y contextos que, sin embargo, abordan asuntos similares a través de seis grandes áreas: Violencia y poder, Mundos ocultos, Duchamp y el mundo de los objetos, El cuestionamiento de las imágenes, Cuerpos disidentes y Periferias urbanas.

Si nos fijamos, los trascendentales cambios históricos de los últimos cincuenta años (las revueltas de Mayo del 68, la pandemia del SIDA, la caída del muro de Berlín, la legalización del matrimonio gay, los atentados del terrorismo islámico, las diferentes guerras en Oriente Medio, la irrupción

de los fundamentalismos religiosos, la crisis económica mundial que ha llevado a millones de personas a la miseria, las explosiones migratorias en diversas partes del mundo, el resurgimiento de un potente movimiento feminista...) ponen en evidencia la íntima vinculación que, a mi entender, mantienen las problemáticas denominadas macro y micropolíticas; de hecho, difícilmente se pueden llegar a entender unas sin las otras, ya que se crean y condicionan mutuamente. De alguna manera, todas las transformaciones mencionadas son hechos sociales que han marcado de modo muy profundo el final de un siglo y el inicio de otro; unos años repletos de acontecimientos vitales para entender no sólo los cambios geopolíticos globales, sino también las modificaciones –afectivas y personales– profundas que hemos vivido.

Todas las obras presentes en *Tiempos convulsos* se refieren a lo más próximo y a aquello un tanto más lejano, a lo más íntimo y a lo más social, al yo y al nosotros, al acontecimiento diario y a lo extraordinario que modifican y cambian nuestras existencias. En todas estas obras no se establecen líneas divisorias ni se marcan fronteras entre ámbitos profundamente relacionados. De este modo de acercarnos a los temas, de esa manera de entender las situaciones o de ver los contextos trata la exposición de *Tiempos convulsos*. Ojalá que hayamos conseguido alertar nuestra conciencia acerca de las historias y las microhistorias que conforman la vida diaria de millones de personas.

Gillian Wearing

Rock'n'Roll 70, 2015

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

Rock'n'Roll 70 Wallpaper, 2015-2016

Papel pintado, 555 x 928 cm según montaje en sala

Donación de la artista



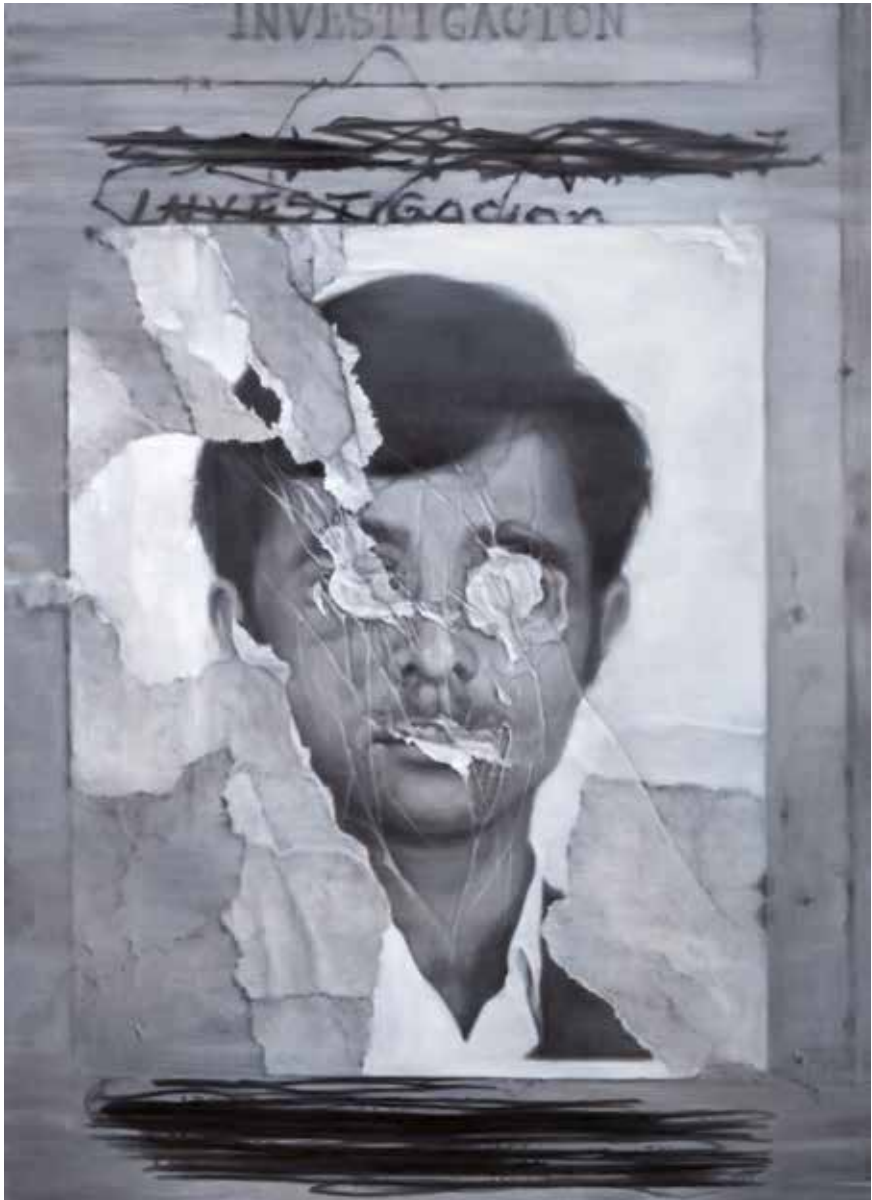


Chema López

Los años de plomo, 2012

Óleo sobre lino, 180 x 129,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat



