

ART I UTOPIA

L'acció restringida

JEFF WALL. *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947, 1990 (fragment)*. ©Jeff Wall, 2004

3 de juny - 12 de setembre de 2004

“L'acció restringida” (L'action restreinte) és el títol d'un dels assaigs de Stéphane Mallarmé (1842-1898) recopiats a *Divagations* el 1897. Aquesta fórmula designa els límits, però també la concentració de l'acció poètica. A finals del segle XIX, després de la mort de Víctor Hugo, el poeta ja no pot pretendre actuar directament en l'escena política, ni tan sols erigir-se en consciència moral. Pot descriure el món, donar-ne una equivalència verbal, però no canviar-lo. No obstant això, la seva activitat no és purament contemplativa. Fa una acció, en un camp “restringit” però il·limitat, que no li pertany però que pot requalificar i fins i tot redefinir. Aquest camp és el de la llengua i el llenguatge, és l'escena de l'escriptura i l'espai del llibre com a “instrument espiritual”.

**MAC
BA**

Museu d'Art
Contemporani
de Barcelona

**Forum
BARCELONA**
2004



« Je considère *Un coup de dés* jamais n'abolira le hasard un peu comme le traité de l'art contemporain, fait au dix-neuvième siècle. »

« La liaison de l'image du mot avec le sens du mot, et cette liaison-là avec un objet qui s'appelle livre, correspond pour moi à une démarche contemporaine. Mallarmé a influencé fortement un de nos peintres très importants, à savoir René Magritte, parce que chez lui aussi, la liaison du mot et de l'image joue un rôle essentiel. »

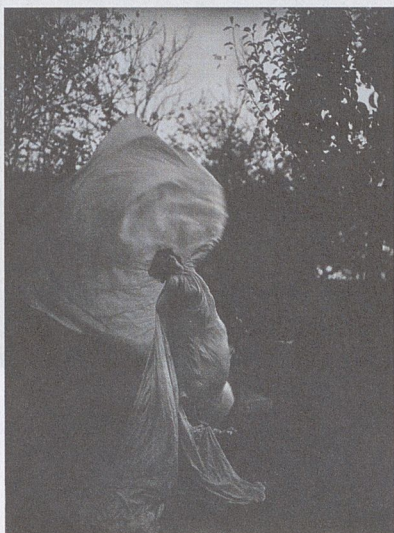
Marcel Broodthaers, 1969

En una era en què el progrés es basa en la informació, el llibre s'assimila al diari i se n'ha de diferenciar, de la mateixa manera que el llenguatge poètic es diferencia de la definició instrumental de la llengua com a mitjà de comunicació o de propaganda. El 1921, el poeta rus Ossip Mandelstam coincideix amb Mallarmé quan escriu, en el context d'una societat i una cultura postrevolucionàries: «Les diferències socials i els antagonismes de classe són poca cosa en comparació amb la separació existent actualment entre els amics i els enemics del verb.»

L'exposició passa revista a alguns moments clau dels intercanvis entre art i poesia al segle XX, fins a finals dels anys setanta. La poètica de Mallarmé serveix de fil conductor d'una història de l'art modern en la seva relació amb el llenguatge i la seva dispersió. Al març de 1970, l'artista belga Marcel Broodthaers, també proce-

Reverdy participa d'aquesta bipolaritat de l'escriptura plàstica. Paral·lelament, en Odilon Redon allò fantàstic va recórrer a la idea de suggestió, definida pel simbolisme, en contraposició a l'òptica impressionista, així com a la descripció i al relat literaris. L'apogeu de la imaginació onírica al segle XX s'inscriu en aquesta tensió entre l'òptic i el simbòlic. Els procediments del collage i del muntatge utilitzats pel constructivisme postcubista i el surrealisme, derivats tots dos del moviment Dadà, troben aquí una profunditat històrica. El diàleg entre art i poesia, que es condensa d'una manera exemplar en les pintures-poema de Joan Miró, s'obre també a altres formes de creació visual, com ara la fotografia i el cinema. Rodtchenko il·lustra amb fotomuntatges *Pro Eto* de Maïakovski, i els signes abreujats de Paul Klee s'assemblen a les desarticulacions del burlesc. Més enllà de l'abstracció anomenada "geomètrica", la posada en evidència de constituents essencials de la pintura —el punt, la línia, el pla, el color— participa d'una especulació sobre la gènesi de les formes que té molt a veure amb el llenguatge poètic. En Marcel Duchamp, èmul de Mallarmé i lector de Jules Laforgue, la suggestió simbòlica es va actualitzar en una ironia mecanomorfa.

