Amèlia Riera
Barcelona, Espanya 1928 - 2019

Electrotèrmica núm. 6
Electrotérmica núm. 6
Electrothermic No. 6

1981
Pintura, cartró i materials diversos
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

Amèlia Riera és una artista inclassificable que va treballar al marge dels cànons artístics. Pionera en l'art des d'una perspectiva de gènere, va obrir nous camins amb la seva concepció del fetitxe i de la teatralització. L'any 1972 va començar la sèrie de les «Electrotèrmiques», intervenint torsos de maniquins amb material elèctric, passamaneria, cromos, radiografies, claus i altres elements diversos. Absorbint la màgia dels fetitxes i dels ídols antics des d'una mirada surrealista, construeix cossos femenins amputats i violentats que lluiten contra la cosificació i la servitud de la dona objecte. Com en totes les seves propostes artístiques, Riera subverteix amb una llibertat extrema els arquetips de representació de la dona i la seva sexualitat. La incomunicació, les relacions de poder, el control disciplinari del cos i una subjectivitat sotmesa i expropiada són els eixos amb què l'artista cerca exorcitzar el present.

Amèlia Riera es una artista inclasificable que trabajó al margen de los cánones artísticos. Pionera en el arte desde una perspectiva de género, abrió nuevos caminos con su concepción del fetiche y la teatralización. En 1972 inició la serie «Electrotérmicas», interviniendo torsos de maniquíes con material eléctrico, pasamanería, cromos, radiografías, llaves y otros elementos diversos. Absorbiendo la magia de los fetiches y los ídolos antiguos desde una mirada surrealista, construye cuerpos de mujer amputados y violentados que luchan contra la cosificación y la servidumbre de la mujer objeto. Como en todas sus propuestas artísticas, Riera subvierte con extrema libertad los arquetipos de representación de la mujer y su sexualidad. La incomunicación, las relaciones de poder, el control disciplinario del cuerpo y una subjetividad sometida y expropiada son los ejes con los que la artista busca exorcizar el presente.

Amèlia Riera was an unclassifiable artist who worked outside artistic canons. A pioneer of gender-conscious art, she broke new ground with her conception of fetishes and theatricalisation. In 1972 she began work on her *Electrotèrmiques* series, made up of interventions on mannequin torsos with electrical material, decorative trimmings, cut-outs, X-rays, keys and other assorted items. Absorbing the magic of fetishes and ancient idols with a surrealist gaze, she constructed a series of amputated and violated female bodies, fighting against the objectification and servitude of women viewed as objects. As in all her artistic endeavours, Riera freely subverts the archetypes used to represent women and their sexuality. Lack of communication, power relations, disciplinary control over the body and the subjugation and expropriation of subjectivity are all issues the artist wields as tools to exorcise the present.

Andrés Nagel
Sant Sebastià, Espanya 1947

La tiradora de cartes
La echadora de cartas
The Fortune-Teller

1983
Polièster, fibra de vidre i acrílic
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1989

Amb un llenguatge visual que l'identifica, el pintor, escultor i arquitecte Andrés Nagel aconsegueix crear una escultura molt propera a la pintura. Acostuma a treballar amb materials dúctils que li permeten construir volums amb una textura plenament pictòrica, com *La echadora de cartas* (1983). Vinculades al llenguatge pop, les seves figures dels anys vuitanta, plantejades com a escenes animades creades a partir de personatges arquetípics, reflecteixen les petites i les grans tragèdies que vivim diàriament. Amb una gran immediatesa comunicativa, una presència accentuada del color, de vegades amb un cert barroquisme i sovint amb humor, ens presenta la seva visió irònica i mordaç de com vivim els humans en les societats contemporànies. Com aquest cap volador que llegeix el futur, incert, dels mortals.

Con un lenguaje visual que lo identifica, el pintor, escultor y arquitecto Andrés Nagel logra crear una escultura muy cercana a la pintura. Suele trabajar con materiales dúctiles que le permiten construir volúmenes con una textura plenamente pictórica, como *La echadora de cartas* (1983). Vinculadas al lenguaje pop, sus figuras de los años ochenta, planteadas como escenas animadas creadas a partir de personajes arquetípicos, reflejan las pequeñas y grandes tragedias que vivimos diariamente. Con gran inmediatez comunicativa, una acusada presencia del color, en ocasiones con cierto barroquismo y a menudo con humor, nos presenta su visión irónica y mordaz sobre cómo vivimos los humanos en las sociedades contemporáneas. Como esta cabeza voladora que lee el futuro, incierto, de los mortales.

Painter, sculptor and architect Andrés Nagel uses his own unique visual language to create sculpture that is close in spirit to painting. He often works with pliable materials that let him construct volumes with a painted texture, as in *La echadora de cartas* (1983). Linked to the language of Pop Art, his figures from the 1980s, conceived as animated scenes built out of archetypal characters, reflect the minor and major tragedies of daily life. With powerful communicative immediacy and an emphatic use of colour—sometimes verging on the baroque and often laced with humour—he offers a biting, ironic vision of how we humans live in contemporary society, like this flying head that reads mortals' uncertain future.

Àngels Ribé
Barcelona, Espanya 1943

Laberint
Laberinto
Labyrinth
Labyrinthe

1969 (2025)
Policlorur de vinil
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Dipòsit de l'artista
Incorporació 2012

Instal·lada a París, Àngels Ribé va presentar *Labyrinthe* al municipi de Verderonne, molt a prop de la capital francesa, l'any 1969. Es tractava d'un laberint univiari, amb una sola entrada i sortida, que condicionava el recorregut. Construït amb un plàstic groc que li va cedir una empresa de la zona, la seva condició translúcida contrastava amb la naturalesa opaca del laberint, una arquitectura de gran simbologia i llarga trajectòria cultural associada al pas de la vida, als rituals iniciàtics i a la revelació personal, com també a la complexitat de l'univers i dels seus camins infinits. L'any 2011, amb motiu de la seva exposició al MACBA, l'artista va tornar a muntar-lo, amb el mateix color groc, però aquesta vegada amb dos accessos que permetien diverses opcions de recorregut. Aquesta instal·lació ens enfronta a la nostra corporalitat i ens recorda que, pel sol fet de transitar-hi, ja modifiquem l'espai. Aquesta és la tercera vegada que es construeix el laberint d'Àngels Ribé.