Tiempos convulsos

Historias y microhistorias en la colección del IVAM

VIOLENCIA Y PODER

Jacques Lipchitz y Julio González utilizaron los mitos procedentes del mundo clásico y la tradición judeocristiana como alegorías que explicasen las imposiciones ideológicas y los conflictos armados surgidos durante las primeras décadas del siglo xx. Lipchitz modeló su *Prometheus* como un monumento al hombre y a su poderosa libertad (gorro frigio), amenazada desde 1933 por el creciente poder de la Alemania nazi (águila). Julio González adoptó durante los dos últimos años de su vida



Martha Rosler

Invasion (Invasión), 2008
De la serie *House Beautiful: Bringing The War Home*,
New Series (Hermosa casa:
trayendo la guerra a casa,
nueva serie), 2004-2008

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

IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat

un lenguaje expresionista con el que dio vida a partes –manos, rostro...– de una nueva versión de su *Montserrat*, aquel icono de legitimidad que había dado entrada al pabellón español de 1937, simbolizando el sufrimiento del pueblo ante los desastres de la guerra. Como ellos, Robert Rauschenberg tomó como base un hito de la literatura medieval, *La Divina Comedia* de Dante, para denunciar los comportamientos represivos llevados a la práctica por los Estados Unidos durante los años de la Guerra Fría. Entre 1958 y 1960 ilustró treinta y cuatro cánticos del *Infierno* de Dante con imágenes procedentes de revistas como *Life* o *Sports*. Una vez montadas, las imágenes encontradas se veían circundadas por nuevos contextos y su apariencia deformada por la

yuxtaposición de componentes, la manipulación pictórica, el encuadre ampliado y por la presión ejercida durante el proceso de transferencia al papel.

Apropiación, montaje y deformación fueron recursos técnicos que se convirtieron en habituales a partir de los años sesenta, sirviendo a muchos artistas para neutralizar las acciones de



control, de vigilancia y de castigo ejercidas por el poder, así como para proponer una reflexión sobre sus consecuencias, evitando su olvido y recuperando su memoria. En *Faces* Joana Hadjithomas y Khalil Joreige fotografiaron los carteles que anunciaban en las calles la muerte de los “mártires”, desaparecidos durante la guerra del Líbano, y a través del dibujo reconstruyeron parte de sus fisionomías y su visibilidad en la memoria colectiva. Jesús Martínez Medina, en su serie *Miedos y fobias* (1995-1998), trató la homofobia generalizada que surgió a raíz de la pandemia del SIDA en los años noventa y que condenó a quien padecía la enfermedad a la estigmatización y a la soledad. Entre 1977 y 1979, Eduardo Arroyo trabajó con un cierto carácter autobiográfico sobre

temas como la vigilancia, el castigo y el exilio. En *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978), retrató a White, con quien compartía su beligerancia ideológica con España y el desarraigo de su destierro, como un fantasma vigilado por miles de ojos. Utilizando la fotografía, Chema López, en su serie *Los años de plomo* (2012-2013), trató de romper con las formas tradicionales de representación y con la obsesión de clasificar a las personas entre buenos o malos, ricos o pobres, sanos o enfermos. El Equipo Crónica también investigó sobre los modos de representación en el arte y sobre los mecanismos usados para su control. En *Tres nubes sobre el imperio* (1973) nos hablaron de la glorificación de los géneros artísticos y de sus alianzas con el poder, y en *Heartfield / Lissitzky* (1974) utilizaron la cartografía bélica de la batalla del Ebro para definir las distintas caras del fascismo, apropiándose de los personajes de los fotomontajes de Heartfield.

Desencriptar este tipo de jeroglíficos suponía la activación de la percepción y de la participación del público. Su principio básico derivaba de las influencias que la Gestalt dejó en la filosofía de Ludwig Wittgenstein, especialmente en todo lo re-

ferido a la oscilación entre lo físico y lo inteligible, la influencia de lo contextual y la interferencia entre capas de significados. Juan Genovés convirtió a la masa urbana en la protagonista de sus composiciones y, paralelamente, nos transmitió una visión distópica sobre la omnipresencia del Gran Hermano en la sociedad. Tanto el Equipo Realidad como Rula Halawani investigaron sobre los distintos recursos usados por los medios para manipular imágenes. Martha Rosler y Josep Renau propusieron al espectador una visión opuesta a la anterior: mostraron en sus fotomontajes la banalidad reinante en la vida cotidiana de los Estados Unidos, enfrentándola a los desastres provocados por su intervención armada en distintos lugares del globo. Gülsün Karamustafa denunció situaciones de represión ideológica bajo un canon figurativo procedente de la tradición y el folclore de su país. En obras como *King Kong Meets the Gem of Egypt* (1972), Robert Smithson combinó imágenes procedentes de la cultura popular con otras de carácter más serio para hablarnos de la acción de destrucción mutua activada entre el hombre y la naturaleza. La destrucción y las huellas que los conflictos bélicos dejaron en los espacios urbanos fue el tema central de *Old City of Beyruth. November 18-28th* (1991) de Robert Frank y de los paisajes ruinosos realizados por Herbert List entre 1942 y 1945 en la ciudad de Múnich.

(IZQUIERDA)

Robert Rauschenberg
XXXIV Drawings for Dante's Inferno (XXXIV dibujos para el Infierno de Dante), 1969
34 reproducciones en carpetas individuales en una caja con libro explicativo de Dore Ashton. Ed. 254/300

Offset sobre papel,
36,7 x 29 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

(DERECHA)

Rula Halawani
Sin título XX, 2002
De la serie *Negative Incursion* (Incurción negativa)

Fotografía (copia de archivo).
Ed. 3/5, 90 x 124 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



MUNDOS OCULTOS

Ante situaciones de profunda insatisfacción, surgidas a raíz de la vivencia de acontecimientos traumáticos, la recomposición del individuo pasa por autorizarse a hablar y a restaurar su comunicación con el mundo y con los lazos sociales que gravitan entorno a él. En 1970, Music sintió la necesidad de volver a Dachau, campo de concentración donde estuvo recluido entre 1943 y 1945. Necesitaba trasladar sus sentimientos y recuerdos al papel y a la pintura. Sus obras quedaron repletas de seres asexuados y saqueados de dimensión subjetiva, porque cuando hay sufrimiento y dolor, hay pudor y silencio. Contrariamente, en *Der Krieg* Otto Dix sintetizó en imágenes expresionistas sus experiencias como soldado voluntario durante la Primera Guerra Mundial, describiéndonos los devastados estados de lo corpóreo con tremenda crueldad.