Tanmateix, com indiquen les activitats extrapictòriques de Duchamp, les ressonàncies de la poètica mallarmeana desordenen la genealogia de la poesia i de les arts visuals. Mallarmé



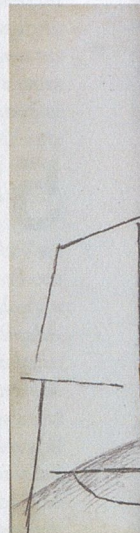
EUGÈNE DRUET. *Loie Fuller dansant*, ca. 1900



ODILON REDON. *La tentation de Saint Antoine*, 1896, planxa XVIII



ANTONIN ARTAUD. *L'Inca*, 1946. © CNAC/MANAM Dist. RMN, VEGAP, Barcelona, 2004



PABLO PICASSO. *Boulevard de Thé*, 1912. © Su

dent del camp de la poesia, va declarar: «Mallarmé és la font de l'art contemporani. Inventa inconscientment l'espai modern.» Broodthaers pensava sobretot en la constel·lació verbal construïda en *Un coup de dés* (1897). Després de la seva publicació tardana en forma de llibre (1914), aquest poema es va imposar, en efecte, com el prototip de totes les investigacions en la confluència de poesia, tipografia i arts visuals. Els cal·ligrames d'Apollinaire, contemporanis dels *papiers collés* cubistes, les *parole in liberté* futuristes i la paraula com a tal dels poetes russos (Vélimir Khlebnikov et Alexei Krouchonykh), es deriven més o menys directament d'aquest poema, o se'n desmarquen dintre d'una dinàmica de radicalització avantguardista. És una genealogia que continua amb l'aparició de la poesia "concreta" als anys cinquanta.

El *plein air* impressionista, des de Manet, i l'estructura prismàtica del quadre cubista, postcezannià, representen dos pols de la poètica mallarmeana, que ja s'havia manifestat en la forma concentrada del sonet (especialment a *Une dentelle s'abolit*) almenys deu anys abans del *Coup de dés*. El cubisme de Braque i Picasso va ser qualificat d'"hermètic", igual que les poesies de Mallarmé. Gino Severini parla d'"un divisionisme de les formes" i d'"una compenetració dels plans" semblants a allò que en poesia es fa amb la paraula. La col·laboració entre Juan Gris i Pierre

també es va interessar per la música i les arts escèniques, el teatre i la dansa, refutant el model wagnerià de l'obra d'art total. És més: l'exigència especulativa de l'autor del *Coup de dés* pretenia reinstaurar el misteri en l'experiència poètica, entre els vestigis de la fe i els ornaments de la quotidianitat. Aquesta bretxa defineix l'obertura de l'espai modern. Des del despullament hieràtic dels grans reformadors de l'escena, Edward Gordon Craig i Adolphe Appia, fins a les "activitats" gestuals de la *post-modern dance* americana, passant per l'associació de la biomecànica i el grotesc en Vsevolod Meyerhold, sobre un rerefons de simbolisme.

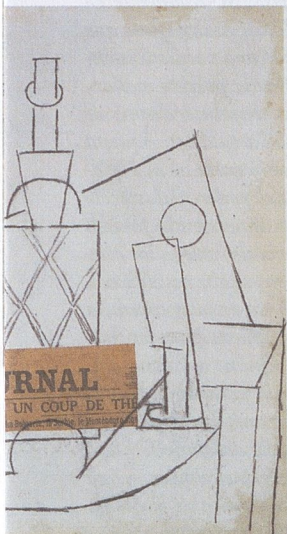
El 1925, la col·laboració de Hans Arp i El Lissitzky per a *Die Kunstismen* (*Les -ismes de l'art*, *The -isms of Art*. 1924-1909), dona testimoni d'una recerca comuna de síntesi de l'art modern en els dos extrems del continent europeu i salvant la diferència de llengües. Tanmateix, l'exemplaritat de la trajectòria de Sophie Taeuber s'explica per la manera com supera la divisió entre creació i arts aplicades, establint una nova continuïtat entre espais tradicionalment separats: el taller, l'àmbit domèstic, l'escenari i la pista de ball, a escala del cos o a escala reduïda. Aquesta trajectòria es correspon amb les investigacions formals més exigents sobre les arts de la quotidianitat a la Rússia postrevolucionària.