Instalada en París, Àngels Ribé presentó *Labyrinthe* en el municipio de Verderonne, muy cerca de la capital francesa, en 1969. Se trataba de un laberinto univiario, con una sola entrada y salida, que condicionaba el recorrido. Construido con el plástico amarillo cedido por una empresa de la zona, su condición translúcida contrastaba con la naturaleza opaca del laberinto, una arquitectura de gran simbolismo y larga trayectoria cultural asociada al paso de la vida, a los rituales iniciáticos y a la revelación personal, así como a la complejidad del universo y sus infinitos caminos. En 2011, con motivo de su exposición en el MACBA, la artista lo montó de nuevo, manteniendo el mismo color amarillo, pero en esta ocasión con dos accesos que permitían diversas opciones de recorrido. Esta instalación nos enfrenta a nuestra corporalidad y nos recuerda que basta con transitar por un espacio para modificarlo. Esta es la tercera vez que se construye el laberinto de Àngels Ribé.

After moving to Paris, Àngels Ribé presented *Labyrinthe* in nearby Verderonne, in 1969. As a unicursal labyrinth, it had only one way in and out and only one possible route through. Built out of yellow plastic supplied by a local company, it had a translucent quality that contrasted with the opaque nature of a labyrinth—an architectural form redolent with symbolism and centuries of cultural associations with the passage of life, initiation rites and personal revelation, as well as the complexity of the universe and its infinite pathways. For her 2011 exhibition at MACBA, the artist rebuilt the installation in the same colour, but this time with two entrances and multiple routes. This work confronts us with our own corporeality and reminds us that we cannot help but modify any space we pass through. This is the third iteration of Àngels Ribé's labyrinth to be built.

Anton Patiño
Monforte de Lemos, Espanya 1957

Sense títol
Sin título
Untitled

1984
Acrílic sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

El gallec Antón Patiño, un dels renovadors de la pintura espanyola als anys vuitanta, va crear el Grupo Atlántica (1980-1984) juntament amb altres pintors, com Menchu Lamas, Guillermo Monroy i Ángel Huete, per sacsejar l'escena artística gallega. Aquesta tela del 1984 condensa el llenguatge pictòric de Patiño d'aquests anys, amb referents extrets de la cultura gallega i una figuració que parteix de motius primitius i africans, com les dornes de les Rías Baixas, els escuts, les màscares o les palmeres. Amb tons vermells, grocs, verds i blaus i un acusat expressionisme, de vegades s'apropen al grafit. Patiño dona tot el protagonisme al gest i a la força expressiva. Sovint planteja antagonismes, figures esquemàtiques i frontals com si fossin màscares i boques tapades que denoten l'agitat magma interior d'una humanitat propera a la natura.

El gallego Antón Patiño, uno de los renovadores de la pintura española en los años ochenta, creó el Grupo Atlántica (1980-1984) junto con otros pintores, como Menchu Lamas, Guillermo Monroy y Ángel Huete, para sacudir la escena artística gallega. Este lienzo de 1984 condensa el lenguaje pictórico de Patiño de esos años, con referentes extraídos de la cultura gallega y una figuración que parte de motivos primitivos y africanos, como las dornas de las Rías Baixas, los escudos, las máscaras o las palmeras. Con tonos rojos, amarillos, verdes y azules y un acusado expresionismo, en ocasiones se acercan al grafito. Patiño otorga todo el protagonismo al gesto y a la fuerza expresiva. A menudo plantea antagonismos, figuras esquemáticas y frontales como si fueran máscaras y bocas tapadas que denotan el agitado magma interior de una humanidad cercana a la naturaleza.

Galician painter Antón Patiño, one of the leading figures seeking to revamp Spanish painting in the 1980s, teamed up with other artists such as Menchu Lamas, Guillermo Monroy and Ángel Huete to found Grupo Atlántica (1980–1984) as a means of shaking up the Galician art scene. This canvas from 1984 encapsulates Patiño's pictorial language of the time, drawing on Galician culture and figuration inspired by primitive and African motifs—the fishing boats of the Rías Baixas, shields, masks and palm trees. In reds, yellows, greens and blues, and vigorous expressionist brushwork verging on graffiti, Patiño gives full prominence to gesture and expressive force. He frequently explores antagonisms, schematic frontal figures like masks or covered mouths that express the seething inner magma of humanity never closer to nature.

Antoni Tàpies
Barcelona, Espanya 1923 - 2012

Cançó espiritual
Canción espiritual
Spiritual Song

1950
Aquarel·la i tinta sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

Pentagrames, escales i trompetes dissonants configuren un paisatge musical que Antoni Tàpies va batejar amb el nom d'*Spiritual Song*. L'obra és del 1950, moment marcat per la seva vinculació amb les avantguardes històriques i amb el grup Dau al Set, com també per l'exploració de la figura humana i del rostre, inclòs l'autoretrat. Tant a *Spiritual Song* com en aquest conjunt de dibuixos de finals dels anys quaranta, Tàpies es mostra proper al realisme màgic i a una figuració sarcàstica i poètica alhora. Són obres en què el crit, la ferida, el xiscle, l'esgarrapada o el so ens arriben de manera directa, com si ens freguessin la pell. Les seves figures visionàries i sonores ja revelen una energia que serà pròpia de tot el seu treball pictòric, com també l'atracció per l'intangible i per un apropament entre el món físic i l'espiritual. Gran amant de la música, Tàpies sabia que l'univers del so, a més de ser l'art més complex, ofereix un accés directe a l'ànima.

Pentagramas, escalas y trompetas disonantes configuran un paisaje musical que Antoni Tàpies bautizó como *Spiritual Song*. La obra es de 1950, momento marcado por su vinculación con las vanguardias históricas y con el grupo Dau al Set, así como por la exploración de la figura humana y del rostro, incluido el autorretrato. Tanto en *Spiritual Song* com en este conjunto de dibujos de finales de los años cuarenta, Tàpies se muestra cercano al realismo mágico y a una figuración a la vez sarcástica y poética. Son obras en las que el grito, la herida, el chillido, el arañazo o el sonido nos alcanzan de forma directa, como si rozaran nuestra piel. Sus figuras visionarias y sonoras ya revelan una energía que será propia de toda su producción pictórica, así como la atracción por lo intangible y por la aproximación entre el mundo físico y el espiritual. Gran amante de la música, Tàpies sabía que el universo del sonido, además de ser el arte más complejo, ofrece un acceso directo al alma.