Albert Camus, en *El hombre rebelde* (1951), habla de la rebelión como un fabricante de universos cerrados en busca de la verdad y del arte como una rebelión con exigencias estéticas

similares. Normalmente, el arte se adueña del contenido de la revolución, formando mundos paralelos a la realidad, extraños y cerrados, que son la expresión o bien de una denuncia o bien de una búsqueda del porqué de las pulsiones más violentas del hombre. Otros artistas, como Darío Villalba en *Encapsulados* (1974), intentaron delimitar y definir los estados anímicos y mentales de los individuos procedentes de categorías sociales marginales.

En *Kopfputz* (ca. 1970-1974) Arnulf Rainer cubrió la mueca de su rostro parcialmente con una mancha oscura, pues la mancha oculta y niega la figura sobre la que se aplica. Por su parte, Anzo trabajó en su serie *Aislamientos* (1967-1985) con retratos hieráticos realizados con la intención de representar a un hombre-oficina circundado por escenografías industriales. Para Zush (Albert Porta) el arte era un instrumento terapéutico con el que expulsar la negatividad y la contradicción y el signo el centro de su universo en continua transformación.

Gordillo terminó creando “máquinas psicológicas”, de las que es un buen ejemplo *El hombre vespa* (1965), y Carmen Calvo intervino las fotografías que encontraba en el rastro para crear sus propias historias, reasignando su función y significación.



Otros artistas se adentraron en el mundo de las mitologías y las cosmogonías para buscar respuesta a la existencia del lado oculto y más contradictorio del pensamiento humano. Casi todos ellos guardaron relación con el surrealismo y consideraron que el universo se encontraba inacabado y en constante for-

mación. La manera en cómo los pueblos habían entendido su configuración era, quizá, la clave para encontrar la respuesta al porqué de la pulsión destructiva del hombre. El estudio del mito en relación con la naturaleza fue una de las constantes temáticas de su imaginería. A partir de su viaje a Martinica y de su conexión con Lévi-Strauss y las culturas primitivas americanas, André Masson dio un giro telúrico a su producción. En *Un grain de mil* (1942) utilizó colores vivos sobre fondos oscuros y formas biomórficas que



(DERECHA)

Zush (Albert Porta)

Umasido, 1989

Técnica mixta sobre tela,
160,5 x 201 cm

Depósito Cal Cego.
Colección de Arte
Contemporáneo

(IZQUIERDA)

Carmen Calvo

*Has hecho de mí todo lo
que querías*, 2005

Técnica mixta, fotografía y
collage sobre madera,
170 x 105 cm

IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat

conectó con la fecundidad de la tierra. Las *Anthropométries* de Yves Klein se acercaban a los iconos prehistóricos de fecundidad. Fueron pinturas hechas con pinceles vivos, mujeres que embardunaban su cuerpo de pintura y lo presionaban sobre el papel, dejando marcadas las huellas de las partes más sexuales de su cuerpo. Óscar Domínguez, en *Le taureau blessé* (1939), dibujó un paisaje irreal conformado por lavas y fallas geológicas en proceso de deslizamiento para plasmar la situación de caos y muerte provocada por la guerra civil española. Bajo su influencia, Pérez Contel creó en los años ochenta formas gelatinosas que parecían transformarse.

La cosmogonía ha estado presente en la obra de otros muchos creadores que consideraron importante trabajar con materiales naturales por formar parte de nuestra esencia y origen. Este es el caso de las cabezas y máscaras de carácter antropomórfico modeladas por André Derain pasado el primer tercio del siglo xx tras encontrar un yacimiento de arcilla en su propiedad. Con tierra y diversos materiales naturales Jean Dubuffet creó lodos primordiales en los que flotaban figuras de rasgos psicopáticos. En los años sesenta Antonio Saura realizó *Acumulaciones* y *Multitudes*, en las que trató de coordinar dinámicamente conjuntos de anti-formas para generar sensación de continuidad.

Darío Carmona realizaría un conjunto de dibujos entre 1930 y 1931 en los que, a través de la duplicación de cabezas o figuras, buscaría confundir dos mundos, el de lo posible y el de lo ilusorio. Por las mismas fechas, Benjamín Palencia expuso su obra en París y conoció a André Breton, de quien realizaría un retrato en

clave surrealista. A Breton le dedicaría Arshile Gorky un dibujo, *Sin título* (1945), en el que las referencias al pasado y la linealidad recuerdan a la obra de Picasso y Miró. Esta era una estética antimimética, de escritura onírica y metafórica, relacionada con la desintegración de nexos lógicos que entroncaba con una nueva manera de referirse a la realidad derivada del afloramiento de las grandes urbes y de la industrialización. En ese juego,



el ojo humano se convertiría en un vehículo de conocimiento y, con el afianzamiento de la fotografía como técnica artística en la vanguardia de los años veinte y treinta, la comparación entre lente de la máquina y ojo humano se hizo inevitable. Fotografías como *Parábola óptica* (1931) de Manuel Álvarez definen la existencia de múltiples miradas y a la vez la convivencia de una mirada nítida y luminosa frente a otra manipulada, teledirigida y opaca. Algo parecido intentó demostrar Tony Oursler en *Untitled (Church Pew)*, de 2009, donde trabajó con el concepto de percepción prismática del cerebro. Otro de los artistas que recoge la confluencia de miradas divergentes es Sigmar Polke, quien en *Polkes Peitsche* (1968) hizo referencia al binomio conformado por el artista divino y loco. Por último, las esculturas de Joan Cardells nos proporcionan un enfrentamiento semántico de opuestos, donde conceptos como trabajo artesano e industrial o medios artesanales y serializados nos remiten a un mundo marcado por la dualidad.