Mallarmé ja havia imaginat una reconciliació antropològica de l'art modern, alliberat de les representacions religioses. Però aquest ancoratge es va revelar tan precari com l'exercici de la poesia. A propòsit de Georges Braque, Carl Einstein escrivia a principis dels anys trenta: "L'art només té significació en la mesura en què amb ell es defineix i es crea una visió del món, un mite. Feia molt de temps que la vella òptica no corresponia ja a l'estructura psíquica." El mateix autor constata "l'esfondrament de l'home racionalitzat" i denunciava la creença supersticiosa en una utopia del progrés tecnològic. Als anys trenta, la pressió angoixant de l'actualitat havia de tornar a introduir forçosament en els debats el model del mite i ressuscitar les temptatives de síntesi entre les utopies racionalistes i els esclats d'un neoprimitivisme més o menys raonat, entre constructivisme i surrealisme. Fent-se ressò de l'obra de James Joyce, la fotografia (Evans, Sander, Hausmann, Albers, Levitt) va esdevenir el mitjà privilegiat d'una antropologia poètica del quotidià i el sagrat.

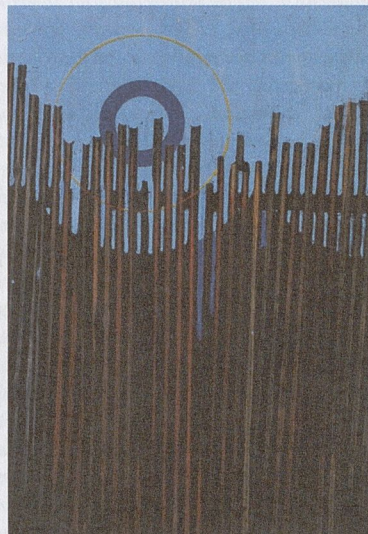
Immediatament després de la Segona Guerra Mundial, el retorn d'Antonin Artaud a la poesia, després del fracàs de les seves incursions teatrals dels anys trenta, correspon a una condensació necessària del mite sobre l'"acció restringida" del traçat i de l'enunciació. El 1933, Artaud havia definit l'exemplaritat de Mallarmé: "Un no-res que es resol en infinit després de passar pel

ciplines, s'apleguen en el número 5-6 de la revista *Aspen* (1967). Inspirant-se en la teoria de la informació i en les estructures de la música serial, Umberto Eco reemplaça la suggestió simbolista per "l'obra oberta", que defineix com "un camp de possibilitats interpretatives". Però l'acció restringida encara ha de desmarcar-se de les noves utopies tecnològiques d'una era d'expansió econòmica. En *La Ricotta* (1963), Pier Paolo Pasolini li fa dir a Orson Welles: "Sóc una força del passat." Des del seu retir a l'avinguda Utopia Parkway (Queens, Nova York), Joseph Cornell actualitza la poètica de l'objecte i el meravellós propis del surrealisme, relacionant-los amb l'imaginari simbolista.

El llibre, "expansió total de la lletra" (Mallarmé), continua sent el contramodel dels mitjans de comunicació de masses, però ha perdut per contaminació la seva dimensió sagrada, s'ha vulgaritzat. La lògica inclusiva resumida en la fórmula de Jean-Luc Godard, "Cal posar-ho tot en una pel·lícula", contrasta amb el "silenci arcaic del llibre" (Walter Benjamin), l'equivalent plàstic del qual és el cub negre de Toni Smith, *Die* (1962). Paral·lelament a Broodthaers i les seves *Peintures littéraires*, un altre poeta artista, Öyvind Fahlström, proposa una síntesi de la tradició mallarmeana transformada pel surrealisme (Roberto Matta) i divulgada pel pop. Les piruetes del joc i de l'humor pertorben la confrontació entre el pictòric i el conceptual. El