Staves, scales and dissonant trumpets make up a musical landscape that Antoni Tàpies named *Spiritual Song*. It dates from 1950, a period when he was closely involved with the historical avant-gardes and the Dau al Set group and was exploring the human figure and face, including self-portraiture. In both *Spiritual Song* and this set of drawings from the late 1940s, Tàpies evokes magical realism and poetic yet sardonic figuration. These are works in which screams, wounds, cries, scratches and sounds impact us directly, as if clawing at our skin. His visionary, sonorous figures already reveal an energy that would permeate all his painting, as well as his attraction to the intangible and his endeavour to bring the physical and spiritual worlds closer together. A great music lover, Tàpies knew that sound, besides being the most complex of arts, also offers direct access to the soul.

Antonio Beneyto

A finals dels anys setanta, el surrealista Antonio Beneyto es va establir al barri Gòtic de Barcelona, on es va relacionar amb l'escena contracultural de la ciutat i amb amics com Ocaña i Nazario. Seguidor del postisme –moviment que vol ser una síntesi de totes les avantguardes i el nom del qual neix de la contracció de *postsurrealisme*–, Beneyto aposta per una imaginació màgica i sovint visionària. Escriu i pinta de manera molt propera al joc i a l'anagrama, a la paròdia i a la bogeria, al culte al món dionisíac i al sentit festiu de la vida. La seva creació s'endinsa en les forces fluídiques de l'inconscient i les energies cosmogòniques, sempre amb l'ésser humà i el seu somni com a protagonistes. Beneyto compartia la mitologia d'una sèrie de creadores a les quals retia homenatge: cantants com Nina Hagen o Patti Smith, escriptores com Alejandra Pizarnik, poetes com Valentine Penrose i pintores com Leonora Carrington o Remedios Varo.

A finales de los años setenta, el surrealista Antonio Beneyto se estableció en el barrio Gótico de Barcelona, donde se relacionó con la escena contracultural de la ciudad y con amigos como Ocaña y Nazario. Seguidor del postismo –movimiento que busca sintetizar el conjunto de las vanguardias y cuyo nombre surge como contracción de *postsurrealismo*–, Beneyto apuesta por una imaginación mágica y a menudo visionaria. Escribe y pinta de un modo muy cercano al juego y al anagrama, a la parodia y a la locura, al culto al mundo dionisíaco y al sentido festivo de la vida. Su creación se adentra en las fuerzas fluídicas del inconsciente y las energías cosmogónicas, siempre con el ser humano y su ensueño como protagonistas. Beneyto compartía la mitología de una serie de creadoras a quienes rendía homenaje: cantantes como Nina Hagen o Patti Smith, escritoras como Alejandra Pizarnik, poetas como Valentine Penrose y pintoras como Leonora Carrington o Remedios Varo.

In the late 1970s, Surrealist artist Antonio Beneyto settled in Barcelona's Gothic Quarter, where he became part of the city's countercultural scene alongside friends such as Ocaña and Nazario. A follower of Postism—a movement that sought to synthesise all avant-gardes and which took its name from the contraction of Post-Surrealism—Beneyto embraced a magical and often visionary imagination. He wrote and painted in a way closely linked to play and anagrams, parody and madness, the cult of the Dionysian world and the festive spirit of life. His work explored the fluid forces of the unconscious and cosmogonic energies, always with human beings and their dreams at its core. He shared the same mythology as a number of female creators he paid tribute to: singers such as Nina Hagen and Patti Smith, writers such as Alejandra Pizarnik, poets such as Valentine Penrose and painters such as Leonora Carrington and Remedios Varo.

August Puig

L'any 1947, August Puig es va traslladar a París gràcies a una beca de l'Institut Francès. Era un dels primers artistes espanyols que provava sort en aquesta ciutat després de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial. Aquestes dues pintures són d'aquests anys. Si bé aviat va incorporar l'abstracció informal que es practicava a Europa i Amèrica en aquell moment, en aquests dos olis encara s'aprecia la seva afinitat amb el surrealisme dels artistes de Dau al Set i amb creadors com Kandinsky o Miró. La pintura d'August Puig conté una energia elèctrica, amb personatges, formes i rostres dinàmics i metamòrfics. Són pròpies d'aquests anys escenes on situa, com surant en un espai indeterminat, uns éssers orgànics que remeten al món animal i humà alhora. Alguns semblen aquàtics, d'altres clarament demoníacs. En algun punt de la tela, Puig hi situa uns ulls petits entre irats i perduts. El seu és un mon poètic i misteriós, agressiu i intens, que ens connecta amb les realitats més profundes de l'ànima humana.

En 1947, August Puig se trasladó a París gracias a una beca del Instituto Francés. Era uno de los primeros artistas españoles en intentar abrirse camino en esa ciudad tras la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Estas dos pinturas datan de esos años. Aunque pronto incorporó la abstracción informal que se practicaba en Europa y América en aquel momento, en estos dos óleos aún se aprecia su afinidad con el surrealismo de los artistas de Dau al Set y con creadores como Kandinsky o Miró. La pintura de August Puig contiene una energía eléctrica, con personajes, formas y rostros dinámicos y metamórficos. Son propias de esos años escenas donde sitúa, como flotando en un espacio indeterminado, seres orgánicos que remiten al mundo animal y humano a la vez. Algunos parecen acuáticos, otros claramente demoníacos. En algún punto del lienzo, Puig coloca pequeños ojos entre airados y perdidos. El suyo es un mundo poético y misterioso, agresivo e intenso, que nos conecta con las realidades más profundas del alma humana.

In 1947 August Puig moved to Paris on a scholarship from the Institut français. He was one of the first Spanish artists to try his luck in the city after the Spanish Civil War and the Second World War. These two paintings date from those formative years. Though he soon embraced the informal abstraction taking hold in Europe and America, these two oils still reveal his kinship with the surrealism of the Dau al Set artists and figures such as Kandinsky and Miró. Puig's painting is charged with electric energy, alive with dynamic, metamorphic figures, forms and faces. Typical scenes from the time feature organic beings evoking both animal and human worlds vaguely floating in some indeterminate space. Some seem aquatic, others distinctly demonic. In certain nooks of the canvas, he sets small eyes, at once enraged and lost. His is a poetic, mysterious world, both aggressive and intense, connecting us with the deepest currents of the human soul.