DUCHAMP Y EL MUNDO DE LOS OBJETOS

(IZQUIERDA)

Yves Klein

Cosmogonie (COS 43)
(*Cosmogonia [COS 43]*), 1960
De la serie *Anthropométries*
(*Antropometrías*)

Pigmento azul y resina
sintética sobre papel
montado sobre panel,
74,5 x 107,5 cm

IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat

(DERECHA)

Katharina Fritsch

Vase mit Schiff (Florero con
barco), 1987-1988

Plástico blanco y serigrafía a
tres tintas, 30 x 11,5 x 11,5 cm

Donación Jablonka Galerie,
Colonia

En octubre de 1965, en la Galerie Creuze de París, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati presentaron *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, una obra colectiva con la que quisieron manifestar su desacuerdo con la institucionalización y mercantilización de las vanguardias históricas y, en consecuencia, con la anulación de su capacidad de rebelión contra el orden establecido. Para ello, estos tres artistas, miembros de la Figuración Narrativa francesa, escenificaron la muerte de Marcel Duchamp, una figura paradigmática, pues, por una parte, se formó y evolucionó desde los movimientos de vanguardia de los años veinte y treinta, y, por otra, se convirtió en una especie de gurú y en el punto de fuga de la mayoría de las discusiones artísticas emergidas durante los años sesenta y cuyas obsesiones –el movimiento, los ready-made, los múltiples, el objeto, el erotismo, la ironía, el fragmento, la yuxtaposición, el chiste o las topologías de lo *infraleve*, etc.– servirían de base para abrir nuevos caminos de experimentación a los artistas emergentes del pop art y de los nuevos realismos. Podemos agrupar los trabajos presentados en esta sala en tres grupos atendiendo a su relación con el pensamiento de Marcel Duchamp: aquellos que lo citan, aquellos que crean ready-made asistidos y, por último, aquellos que reclaman su énfasis en la defensa del papel del espectador.

Eduardo Arroyo, Jasper Johns y Ricardo Cotanda son tres de los artistas que citan literalmente a Duchamp. Entre 1975 y 1976, Eduardo Arroyo trabajaría en su serie *Pintores ciegos*, a la que pertenece *Vestido bajando una escalera*, una cita en toda regla del famoso cuadro que Duchamp realizó en 1912, y que utilizó para criticar el elitismo intelectual, que desconectaba al artista de la realidad social, y el arte retiniano propio de los informalismos y del expresionismo abstracto. Años antes, Jasper Johns utilizó la propuesta de proximidad *infraleve* de lo femenino y lo masculino hecha por Duchamp en *L.H.O.O.Q.* (1919) para estudiar la naturaleza de la representación en dos dimensiones en series como las banderas, las dianas y los números, equivalentes respectivamente a los paisajes, los bodegones y la figura humana, que le sirvieron para investigar sobre el paso del tiempo, los cambios sensoriales y perceptivos, la estructura espacial y las relaciones entre el tema, el objeto y el contexto. Ambigüedad y solapamiento fueron las claves para entender *Llegar a la nieve*, una serie de Ricardo Cotanda conformada por los diferentes objetos del ajuar de un novio que encerraban significados ocultos y escondían acciones relacionadas con lo sexual y lo erótico.



Richard Hamilton, Joan Brossa, Robert Rauschenberg, John Cage, James Rosenquist, Claes Oldenburg o el Equipo Realidad también encontraron en Duchamp un punto de partida para la experimentación plástica, aunque orientaron sus conceptos hacia la crítica de la agresiva y floreciente cultura del consumo a través de la realización de los *ready-made*. En 1963 Hamilton realizó *Epiphany*, una obra en la que se registraban las investigaciones ópticas sobre el color realizadas por Duchamp. Posteriormente produjo *Toaster* (1967) y el múltiple *The Critic Laughs* (1971-1972), acompañado del logotipo de la marca Hamilton, su material promocional y su embalaje. Estas obras ponen de manifiesto el interés del artista por los procesos implícitos en el diseño industrial, así como en la producción de la obra seriada. Joan Brossa cambió el mensaje general de los logotipos de algunas marcas gracias a la permuta de la expresión verbal y plástica con el fin de desubicar y confundir a su lector. Brossa ironiza en *Volkswagner* (1988) con la marca y el compositor favorito de los nazis, y en *Mercedes* lo hace con la mercantilización de la Navidad. John Cage y Robert Rauschenberg colaboraron con distintas imprentas para producir series de obra gráfica. El primero produjo dos series de papeles comestibles hechos de semillas recogidas en los campos de Carolina del Norte, a los que llamó *Wild Edible Drawings* (1990). Rauschenberg utilizó en *Shades* (1964) seis placas de metacrilato como soporte para imprimir un collage formado por imágenes extraídas de *The New York Times* modificadas manualmente que, al estar instaladas en una caja de aluminio provista de railes, podían ser cambiadas de orden de aparición y lectura por el espectador. James Rosenquist concebía la realidad como un puzle de piezas yuxtapuestas, un principio que le sirvió de base para concebir *Blue Spark* (1962), una obra cuyo protagonista fue un fragmento de una mano como metáfora de la oferta de los bienes de consumo. En otras ocasiones, Rosenquist dotaba a los objetos encontrados de un significado específico, como ocurrió en su serie *Nails* (1973), concebida a modo de ábaco para medir el tiempo. A partir de 1962 Claes Oldenburg cosió materiales blandos como telas, plásticos o látex para dar formas a sus objetos, dotándoles de dinamismo y asociándoles significados referidos, por una parte, al cuerpo de la mujer –redondo, sensual y en continua transformación–, y, por otra, a la comida –eróticamente llamativa y deseable– para construir una aguda sátira contra la cultura del consumo. En esta misma línea, el Equipo Realidad subvirtió en *Hogar, dulce hogar* (1972) las nítidas imágenes de objetos del hogar, extraídas de catálogos de interiorismo o folletos publicitarios, emborronándolas para criticar los valores de la sociedad burguesa y la clase acomodada.