Journal et verre sur une table (Un coup de table), 1945. © Picasso / VEGAP, Barcelona, 2004



MAX ERNST. Sun over the Forest, 1927. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona, 2004



JEFF WALL. A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947, 1990. © Jeff Wall, 2004

finalit, el concret i l'immediat, música basada en el no-res ja que ens impressiona la sonoritat de les paraules abans d'entendre'n el sentit." Amb la guerra i els camps de concentració, el no-res va adquirir la ressonància del terror i la inhumanitat. Wladyslaw Strzemieski produeix la sèrie de collages *À mes amis les Juifs* i Rossellini realitza *Alemanya any zero*. Als cercles de l'art europeu denominat "informal", trobem més que mai, subjacent sota el primitivisme, una necessitat d'exorcisme (Henri Michaux, Wols, Jean Fautrier). Antoni Tàpies dramatitza l'escriptura de Miró. Als Estats Units, el que ressorgeix en Rauschenberg des de finals dels anys quaranta és més aviat l'herència de Dadà i de Duchamp, transmesa per John Cage, mentre que un altre pintor americà, Ellsworth Kelly, segueix a França la via de l'art concret.

Als anys cinquanta i seixanta, l'ampliació del corpus mallarmeà (amb la publicació de la Correspondència i de Fragments sobre el llibre) s'esdevé en el moment en què el model lingüístic envaeix les ciències humanes i la cultura artística de les neavantguardes. Roland Barthes descriu una "activitat estructuralista" comuna a la literatura, la música i les arts visuals. La impersonalitat propugnada per Mallarmé desemboca en "la mort de l'autor": fórmula-eslògan per a l'art conceptual d'inspiració estructuralista, algunes peces del qual, escollides en totes les dis-

Munduculum de Dieter Roth respon als *Alphabets figés* de Piero Manzoni. Amb els seus *décollages* de cartells, Raymond Hains troba al carrer les proves d'una aliança Matisse-Duchamp-Schwitters sota el signe de Mallarmé.

A finals dels setanta, el quadre de René Daniels titulat *La Muse vénale*, com un poema de Baudelaire, denota l'esgotament de les alternatives culturals proposades pels neavantguardistes. També indica l'actualitat d'una mirada poètica que sap detectar els anacronismes del present. "Estaria mal informat, —escrivia Mallarmé—, qui es proclamés el seu propi contemporani." Artaud denunciava la "mentida de l'ésser". *Portar el món al món* (Alighiero e Boetti) no participa de la producció de béns materials o de signes: la invenció formal és una activitat simbòlica, un treball concret dintre del llenguatge. El dibuix participa d'aquesta activitat, com ho demostra l'obra gràfica de Philip Guston a partir del 1967, realitzada sovint en col·laboració amb poetes; i com ho proven també les variacions de Nancy Spero, del 1969, sobre els "dibuixos escrits" d'Artaud, i la *Imatge-poema* de Gunther Brus en homenatge a Odilon Redon. En els seus quadres fotogràfics, Jeff Wall reprèn, des del 1978, la tradició del teatre pintat per interpretar les condicions de la paraula i la narració, com de tot acte d'expressió poètica, en l'entorn enigmàtic de la quotidianitat.

1 Quan s'estudien els orígens de l'abstracció, són molts els historiadors de l'art que treballen sobre el rerefons simbolista del modernisme. L'obra de Mallarmé apareix com un element central en aquesta reconstrucció. Durant els anys seixanta, la tendència dominant fou més aviat la d'extreure Mallarmé del simbolisme mostrant que el seu pensament anava molt més enllà de l'estètica o de la ideologia del moviment literari i artístic que es va imposar en la dècada de 1880. Ja cap a 1910, molts actors o observadors de l'art d'avantguarda havien relacionat la poètica mallarmeana amb les formes més avançades de l'art postcecanià, concretament amb el cubisme. Avui no es pot tornar a reflexionar sobre els efectes de la poètica mallarmeana en l'art modern —que és l'objectiu d'aquesta exposició— sense tenir en compte aquests dos moments de la interpretació dita modernista dels anys 1960 i 1910. Però també cal tenir en compte el que aquesta interpretació havia descartat o mantingut al marge. Per fer-ho, no n'hi ha prou amb invocar el simbolisme com a sistema alternatiu. Cal intentar destacar els "casos" més significatius. Odilon Redon, per exemple, havia estat sistemàticament exclòs pels teòrics del modernisme. Ara bé, Mallarmé no sols fou molt amic de Manet, sinó que també es mostrà molt interessat per l'art suggestiu de Redon, del qual podem descobrir nombroses influències al llarg de tot el segle XX.