Jean-Michel Basquiat
Nova York, Estats Units d'Amèrica 1960 - 1988

Autoretrat
Autorretrato
Self-Portrait

1986
Acrílic sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

Jean-Michel Basquiat recorre sovint a l'autoretrat per expressar la seva interioritat i la seva relació amb el món. Va créixer al Nova York dels anys seixanta i setanta, epicentre de l'art internacional però també marcat pel racisme de la societat nord-americana. Tant en els seus grafits inicials, que el van fer conèixer, com en la seva obra pictòrica, no oblida mai el seu llinatge afroamericà, ni tampoc l'esforç per trobar un equilibri en aquest dualisme entre dos mons. Amb un cap sobredimensionat, les dents visibles, els cabells electritzats i els braços en creu, el jo de la tela evoca una figura totèmica. La intensitat cromàtica, els regalims de pintura, la direccionalitat múltiple de la pinzellada i l'enorme llibertat amb què ha estat aplicada projecten una figura enèrgica i d'un expressionisme vibrant. Una imatge amb tota la força capaç de mobilitzar l'espai pictòric.

Jean-Michel Basquiat recurre a menudo al autorretrato para expresar su interioridad y su relación con el mundo. Creció en el Nueva York de los años sesenta y setenta, epicentro del arte internacional pero también marcado por el racismo de la sociedad estadounidense. Tanto en sus grafitis iniciales, que lo dieron a conocer, como en su obra pictórica, nunca olvida su linaje afroamericano, ni el esfuerzo por encontrar un equilibrio en ese dualismo entre dos mundos. Con una cabeza sobredimensionada, los dientes visibles, el cabello electrizado y los brazos en cruz, el yo representado en el lienzo evoca una figura totémica. La intensidad cromática, los regueros de pintura, la direccionalidad múltiple de la pincelada y la enorme libertad con la que ha sido aplicada proyectan una figura enérgica y de un expresionismo vibrante. Una imagen con toda la fuerza capaz de movilizar el espacio pictórico.

Jean-Michel Basquiat often turned to self-portraiture to express his inner world and his relationship with the outside. He grew up in New York in the 1960s and 1970s, the epicentre of international art yet also a city scarred by American racism. Throughout his career, from the graffiti that won him early recognition to his later paintings, he never lost sight of his African American heritage as he found his way through the dualism of two worlds. With its oversized head, bared teeth, electrified hair and outstretched arms, the figure on the canvas exudes a totemic presence. Vivid colours, dripped paint and brushstrokes applied with absolute freedom in multiple directions combine to create a figure of vibrant expressionist energy—an image powerful enough to energise the pictorial space itself.

Benet Rossell
Àger, Espanya 1937 - Barcelona, Espanya, 2016

Cérémonials. Film documental sobre festes i rituals realitzats per Miralda, Joan Rabascall, Dorothée Selz i Jaume Xifra

Cérémonials. Film documental sobre las fiestas y rituales por Miralda, Joan Rabascall, Dorothée Selz y Jaume Xifra

Cérémonials. Documentary Film about Festivities and Rituals by Miralda, Joan Rabascall, Dorothée Selz and Jaume Xifra

1974
Pel·lícula 16 mm transferida a vídeo, color, so, 19 min 28 s
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1999

Entre el 1969 i el 1973, en plena dictadura, un grup d'artistes conceptuals catalans es va instal·lar a París. Coneguts com «Els catalans de París», Miralda, Joan Rabascall i Jaume Xifra, juntament amb la francesa Dorothée Selz, van dur a terme una sèrie de festes i happenings col·lectius anomenats *Cérémonials*. Benet Rossell en feia l'enregistrament audiovisual. En aquests cerimonials, d'una gran força plàstica, l'element cromàtic era fonamental. Amb menjars de colors, música, recorreguts i moviments ritualitzats, redescobrien el sentit còsmic del ritual i el cerimonial laic, retornant a l'espectador el sentit transformador de les accions col·lectives. La majoria d'aquestes performances o accions artístiques comunitàries es van dur a terme a França, incloent-hi la Biennal de París del 1971. Una fusió festiva de budisme, psicodèlia, contracultura i art situat.

Entre 1969 y 1973, en plena dictadura, un grupo de artistas conceptuales catalanes se instalaron en París. Conocidos como «Los catalanes de París», Miralda, Joan Rabascall y Jaume Xifra, junto con la francesa Dorothée Selz, llevaron a cabo una serie de fiestas y happenings colectivos denominados *Cérémonials*. Benet Rossell realizaba su grabación audiovisual. En estos ceremoniales, de gran fuerza plástica, el elemento cromático era fundamental. Con comida de colores, música, recorridos y movimientos ritualizados, redescubrían el sentido cósmico del ritual y el ceremonial laico, devolviendo al espectador el sentido transformador de las acciones colectivas. La mayoría de esas performances o acciones artísticas comunitarias se llevaron a cabo en Francia, incluida la Bienal de París de 1971. Una fusión festiva de budismo, psicodelia, contracultura y arte situado.

Between 1969 and 1973, with Franco's dictatorship still in place in Spain, a group of Catalan conceptual artists settled in Paris. Known as the "Parisian Catalans", Miralda, Joan Rabascall and Jaume Xifra, together with French artist Dorothée Selz, created a series of collective festivities and happenings called *Cérémonials* and invited Benet Rossell to film them. Colour played a central role in these highly visual ceremonies. With coloured foods, music, ritualised routes and movements, they celebrated the cosmic dimension of secular ceremony and ritual, sharing with spectators the transformative power of collective action. Most of these community performances took place in France, including at the 1971 Paris Biennale. The result was a festive fusion of Buddhism, psychedelia, counterculture and situated art.