Los objetos de Tom Otterness, pese a su sencillez, esconden enigmas diabólicos. Sus pesadas cadenas y martillos fundidos en bronce adoptan formas redondeadas y esféricas que los conectan con referencias al sexo, a la esclavitud y a los robots, categorías que se vuelven indistintas y que provocan la reflexión del visitante. Es aquí cuando enlazamos con el *coeficiente de arte personal*, un concepto que Duchamp acuñó en 1957 en una conferencia, titulada “The Creative Act”, para la American Federation of the Arts en Houston. En ella habló de la impotencia del artista por controlar el significado último de sus obras y distinguió entre intención y ejecución, entre contenido e interpretación. Gracias a la intervención del espectador, la obra de arte llegaba a superar su condición de mero objeto, una afirmación que iba a influir notablemente en los trabajos de artistas cuya trayectoria se desarrollaría a partir de los años ochenta como Victoria Civera, Carlos Pazos, Carmen Calvo, Dora García, Katharina Fritsch, Tony Cragg y Daniel Spoerri, un miembro de las anteriores generaciones.

Victoria Civera

The Differences Between (La diferencia entre), 1993-1994

Madera y materiales diversos, 270 x 190 x 300 cm

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



EL CUES- TIONAMIENTO DE LAS IMÁGENES

“Al final logrará parecerse exactamente a él”, arguyó Picasso cuando alguien le dijo que su retrato de Gertrude Stein no se parecía a la escritora. Él sabía que la gente terminaría viéndolo a través de sus ojos, porque en realidad los productores de imágenes y las reglas de contenidos culturales son los que filtran la información que recibimos. Como decía Umberto Eco, nuestro interés se debería centrar en el estudio de una taxonomía del contenido para poder entender y descubrir cómo los signos –imágenes o palabras– pueden ser utilizados para mentirnos. En este sentido, tanto la ideología como la organización social son aspectos que él consideraba básicos para realizar cualquier estudio de semiótica sobre la imagen, una disciplina que, a partir de los años sesenta, cobraría una gran importancia en conexión con los *mass media*, convirtiéndose en el centro de interés para las ciencias sociales con teóricos como Abraham Moles, Christian Metz, Roland Barthes, Pierre Bourdieu o Pierre Francastel. La imagen icónica, su tratamiento y utilización en los sistemas de intercambio socioeconómicos, los mecanismos de su manipulación y construcción, la relación entre su contenido y contexto politicocultural y sus estructuras semánticas y constitutivas son algunos de los puntos de investigación que artistas como Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Richard Serra, John Baldessari, Richard Prince, Richard Hamilton, Andy Warhol, Erró, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Jerry Byron Kearns o Öyvind Fahlström trasladaron a su proceso creativo. Todos ellos tomaron como referencia el *ready-made* duchampiano, utilizando las imágenes o textos, procedentes no solo de los géneros artísticos sino de los medios de comunicación, para manipularlos, descontextualizarlos y dotarlos de nuevos significados y funciones con la intención de dilucidar si su significado era intrínseco a los mismos o si su lectura dependía de los creadores, de los agentes de poder vigentes en cada época y del contexto en el que el espectador los contemplaba.

A partir de los años sesenta, se convirtió en algo habitual que los artistas posmodernos realizaran citas de otros artistas en sus propias obras, como lo vimos en Arroyo o en Johns, lo que no deja de entenderse como una especie de proceso colaborativo. Asimismo, aparecieron grupos que iniciaron un trabajo colectivo como es el caso del Equipo Crónica (1964-1981) y el Equipo Realidad (1966-1976), en cuyas obras coexistían las referencias a la vanguardia histórica con un nuevo lenguaje que aunaba imágenes extraídas de los *mass media*, del cine negro, de las comedias musicales americanas o del mundo de los cómics. La mayoría de sus personajes eran antihéroes que, con los ojos vendados, estaban privados de libertad, pero a su



Andy Warhol y Jean-Michel Basquiat
Socialite (Celebridad), 1984
 Acrílico sobre lienzo,
 192 x 264 cm.
 Depósito Museo Nacional
 Centro de Arte Reina Sofía

vez eran símbolos del abuso ilícito sobre los débiles, un guiño sin duda a la represión cultural durante el franquismo. Una línea parecida sería la emprendida por Öyvind Fahlström, quien en *Red Seesaw* realizaría una especie de mapa tridimensional de carácter ideológico que describía los años de la segunda posguerra mundial en Estados Unidos y en el que se condensaba “toda su visión sardónica del conflicto poder-libertad, droga, guerra fría, capitalismo y medios de comunicación”. Asimismo, tópicos similares, como las guerras de Argelia o Irak, la China de Mao o la Cuba de Castro, fueron tratados como una amalgama de imágenes en *God Bless Baghdad* (2003-2004) por uno de los miembros de la Figuración Narrativa francesa como Erró. En otras ocasiones, las máscaras y grafitis, elementos reivindicativos propios del arte urbano y del cómic *underground*, se convirtieron en los protagonistas de *Socialite* (1984), un trabajo colaborativo entre Andy Warhol y Jean-Michel Basquiat.