2 Els efectes de la poètica mallarmeana no es poden reduir al mite o a la llegenda d'un poeta a la recerca de l'absolut, per bé que aquesta imatge hagi gaudit d'una llarga tradició inventada al segle XIX, en el moment del primer romanticisme. L'efecte de la poètica mallarmeana rau sobretot en la seva extraordinària obertura, de la qual la teoria modernista només representa una interpretació restrictiva. Mallarmé no és pas l'herald de la "poesia pura" celebrat per Paul Valéry. Per eficaç que hagi estat, la tesi modernista d'una poesia que tenia com a objecte essencial o exclusiu el llenguatge mateix redueix i petrifica la poètica mallarmeana. En realitat, la força d'aquesta poètica va ser descobrir, després de la gran explosió romàntica, una tensió entre la idea i l'actualitat. Aquesta tensió queda reflectida només parcialment en l'oposició entre ideal i quotidianitat. La idea mallarmeana és una interpretació del poder d'abstracció del llenguatge concretat en l'escriptura poètica. Es resumeix en la famosa frase: "Dic: una flor! i, fora de l'oblit al qual la meua veu relega tot contorn, com una cosa distinta dels calzes coneguts, musicalment s'aixeca, idea també i suau, l'absent de tots els rams." Però no ens enganyem, a Mallarmé les flors li agradaven. La flor poètica no solament és un fet retòric, és una síntesi de l'experiència de tots els rams. Quant a l'actualitat, cal entendre-la en el sentit que Émile Zola dona a la paraula "actualisme" quan parla de l'impressionisme. Per a Mallarmé, també és una dimensió de l'experiència que remet al desconeixement del subjecte i a la seva impossibilitat de definir-se totalment amb les formes convencionals de la quotidianitat. L'actualitat mallarmeana és una crítica de la quotidianitat i de la presència davant un mateix. "Mal informat aquell que es proclami el seu propi contemporani."

3 La poètica mallarmeana també va tenir efectes negatius. La crítica de l'actualisme en nom de la idea es podia interpretar en el sentit d'una superació del present i una utopia, però també va aparèixer com un recloure's de l'artista dins de la seva torre de vori. Les avantguardes (tots els "ismes" de l'art d'ençà del futurisme) van sentir-se temptades d'oposar a Mallarmé la idea d'una projecció immediata en el futur, com una transfiguració, una irradiació utòpica del present. Aquestes utopies estètiques i polítiques van desenvolupar-se sovint mitjançant una interpretació del model de l'obra d'art total (la Gesamtkunstwerk) proposat per Wagner. Mallarmé no creia en la solució wagneriana. El seu escepticisme deriva de la convicció que el nihilisme nascut de la mort de Déu no es pot superar reconstituïnt un sistema de creences fundador d'una nova comunitat. Aquest escepticisme és la condició irreductible d'un pensament utòpic que reinventa constantment la ruptura, contra la temptació d'un tancament imaginari. La poètica mallarmeana és, doncs, la unitat de mesura crítica de les utopies d'avantguarda. Implica una voluntat de reconciliació antropològica (la comunitat humana ha de poder prescindir de la idea de Déu), però tot ésser humà en la seva singularitat múltiple —una singularitat construïda a partir de la multiplicitat de les pulsions internes—, tot individu fa constantment l'experiència de la seva finitud i de la insatisfacció que això produeix. Aquesta experiència individual és la base —despullada de qualsevol fonament teològic— d'una interacció entre el que és un i el que és múltiple, entre l'individu i la multitud. La utopia tendeix a resoldre aquesta interacció en un imaginari de la comunitat. Per a Mallarmé, la comunitat és una cosa encara no existent, però l'artista l'entreveu en el llampec —el vers, "traç del llampec"—

que il·lumina el fons obscur de les virtualitats. La gran tradició de "l'art concret" en el segle XX, siguin quines siguin les utopies subjacents, es basa en aquesta possibilitat d'actualitzar una riquesa virtual.