Claudia Andujar
Neuchâtel, Suïssa 1931

Somnis Yanomami
Sueños Yanomami
Yanomami Dreams
Sonhos Yanomami

2002
Impressió per raig de tinta sobre paper
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Obra adquirida gràcies a Elena Calderón i José Mª Serra
Incorporació 2025

Claudia Andujar ens apropa a una cosmovisió que alimenta la cadena de transmissió i el diàleg entre espècies. Aquesta fotògrafa i activista pels drets dels pobles amazònics va compondre *Sonhos Yanomami* (2002) a partir d'imatges i negatius del seu primer viatge, el 1971, a la conca del riu Catrimani, en territori ianomami. L'obra ofereix un mosaic sobre els rituals dels líders espirituals i la importància dels somnis en la cosmologia d'aquest poble. Lluny de ser una realitat que s'oblida en despertar, el somni constitueix una connexió profunda amb els esperits (*xapiri*), que viatgen més enllà del cel, la terra i el món subterrani i en retornen amb ensenyaments de tot el que han vist. Els xamans recullen aquests coneixements i els apliquen per aportar guariment i protecció a la comunitat. Arrelat a la natura i al territori, l'ésser només s'entén com a construcció col·lectiva.

Claudia Andujar nos acerca a una cosmovisión que alimenta la cadena de transmisión y el diálogo entre especies. Esta fotógrafa y activista por los derechos de los pueblos amazónicos compuso *Sonhos Yanomami* (2002) a partir de imágenes y negativos de su primer viaje, en 1971, a la cuenca del río Catrimani, en territorio yanomami. La obra ofrece un mosaico sobre los rituales de los líderes espirituales y la importancia de los sueños en la cosmología de este pueblo. Lejos de ser una realidad que se olvida al despertar, el sueño constituye una conexión profunda con los espíritus (*xapiri*), que viajan más allá del cielo, la tierra y el mundo subterráneo y regresan con enseñanzas sobre todo lo que han visto. Los chamanes absorben estos conocimientos y los aplican para aportar curación y protección a la comunidad. Arraigado a la naturaleza y al territorio, el ser solo se entiende como construcción colectiva.

Claudia Andujar opens our eyes to a worldview that nurtures the chain of transmission and dialogue between species. This photographer and activist for the rights of Amazonian peoples pieced together *Sonhos Yanomami* (2002) from images and negatives taken on her first journey to the Catrimani River basin in Yanomami territory in 1971. The work presents a mosaic of the rituals of spiritual leaders and illustrates the central role of dreams in Yanomami cosmology. Far from being a fleeting reality that vanishes upon waking, dreams offer a profound connection with the spirits (*xapiri*), who travel beyond the sky, the earth and the underworld and return with teachings of all that they have witnessed. The shamans gather this knowledge and use it to bring healing and protection to the community. Rooted in nature and territory, the nature of being can only be understood as a collective construction.

Dau al Set
Barcelona, Espanya 1948 - 1956

Dau al Set. Primer volum
Revista Dau al Set. Volumen primero
Dau al Set Magazine. First Volume

1949
Revista. Tinta impresa sobre cartolina i paper
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1999

Dau al Set va ser una revista d'avantguarda fundada pel grup del mateix nom per donar a conèixer les seves inquietuds creatives i intel·lectuals, afins a l'esperit surrealista. El grup estava format pels joves pintors Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç i Joan Josep Tharrats –responsable de la composició i la impressió–, com també els escriptors Joan Brossa i Arnau Puig. També hi va col·laborar el gravador i tipògraf Enric Tormo. El primer número es va publicar a Barcelona el setembre del 1948. S'imprimia manualment i mig clandestinament (molts textos eren escrits en català) amb la petita màquina Boston que tenia Tharrats. Hi van col·laborar artistes com Àngel Ferrant i Francis Picabia, teòrics com Juan-Eduardo Cirlot i Alexandre Cirici, i poetes com J. V. Foix i Jean Cocteau. Arran del trasllat a l'estranger d'alguns dels seus membres –Tàpies a París el 1950, Cuixart a Lió el 1951 i Ponç al Brasil el 1953–, el grup es va dissoldre; tanmateix, Tharrats va continuar editant la revista fins al 1956.

Dau al Set fue una revista de vanguardia fundada por el grupo del mismo nombre para dar a conocer sus inquietudes creativas e intelectuales, afines al espíritu surrealista. El grupo estaba formado por los jóvenes pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats –responsable de la composición y la impresión–, así como los escritores Joan Brossa y Arnau Puig. También colaboró con el grupo el grabador y tipógrafo Enric Tormo. El primer número se publicó en Barcelona en septiembre de 1948. Se imprimía de forma manual y casi clandestina (muchos de los textos estaban escritos en catalán) con la pequeña máquina Boston que poseía Tharrats. En la revista colaboraron artistas como Àngel Ferrant y Francis Picabia, teóricos como Juan-Eduardo Cirlot y Alexandre Cirici, y poetas como J. V. Foix y Jean Cocteau. A raíz del traslado al extranjero de algunos de sus miembros –Tàpies a París en 1950, Cuixart a Lyon en 1951 y Ponç a Brasil en 1953–, el grupo se disolvió; no obstante, Tharrats continuó editando la revista hasta 1956.

Dau al Set was an avant-garde magazine founded by an eponymous group of poets, philosophers and painters to give a voice to their creative and intellectual concerns, shaped by a surrealist spirit. The group was made up of young artists Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç and Joan Josep Tharrats—responsible for layout and printing—together with writers Joan Brossa and Arnau Puig. Engraver and typographer Enric Tormo also helped out. The first issue was published in Barcelona in September 1948 and was printed manually and semi-clandestinely (many texts were in Catalan) using Tharrats's small Boston press. Other contributors included artists such as Àngel Ferrant and Francis Picabia, theorists such as Juan-Eduardo Cirlot and Alexandre Cirici and poets such as J. V. Foix and Jean Cocteau. After several members moved abroad—Tàpies to Paris in 1950, Cuixart to Lyon in 1951 and Ponç to Brazil in 1953—the group split up, although Tharrats continued publishing the magazine until 1956.