Otro de los posmodernos que se situaron en la fina línea de separación entre alta y baja cultura, entre el arte y el cómic, fue Richard Lindner, un artista de origen judío en cuyas obras personajes grotescos –mezcolanza entre Jokers y gánsteres– aparecían envueltos en escenas en las que el erotismo y el sexo eran vistos como objetos de consumo, proyectando el tratamiento materialista y fetichista que se hacía del cuerpo de la

mujer durante los años sesenta y setenta, un tema que también se instrumentaliza de formas diferentes en las obras de otros creadores del momento como Martial Raysse, Ángela García, Isabel Oliver o John Baldessari.

Richard Prince pasó la mayor parte de su vida analizando los rituales de conducta de distintos grupos sociales. Creía que determinadas poses y gestos se clonaban de forma genérica en el material gráfico que difundían los medios. No en vano pasó mucho tiempo catalogando imágenes para la Time-Life Incorporated. Durante los años ochenta centró su trabajo en varias campañas publicitarias, apropiándose de sus imágenes y produciendo series con la intención de asociarlas a modelos



Öyvind Fahlström
Red Seesaw (Balancín rojo),
1968-1969

Madera, metal, cartón y
pintura, 115 x 233,7 x 18,5 cm
IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat

de comportamiento contruidos ideológicamente. Las distintas formas de leer una imagen y cómo desentrañar y bloquear los mensajes y las huellas doctrinales difundidas por los medios de comunicación, ha sido un campo de investigación al que se han acercado artistas como Alberto Corazón, Antoni Muntadas, Richard Serra y John Baldessari.

CUERPOS DISIDENTES

A lo largo del tiempo la representación del cuerpo ha estado vinculada a normas y valores sociales, políticos, económicos y religiosos. Tanto en las vindicaciones por los derechos civiles como en el arte de los siglos veinte y veintiuno, activistas y artistas han puesto el cuerpo convirtiendo su vulnerabilidad en crítica, amenaza y arma; sin pedir permiso ni perdón; revolviéndose y rompiendo fronteras; aferrándose a la vida sin perder de vista la muerte. Poner el cuerpo es resistir y preguntar, deconstruir lo naturalizado por un sistema de dominación y librar una batalla por sostener un modo de vida y de entenderla. En las obras de lxs artistas expuestxs en las salas 7 y 8 subyace la idea de retrato en un sentido muy amplio, con una retórica compleja

plagada de figuras como la elipsis, la personificación, la sinécdoque, el símil, la metáfora, el hipérbaton, la metonimia... En muchos trabajos, se observa una construcción simbólica y física de una identidad y un cuerpo caleidoscópicos, donde predomina el medio fotográfico y audiovisual, la repetición, lo fragmentario y la serie.

A través de *Eros/Ion* y *Tattoo*, Valie Export plantea una lectura del dolor a propósito de la exposición y cosificación de la mujer desnuda y de los elementos *fetish* de las fantasías eróticas de los hombres. Y en *Actions Corporelles* Esther Ferrer pone el cuerpo para tomar conciencia del mismo y transgredir las normas sociales que lo regulan, reflexionando sobre los cánones corporales establecidos para la mujer y sobre sus limitaciones para

ocupar el espacio. En *Rock'n'Roll 70* (2015), Gillian Wearing se autorretrata a sí misma en una auto-ficción de su propia vejez, mientras John Coplans nos muestra su anatomía sexagenaria en *Body Language I-V & Body Language Variant* (1985-1986). En la España de la década de los ochenta, donde el culo del varón encarna el miedo al SIDA, la estigmatización fue abiertamente confrontada por Pepe Espaliú cuando manifestó su condición de seropositivo en trabajos como *Carrying VII* (1992) o en los dibujos preparatorios para *Sin título. Muletas* (1993), obras en las que conceptualiza su cuerpo enfermo en proceso de desaparición. Gracias al activismo y a la resistencia conjunta del arte *underground* y de vanguardia realizados por activistas



Michel Journiac
Hommage à Freud, 1972
Gelatina de plata sobre
papel, 65 x 50 cm
IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat

feministas y LGBTQ+ se siguió batallando por los derechos y libertades de estos colectivos durante el franquismo, la transición y los primeros ochenta, dando a luz a personajes como: Violeta la Burra, travesti y artista de la noche barcelonesa, cuya construcción-deconstrucción retrata Humberto Rivas; lxs cupletistas y la transgresión de tugurios como El Molino, cuya agitación setentera fue inmortalizada por Ximo Berenguer (un fake de Joan Fontcuberta); Anarcoma (1977), la detective travesti heroína de los cómics de Nazario; o el velludo y emocional relato del *Manuel* de Rodrigo, uno de los primeros iconos del despertar de las libertades en la movida madrileña.

La idea del inventario fotográfico para entender/interpretar/revelar la identidad y/o la personalidad de un colectivo no es ninguna novedad. Podemos rastrearla, en un sentido castrador, hasta los absurdos sistemas y métricas de los fisionomistas del

diecinueve. No obstante, la idea de inventario fotográfico identitario –en un sentido muy diferente– ha sido objeto del trabajo de diferentes artistas, rompiendo y cuestionando la estela normalizadora de esta tradición. Por ejemplo, el archivo personal de *La Pluma* marica, confeccionado por Jesús Martínez Oliva a través de una colección de fragmentos de la gestualidad femenina de hombres cis, se confronta con la retícula clasificatoria, también fragmentaria, de más de cien fotografías publicitarias

que Carmen Navarrete organiza de manera crítica en *Museo del hombre*. En la órbita del constructivismo de género, desde finales de los setenta, Cindy Sherman empezó a elaborar, usando su propio cuerpo, un repertorio plagado de infinidad de personajes e identidades del que es un buen ejemplo su serie *Untitled Film Stills* (1977-1980). Otra autora que participa de una lógica del inventario fotográfico contemporáneo es Rineke Dijkstra, quien en retratos como *Julie* (1994) realiza una dignificación de la abyección de la corporalidad de las madres en los instantes posteriores al parto. Sobre la maternidad y la capacidad de decidir reflexiona *Papier peint Utérus* (2017) de Annette Messager. Y sobre roles y rituales sociales opera la foto-acción *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (1974) de un empelucado Michel Journiac para reflejar cómo las mujeres están atrapadas por la sociedad heteropatriarcal. El travestismo también es un instrumento que, con fines hedonistas y auto-eróticos, usa su contemporáneo Pierre Molinier para encarnar su fascinación fetichista sobre la feminidad lésbica pero masculinizada (*Je suis*