4 Les utopies de l'avantguarda han mobilitzat amb moltíssima freqüència restes mitològiques o, de manera més ambiciosa encara, la perspectiva d'una nova mitologia. André Breton, quan imagina la constitució d'un mite modern, prescindeix de Mallarmé, després d'haver-se'n inspirat inicialment. Abans del surrealisme, per a Apollinaire i els futuristes, el que resumeix el mite modern és la figura d'un Ícar que ha triomfat del destí i de la gravetat. L'ésser humà, o més ben dit l'home sense la dona, podria finalment transfigurar el seu pes de carn i la seva finitud projectant-se en un paradís ple de màquines. Però ja prèviament Mallarmé havia reduït el politeisme dels "déus antics" a un drama solar de mort i resurrecció. Aquesta reducció correspon a una recerca de sobrietat oposada a l'eloqüència romàntica i als entusiasmes utòpics. És una dissolució dels mites, una evacuació de la iconografia i dels accessoris de la representació mitològica en benefici dels elements fonamentals d'una acció restringida a l'escenari de l'escriptura. Tot l'atrezzo dels mites és substituït per la taula, el full de paper en blanc (model del "buit paper" en el qual es forma i dibuixa el poema), la ploma i el tinter ("amb la seva gota, al fons, de tenebres relativa al fet que alguna cosa sigui"). Aquest escenari de l'escriptura és el "teatre del nostre esperit". És el descobriment d'un buit matricial que respon al no-res de les creences abolides. Després de la Segona Guerra Mundial, el 1947, Artaud va radicalitzar la postura mallarmeana en negar-se a participar en l'exposició esotèrica organitzada per Breton. Aquell que, en els anys trenta, havia imaginat plasmar la potència de l'anarquia revolucionària en un "teatre de la crueltat", concentra ara la seva acció poètica en el traçat i en la proferació. Ocupat a "refer un cos", encarna la poesia concreta de Mallarmé en una experiència del sofriment com a treball de la carn. Aquesta actualització de "l'acció restringida" es desmarca de tota invocació a un fons irracional, ara lligat inevitablement a les ideologies feixistes i al terror nazi. Amb la violència precisa, aplicada per Artaud, la sobrietat mallarmeana s'acompleix en l'exorcisme del terror.

5 S'ha discutit molt, en els paratges de la poètica mallarmeana, sobre l'art com a substitut de la religió o esbós d'un nou vincle comunitari, sobre l'enigma i l'ocult, el valor o la legitimitat de "l'obscuritat", el misteri i el meravellós, l'hermètic, els cenacles i les societats secretes. Però les utopies modernes tenen en compte el gran nombre i la individualitat de massa, quan pensen normes, estàndards i prototips. Adaptant-se als criteris de la societat industrial i al triomf de la mecanització, les utopies han volgut ser constructives i productives. Fou Marcel Duchamp qui va transferir el misteri mallarmè a la imatge i als circuits metafòrics de la màquina. En fer-ho, l'autor del Grand Verre, expert en mistificacions de tota mena, no va deixar de regular petites màquines antiutòpiques, proposant una versió irònica de l'eclecticisme fin de siècle al qual s'oposaren els ideòlegs de "l'estil modern". Va ser considerat doncs com el pare del postmodernisme. Aquest paper, però, li correspon tan poc com a Mallarmé el de precursor del modernisme.