Dias & Riedweg
Mauricio Dias (Rio de Janeiro, Brasil 1964) / Walter Riedweg (Lucerna, Suïssa 1955)

Voracitat Màxima
Voracidad Máxima
Maximum Voracity

2003
Doble projecció de vídeo, color, so, 71 min 14 s; miralls, seients i comandament
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2004

Concebuda al Raval de Barcelona, al centre de la ciutat, aquesta instal·lació de Dias & Riedweg aborda el vincle, no sempre evident, entre sexe i economia. Centrada en els homes que exerceixen el treball sexual, mostra les ansietats dels anomenats xapers, com també les dels seus clients. Uns i altres, tot i que de manera ben diferent, desenvolupen estratègies de supervivència sovint il·legals, en què l'edat i la situació econòmica tenen un paper clau. D'una banda, el 90 % dels treballadors sexuals entrevistats provenien d'Amèrica del Sud, el nord d'Àfrica i el sud d'Àsia; tenien al voltant de vint anys, i no gaudien de drets socials bàsics reconeguts a Europa. De l'altra, els qui compraven plaer en tenien més de trenta-cinc (alguns molt més grans) i gaudien d'ingressos econòmics ben resolts. Com expliquen els artistes mateixos: «Aquí el penis marca el camí; per als qui compren i per als qui venen. [...] Aquí el poder s'amida en bitllets i en centímetres d'òrgan, no en cultura o formació».

Concebida en el barrio del Raval de Barcelona, en el centro de la ciudad, esta instalación de Dias & Riedweg aborda el vínculo, no siempre evidente, entre sexo y economía. Centrada en los hombres que ejercen trabajo sexual, muestra las ansiedades de los denominados chaperos, así como las de sus clientes. Unos y otros, aunque de formas muy distintas, desarrollan estrategias de supervivencia a menudo ilegales, en las que la edad y la situación económica desempeñan un papel clave. Por un lado, el 90 % de los trabajadores sexuales entrevistados procedían de Sudamérica, el norte de África y el sur de Asia; tenían alrededor de veinte años, y carecían de derechos sociales básicos reconocidos en Europa. Por otro, quienes compraban placer tenían más de treinta y cinco (algunos mucho mayores) y disponían de ingresos económicos estables. Como explican los propios artistas: «Aquí el pene marca el camino; para los que compran y para los que venden. [...] Aquí el poder se mide en billetes y en centímetros de órgano, no en cultura o formación».

Filmed in an apartment in the Raval neighbourhood, in downtown Barcelona, this installation by Dias & Riedweg exposes the link between sex and business. By interviewing male sex workers, it reveals the anxieties of rent boys and customers alike. In their own very different ways, both groups develop survival strategies that often fall outside the law, with age and economic status playing decisive roles. On the one hand, 90% of the sex workers interviewed were about twenty years old, came from South America, North Africa and South Asia and lacked basic social rights in Europe. On the other, those purchasing pleasure were over thirty-five (some considerably older) and had a secure income. As the artists explain: "Here the penis points the way, for buyers and sellers alike. . . . Here power is measured out in banknotes and inches of dick, not in terms of culture or education."

Esther Ferrer

L'any 1975, Esther Ferrer va reunir en el vídeo *Acciones corporales*, enregistrat per Benet Rossell, algunes de les seves performances més emblemàtiques d'aquell moment. El 2013 les va recuperar i executar de nou: *Íntimo y personal*, *Performance*, *Huellas/Espacio/Sonido* i *Midiendo el espacio con el cuerpo*. Es tracta de performances conegudes, consistents a mesurar amb una cinta mètrica les diferents parts del seu cos, recórrer un espai omplint-lo de petjades i de sons, o explorar un espai tancat amb el cos nu i gestos mínims. Reproduir-les gairebé quaranta anys després és una manera d'enfrontar-se al pas del temps a través del propi cos, un dels eixos centrals de la llarga i reconeguda trajectòria d'una artista que concep la performance com a «temps, espai i presència».

En 1975, Esther Ferrer reunió en el vídeo *Acciones corporales*, grabado por Benet Rossell, algunas de sus performances más emblemáticas del momento. En 2013 las recuperó y ejecutó de nuevo: *Íntimo y personal*, *Performance*, *Huellas/Espacio/Sonido* y *Midiendo el espacio con el cuerpo*. Se trata de performances conocidas, consistentes en medir con una cinta métrica las distintas partes de su cuerpo, recorrer un espacio llenándolo de huellas y sonidos, o explorar un espacio cerrado con el cuerpo desnudo y gestos mínimos. Reproducirlas casi cuarenta años después constituye una forma de enfrentarse al paso del tiempo a través del propio cuerpo, uno de los ejes centrales de la larga y reconocida trayectoria de una artista que concibe la performance como «tiempo, espacio y presencia».

In 1975 Esther Ferrer gathered together some of her most representative recent performances in the video *Acciones corporales*, recorded by Benet Rossell. She revisited them in 2013, re-enacting *Íntimo y personal* [Intimate and Personal], *Performance*, *Huellas/Espacio/Sonido* [Traces/Space/Sound] and *Midiendo el espacio con el cuerpo* [Measuring Space with the Body]. These well-known pieces involve actions such as using a tape measure to measure different parts of her body, walking through a space while filling it with footprints and sounds, or exploring an enclosed space with her naked body and minimal gestures. Performing them anew nearly forty years later was a way of confronting the passage of time through her own body, one of the central themes in the long and acclaimed trajectory of an artist who conceives performance as "time, space and presence".

Evru/Zush
Barcelona, Espanya 1946 - 2025

Sense títol [Llibre de dibuixos]
Sin título [Libro de dibujos]
Untitled [Book of Drawings]

1981 - 1991
Tècnica mixta sobre paper verjurat i enquadernació tradicional en pell
Col·lecció MACBA. Dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona
Incorporació 1997

Aquest *Llibre de dibuixos* (1981-1991) recull deu anys d'un artista metamòrfic que va anar mutant de nom i d'identitat: Albert Porta fins al 1968, Zush fins al 2001 i Evru fins al setembre del 2025, quan ens va deixar. Plantejat com un collage d'elements, incorpora fotografies, dibuixos, trames, ombres, signes, inscripcions i símbols que condensen tota la força i l'energia del seu univers creatiu. Es tracta d'una escriptura pròpia de múltiples mons paral·lels que desborden la noció d'imatge i invaliden els llindars entre caos i equilibri, o entre subconscient i racionalitat. Algunes imatges creades per Zush enllacen de manera directa amb la psicodèlia i la seva voluntat d'obrir les portes de la percepció. Com mostren clarament les pàgines d'aquest llibre, Zush vol explorar imaginaris orgànics que desdibuixen les suposades categories entre els diferents estats de la vida.