lesbien y no *lesbienne*). Siguiendo esa misma pulsión de visibilidad, la palestina Ahlam Shibli muestra, a través de *Eastern LGBT* (2004), a personas LGBTIQ+ de países orientales que tuvieron que abandonar sus hogares porque en sus sociedades no podían vivir libremente de acuerdo a su identidad de género y/u orientación sexual. La *performance* de género de la masculinidad ha revelado asimismo su carácter constructivo a través de obras como las fotografías de Del LaGrace Volcano, artista que retratará la incipiente escena *drag king* a mediados de los noventa a escala internacional. Todas estas cuestiones no son nuevas sino viejas batallas, tal y como demuestra el trabajo de Claude Cahun, quien planteó, hace casi un siglo, las primeras proposiciones visuales modernas sobre género no binario (*genderqueer*) y género neutro (*gender neutrality*) o agénero (*genderless*) en sus autorretratos y fotomontajes.

(IZQUIERDA)

Sue Williams

Flooby Fellowship #12, 2003

Tinta sobre papel, 48,2 x 61 cm

Donación de la artista

(DERECHA)

VALIE EXPORT

Tattoo II, 1972-1996

Gelatina de plata sobre

papel. Copia de 1996.

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

IVAM Institut Valencià d'Art

Modern, Generalitat



PERIFERIAS URBANAS

“¡La imaginación al poder!” fue una de las frases que presidieron la fachada principal de la Universidad de la Sorbona de París durante el Mayo del 1968. Por primera vez, la reivindicación de la palabra y el ejercicio de la expresión cobraron fuerza en una revolución social. Más que a través de manifiestos o pasquines, se hizo empapelando por completo los muros de París con carteles anónimos cuyos eslóganes y diseños se aprobaron por votación popular. Como dijo Jean Baudrillard, la calle se con-



virtió en un medio alternativo y subversivo de transmisión de mensajes, porque en ella todo era “inscripción inmediata, dada y devuelta, hablada y respondida, movедiza, en un mismo tiempo y lugar, recíproca y antagonista”. Contrariamente, en la “pantalla platónica” de los *media* todo se institucionalizaba o espectacularizaba sin posibilidad de respuesta por parte del receptor. Josep Renau ironizó, posiblemente, con esta idea en algunos de sus *fotocollages* de los años

sesenta, en los que los protagonistas fueron los lemas de las pancartas que, portadas por grupos de manifestantes, exhibían leyendas como “Prohibido Pensar”. En otras ocasiones, como vemos en las fotografías documentales de Xiaoyun Luo y Peng Wu, los grandes encuentros ciudadanos se convirtieron durante la Revolución Cultural China en armas de divulgación ideológica y de persecución de los enemigos políticos.

La Internacional Situacionista fue un movimiento fundado en 1957 que divulgó parte de la ideología que estimuló los conflictos urbanos del París de 1968. Entre sus bases se hallaba la indisoluble relación entre arte y vida, un principio heredado de las primeras vanguardias, y entre sus objetivos la transformación radical de una sociedad tiranizada por el espectáculo de los *media* y por las relaciones sociales que estos generaban. Para ello elaboraron estrategias culturales e ideológicas procedentes, por una parte, del surrealismo, como la “*deriva*” y “*détournement*” (desvío), y, por otra, del marxismo, como las teorías tomadas de Henri Lefebvre sobre lo cotidiano.

Con la *deriva*, los situacionistas recorrieron la ciudad observando los comportamientos de sus habitantes y aplicaron su concepto de la “*psicogeografía*”, con el que trataron de detectar las emociones emanadas del contacto con los distintos

lugares, buscando superar el aburrimiento de las praxis repetitivas de lo doméstico, lo laboral y lo lúdico. Lefebvre habló de significados polisémicos, de las diferencias identitarias y de la coexistencia en el espacio urbano de nuestras vivencias personales con nuestros símbolos y el entramado histórico general. Artistas como Collado, Apóstol, Kuitca o López Cuenca trabajaron con muchas de estas ideas.

Collado y López Cuenca se apropiaron de la idea de la deriva: el primero lo hizo recogiendo sus orígenes, el sentido baudelaireano de la *flânerie*, mientras que el segundo la utilizó como método de investigación sociológica para trazar una nueva cartografía de los usos y abusos del espacio urbano por parte del poder político. Kuitca, sin embargo, recurrió al uso del símbolo y al estudio del fino equilibrio que Lefebvre encontró entre la miseria y la riqueza de lo cotidiano, y Apóstol se sumergió en la crítica al urbanismo modernista aplicado en países del tercer mundo como Venezuela, al considerarlo una forma más de colonización, un mecanismo de control social y una manera de intervenir sobre las formas de vida de sus gentes.

En esta línea se proyectan las obras de Yto Barrada, Rogelio López Cuenca y Elo Vega, Rosell Meseguer, Zineb Sedira, Ursula Schulz-Dornburg, Mona Hatoum, Francesc Ruiz y Nadia Benchallal al remitirnos a aquellas zonas de la ribera sur y este del Mediterráneo que padecieron la injerencia europea desde principios del siglo XIX y que ahora, décadas después de haber conseguido la independencia, continúan sometidas a la presión política emanada de las potencias occidentales. En sus obras

(IZQUIERDA)

Ursula Schulz-Dornburg
Hoktemberjan-Bagramjam
De la serie *Transitorte*
(Lugares de tránsito),
Armenia, 1997-2001

Gelatina de plata sobre
papel, P.A., copia de 2001,
40 x 50 cm

Donación de la artista

(DERECHA)

Josep Renau
Denken verboten?, 1966

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

Biblioteca del IVAM.
Depósito Fundación Renau



podemos encontrar referencias no solo a la denuncia de temas candentes como la emigración, la represión o las campañas de exterminio, sino también a la posibilidad de apertura de nuevas vías que sirvan para afianzar la identidad autóctona de comunidades e individuos.