6 En realitat, el que perdura, de Mallarmé a Duchamp, però també, en una història més llarga, de Baudelaire a Jeff Wall passant per Broodthaers, és aquesta llibertat anàrquica de l'art oposada a la recerca d'un estil col·lectiu. Aquesta llibertat s'havia afirmat amb la gran innovació del simbolisme literari: el polimorfisme del vers lliure, que va representar un trencament amb les normes de la tradició prosòdica. El 1967 George Kubler, l'autor de *The Shape of Time* (1962), escriu: "Quan el flux i el canvi s'ignoren, i quan es rebutja el desenvolupament, l'estil segueix sent útil a manera de comoditat taxonòmica. Però sempre que es té en compte el transcurs del temps, amb les seves identitats canviants i les seves constants transformacions, la noció taxonòmica, representada pel terme 'estil', deixa de ser important". Això explica que l'art modern hagi concentrat una mística de la innovació formal en la idea de ritme. Com que excedeix la cadència de les activitats productives, el ritme —orgànic o biomecànic, però també líric i còsmic— ha estat celebrat com l'alternativa al projecte d'un estil modern presumptament dotat de la mateixa capacitat de síntesi que els grans estils del passat. Al contrari que l'estil, el ritme permetia integrar la diversitat anàrquica de les llibertats individuals i alhora el joc de les diferències, començant per la diferència sexual. Com que associa la poesia amb la dansa i la música, el ritme és la condició d'un espai del llenguatge que desborda la fixació espacial de l'objecte i la cosificació de la imatge. La mobilitat de la lectura d'Un coup de dés manifesta el principi d'incertesa i de variacions que caracteritza l'aspecte públic de l'obra moderna. Mallarmé admet que aquesta relació participa de la "comunicació", però afegeix que l'obra, més que no pas forçar l'atenció o suposar un públic a mida, s'adreça "a qui vulgui".

ACTIVITATS ENTORN A L'EXPOSICIÓ

CONFERÈNCIES

Art i utopia. L'acció restringida

DIJOUS 3 DE JUNY, A LES 19.30 h

A càrrec de **Jean-François Chevrier**, comissari de l'exposició.

Les arts incoherents: avantguarda i bohèmia

DIMARTS 29 DE JUNY, A LES 19.30 h

A càrrec de **Juan José Lahuerta**, professor d'Història de l'Art de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona



Convent dels Àngels (c/ dels Àngels, 7).

Entrada lliure. Aforament limitat. Amb servei de traducció simultània

SEMINARI

L'efecte Mallarmé

El llenguatge poètic a les utopies de l'art modern

DIVENDRES 4 DE JUNY

Seminari a càrrec de **Jean-François Chevrier**, comissari de l'exposició.

Inscripció prèvia. Places limitades.

El seminari s'impartirà en francès sense traducció simultània

Preinscripció:

DEL 3 AL 21 DE MAIG

Més informació:

tel. 93 412 08 10,

de dilluns a divendres, de 10 a 14h.

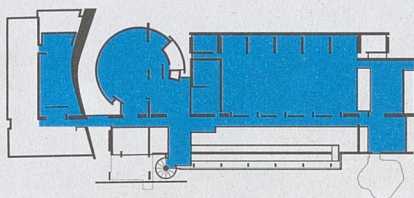
servcult@macba.es / www.macba.es.

VISITES GUIADES

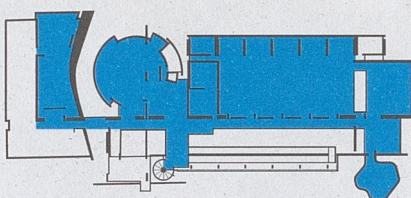
DIMECRES I DISSABTES, A LES 18 h

DIUMENGES I FESTIUS, A LES 12 h

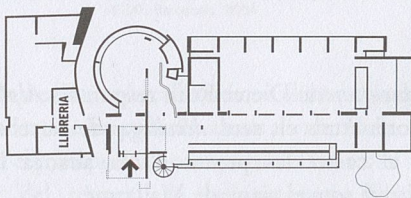
2
Nivell



1
Nivell



0
Nivell



LES CONDICIONS DE LLUM, TEMPERATURA I HUMITAT RELATIVA A LES SALES RESPONEN A LES NECESSITATS DE CONSERVACIÓ DE LES OBRES EXPOSADES.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel.: 93 412 08 10
Fax: 93 412 46 02
www.macba.es

Horaris

Feiners, d'11 a 19.30 h
(a partir del 25 de juny, fins a les 20 h)

Dissabtes, de 10 a 20 h

Diumenges i festius, de 10 a 15 h

Dimarts no festius, tancat

Dilluns, obert

Patrocinador:

Patrocinadors de comunicació:

Amb el suport de:

EPSON®

el Periódico

33

BnF