Este *Llibre de dibuixos* (1981-1991) reúne diez años de un artista metamórfico que fue cambiando de nombre e identidad: Albert Porta hasta 1968, Zush hasta 2001 y Evru hasta septiembre de 2025, cuando nos dejó. Planteado como un collage de elementos, incorpora fotografías, dibujos, tramas, sombras, signos, inscripciones y símbolos que condensan toda la fuerza y la energía de su universo creativo. Se trata de una escritura propia de múltiples mundos paralelos que desbordan la noción de imagen e invalidan los umbrales entre caos y equilibrio, o entre subconsciente y racionalidad. Algunas imágenes creadas por Zush enlazan de forma directa con la psicodelia y su voluntad de abrir las puertas de la percepción. Como muestran claramente las páginas de su libro, Zush desea explorar imaginarios orgánicos que desdibujan las supuestas categorías entre los distintos estados de la vida.

This *Llibre de dibuixos* (1981–1991) gathers together ten years of a metamorphic artist who was constantly reinventing his name and identity: Albert Porta until 1968, Zush until 2001 and Evru until September 2025, when he left this world. Conceived as a vast collage, it includes photographs, drawings, grids, shadows, signs, inscriptions and symbols that concentrate the full force and energy of his creative universe. It is a form of writing from multiple parallel worlds that overwhelm the notion of image and blur the thresholds between chaos and balance, or between subconscious and rationality. Some images created by Zush connect directly with psychedelia and its desire to open the doors of perception. As clearly shown in the pages of this book of drawings, Zush sought to explore organic imaginaries that dissolve supposed categories between the different states of life.

Francesco Clemente
Nàpols, Itàlia 1952

Autoretrat de memòria
Autorretrato de memoria
Self-Portrait from Memory
Autoritratto con la memoria

1985
Pastel, cera i aquarel·la sobre paper i cartró
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art. Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

Francesco Clemente participa de l'art figuratiu de la transavantguarda italiana dels anys vuitanta, que ell connecta amb la cultura índia, un món que descobreix arran de les seves llargues estades a l'Índia i a l'aprenentatge del sànscrit. Instal·lat entre Madràs, Nova York i Roma, Clemente representa amb un llenguatge molt eclèctic uns éssers i unes escenes molt narratius, sexuals i sovint onírics, gairebé sempre centrats en la figura humana i sovint amb rostres que es desdoblen. Recollint de la filosofia índia la idea d'un jo canviant i sempre en trànsit situat al cor de les coses, fa nombrosos autoretrats. De vegades hi apareix com una figura evanescent, i d'altres es dissocia i es multiplica en una pluralitat d'éssers, es transfigura en dona o s'ofereix en un retrat tàntric. En aquest autoretrat del 1985, evoca el procés multiplicador de mons que és la memòria. Sobre aquest gest interrogatiu que per a Clemente implica l'autoretrat, l'escriptor Salman Rushdie va escriure: «Actor, pallasso, màscara, avatar [...] no podem mirar per les finestres de la l'ànima».

Francesco Clemente participa del arte figurativo de la transvanguardia italiana de los años ochenta, que él conecta con la cultura india, un mundo que descubre a raíz de sus largas estancias en la India y del aprendizaje del sánscrito. Instalado entre Madrás, Nueva York y Roma, Clemente representa con un lenguaje muy ecléctico seres y escenas muy narrativos, sexuales y a menudo oníricos, casi siempre centrados en la figura humana y a menudo con rostros que se desdoblan. Retomando de la filosofía india la idea de un yo cambiante y siempre en tránsito, situado en el corazón de las cosas, realiza numerosos autorretratos. A veces aparece como una figura evanescente, y otras se disocia y multiplica en una pluralidad de seres, se transfigura en mujer o se ofrece en un retrato tántrico. En este autorretrato de 1985 evoca el proceso multiplicador de mundos que es la memoria. Sobre ese gesto interrogativo que para Clemente implica el autorretrato, el escritor Salman Rushdie escribió: «Actor, payaso, máscara, avatar [...] no podemos mirar por las ventanas del alma».

Francesco Clemente was drawn to the figurative art of the Italian Transavanguardia of the 1980s, which he connected with the Indian culture he discovered through his long stays in India and his study of Sanskrit. Dividing his time between Madras, New York and Rome, Clemente employed a strikingly eclectic visual language to narrate highly sexual and often dreamlike beings and scenes, almost always centred on the human figure and often with faces split in two. Drawing on Indian philosophy and its notion of a mutable self in perpetual transit at the heart of things, he painted numerous self-portraits. Sometimes he appears as an evanescent figure; at others he dissociates and multiplies into a plurality of beings, transfigures into a woman or offers himself up in a tantric portrait. In this self-portrait from 1985, he evokes how the process of memory works by multiplying worlds. Clemente saw self-portraiture as essentially an act of questioning, prompting Salman Rushdie to write of him: "Actor, clown, mask, avatar. . . . We cannot look into the soul's windows."

George Condo
Concord, Estats Units d'Amèrica, 1957

Calavera contaminada
Contaminated Skull

1991
Oli sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

De manera irreverent i innovadora, George Condo acosta el retrat clàssic als codis de l'absurd. El seu cubisme psicològic representa uns rostres meravellosament trencats, amb trets desordenats i recompostos en una representació complexa de la identitat i l'emoció. Des del seu Concord natal, va arribar a Nova York als anys vuitanta, on va treballar amb Keith Haring, amb Jean-Michel Basquiat i amb Andy Warhol a The Factory. Però Condo sempre ha seguit el seu propi camí. Interessat en les esquerdes de la perfecció, tant pictòrica com humana, els seus rostres inquietants i hilarants alhora recullen estats psicològics i remolins emocionals. Inspirat tant pels grans mestres de la pintura com pel còmic underground, Condo no pinta les persones tal com elles es veuen, sinó tal com se senten. Dins de la seva revisió de la història de l'art, en ocasions incorpora marcs ornamentats emulant el gènere conegut com *tableautin* o quadret, que en el tombant del segle XIX al XX va posar de moda el petit format. Amb els seus pallassos i figures velazquenyes, goyesques i picassianes, Condo afegeix un element pervers al tradicionalisme d'aquest gènere pictòric.