El Mediterráneo se ha erguido desde tiempos ancestrales como una inmensa frontera natural y como testigo de la escisión sociocultural producida entre el norte europeo y el sur africano, entre el este musulmán y el oeste cristiano, aunque paradójicamente se han diluido las diferencias y los enfrentamientos en sus márgenes y orillas. La idea de tránsito y de intercambio entre una y otra orilla se ha manifestado como una utopía imposible de conseguir, pero ambicionada por algunos pensadores y artistas que, como Rosell Meseguer y Zineb Sedira, dedican parte de su obra a hablarnos de esa posibilidad, del continuo peregrinar entre ambas culturas.



(IZQUIERDA)

Yto Barrada

Rue de la Liberté - Tangier
(Calle de la Liberté - Tánger),
2000

De la serie *Le Projet du*
Détroit (El proyecto del
estrecho), 1998-2004

Proceso cromogénico
sobre aluminio.

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

(DERECHA)

Joaquín Collado

Luciendo sus encantos,
Valencia, 1972

De la serie *Barrio Chino de*
Valencia

Gelatina de plata sobre
papel baritado Agfa, copia
realizada por el autor en
1981, 30 x 20 cm

IVAM Institut Valencià d'Art
Modern, Generalitat



Materia y memoria en Aub, Hervás y Chirbes

Un proyecto de Chema López

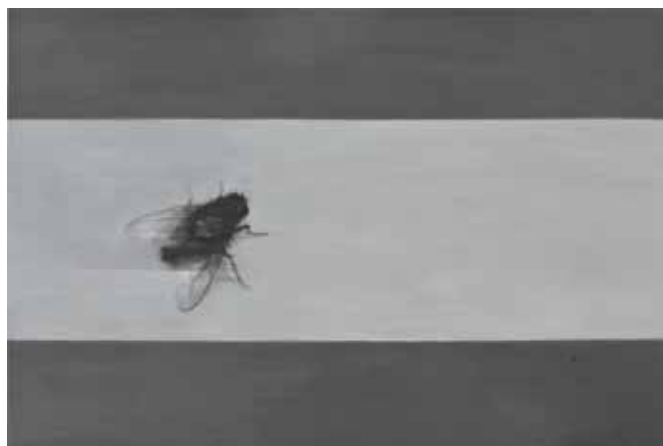
13 febrero - 9 junio 2019

La historia ejerce una crueldad apasionante.

Aquellos que no podían morir

exigen su muerte

Intervalo, Eduardo Hervás



El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo es el título del discurso de ingreso en la Real Academia Española del escritor Max Aub, “publicado” desde su exilio mexicano en 1956. Este folleto paródico, que usurpa el formato y la tipografía oficial, al tiempo que reescribe los acontecimientos históricos con irónica melancolía, sirve como paradigma de las intenciones de esta muestra, donde documento y representación, objetividad y subjetividad, historia, pintura y literatura, conviven y se confunden.

Materia y memoria en Aub, Hervás y Chirbes surge como intervención artística, realizada ex profeso por el artista Chema López para el espacio expositivo de la biblioteca del IVAM, en respuesta a la propuesta de la dirección del Museo de enlazar el trabajo de Max Aub (1903-1972), Eduardo Hervás (1950-1972) y Rafael Chirbes (1949-2015).

(IZQUIERDA)

Chema López

La zona gris, 2018

Óleo sobre lino, 94 x 63 cm

Colección del artista

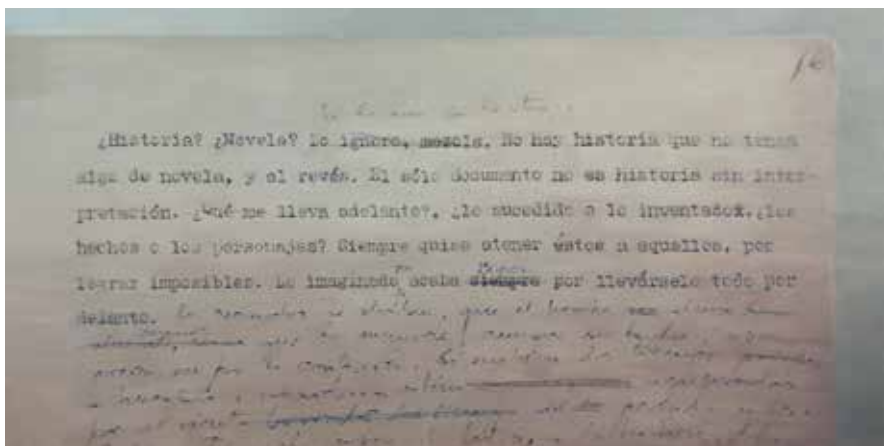
(DERECHA)

Chema López

Historia y novela, 2018

Óleo sobre lino, 200 x 100 cm

Colección del artista



La línea temporal –historicista desde la ficción– que establece Max Aub en su ciclo de novelas conocido como “Los Campos” (ambientado entre 1936 y 1942) es recogida y prorrogada hasta la actualidad por Rafael Chirbes a modo de subjetivación del relato monolítico de la historia.

En este contexto, la figura casi fantasmal del poeta Eduardo Hervás actúa como *intervalo*, como bisagra utópica entre ese pasado trágico jamás superado –relatado a través de los personajes de Max Aub– y la promesa de un futuro reparador que nunca tuvo lugar, puesto negro sobre blanco por Rafael Chirbes a lo largo de su obra.



رشته اور
کیا آسیا
پانی