De forma irreverente e innovadora, George Condo acerca el retrato clásico a los códigos del absurdo. Su cubismo psicológico representa unos rostros maravillosamente rotos, con rasgos desordenados y recompuestos en una compleja exploración de la identidad y la emoción. Desde su Concord natal, llegó a Nueva York en los años ochenta, donde trabajó con Keith Haring, con Jean-Michel Basquiat y con Andy Warhol en The Factory. Pero Condo siempre ha seguido su propio camino. Interesado en las fisuras de la perfección, tanto pictórica como humana, sus rostros inquietantes y a la vez hilarantes reflejan estados psicológicos y remolinos emocionales. Inspirado tanto por los grandes maestros de la pintura como por el cómic underground, Condo no pinta a las personas como ellas se ven, sino tal como se sienten. En su revisión de la historia del arte, en ocasiones incorpora marcos con ornamentaciones emulando el género conocido como *tableautin* o cuadrito, que en el tránsito del siglo XIX al XX puso de moda el pequeño formato. Con sus payasos y figuras velazqueñas, goyescas y picassianas, Condo añade un elemento perverso al tradicionalismo de este género pictórico.

Irreverent and innovative, George Condo brings the classical portrait into the realm of the absurd. His psychological cubism paints wonderfully fractured faces, their features dislocated and recomposed into complex representations of identity and emotion. From his native Concord he moved to New York in the 1980s, where he worked with Keith Haring, Jean-Michel Basquiat and Andy Warhol at The Factory. Yet Condo has always forged his own path. Drawn to the cracks in perfection—whether pictorial or human—his unsettling yet humorous visages capture psychological states and emotional turbulence. Inspired as much by the great masters of painting as by the underground comic, Condo paints people not as they appear but as they feel. In his revision of the history of art, he sometimes incorporates ornate frames emulating the genre known as *tableautin* or small painting, which at the turn of the 19th to the 20th century made the small format fashionable. With his clowns and Velazqueña, Goyesque and Picassian figures, Condo adds a perverse element to the traditionalism of this pictorial genre.

Guillermo Gómez-Peña
Ciutat de Mèxic, Mèxic 1955

Adrienne Jenik
East Orange, Estats Units d'Amèrica 1965

El Naftazteca: TV Ciberasteca per a l'any 2000 dC
El Naftazteca: TV Ciber Azteca para el año 2000 d.C.
El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 AD

1995
Vídeo monocanal, color, so, 57 min 32 s
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2010

El Dia d'Acció de Gràcies del 1994, les notícies del vespre van ser interrompudes en més de tres milions i mig de llars dels Estats Units per dos ciberpirates que deien ser de la televisió asteca. Des d'un «Vato-bunker» subterrani situat «en algun lloc entre Nova York, Miami i Los Angeles», es va emetre un programa alternatiu, en un acte de «televisió de guerrilla». L'acció anava signada pel performance i activista Guillermo Gómez-Peña, que es presentava com un pirata «ciberasteca post-NAFTA», fent paleses així les dificultats de la suposada identitat nord-americana. En un collage de pel·lícules casolanes, fragments d'actuacions anteriors de l'artista, films mexicans, comentaris polítics i elements múltiples, Gómez-Peña analitzava les relacions entre el nord i el sud (especialment entre els Estats Units i Mèxic), la cultura de frontera i les polítiques racials. Amb humor *spanglish*, una estètica experimental, activisme polític i una fina capacitat d'anàlisi, la pel·lícula emesa durant aquest sabotatge televisiu ha esdevingut una peça emblemàtica de l'artista. Una muntanya russa que invalida tots els prejudicis racialitzadors.

El Día de Acción de Gracias de 1994, las noticias vespertinas fueron interrumpidas en más de tres millones y medio de hogares estadounidenses por dos ciberpiratas que decían ser de la televisión azteca. Desde un «Vato-bunker» subterráneo situado «en algún lugar entre Nueva York, Miami y Los Ángeles», se emitió un programa alternativo, en un acto de «televisión de guerrilla». La acción llevaba la firma del performer y activista Guillermo Gómez-Peña, que se presentaba como un pirata «ciberazteca post-NAFTA», poniendo de manifiesto las contradicciones de la supuesta identidad norteamericana. En un collage de películas caseras, fragmentos de actuaciones anteriores del artista, filmes mexicanos, comentarios políticos y múltiples elementos, Gómez-Peña analizaba las relaciones entre el norte y el sur (especialmente entre los Estados Unidos y México), la cultura fronteriza y las políticas raciales. Con humor *spanglish*, una estética experimental, activismo político y una aguda capacidad de análisis, la película emitida durante ese sabotaje televisivo se ha convertido en una pieza emblemática del artista. Una montaña rusa que invalida todos los prejuicios racializadores.

On Thanksgiving Day 1994, the evening news of over three and a half million American households was suddenly interrupted by two cyber pirates claiming to be from Aztec TV. From their underground "Vato-bunker" located "somewhere between New York, Miami and Los Angeles", an alternative programme was aired in an act of "guerrilla television". Behind this hijacking was performance artist and activist Guillermo Gómez-Peña, who posed as a "post-NAFTA Cyber-Aztec TV pirate" to expose the contradictions of a supposed North American identity. Through a collage of home movies, excerpts from his past performances, Mexican films, political commentary and other sundry items, Gómez-Peña analysed North–South relations (especially between the United States and Mexico), border culture and racial politics. Drawing heavily on Spanglish humour, experimental aesthetics, political activism and sharp analysis, the programme broadcast during this staged sabotage became one of the artist's emblematic works—a rollercoaster that swatted racialised prejudices out of its way.

Richard Hamilton
Londres, Regne Unit 1922 - 2011

Dieter Roth
Hannover, Alemanya 1930 - Basilea, Suïssa 1998

INTERFACEs 25 i 26 / 31 i 32 / 53 i 54
INTERFACEs 25 y 26 / 31 y 32 / 53 y 54
INTERFACEs 25 and 26 / 31 and 32 / 53 and 54

1977
Tècnica mixta sobre fusta
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit Família Bombelli
Incorporació 2008

El juliol del 1977, Dieter Roth va arribar al poble de Cadaqués, a la Costa Brava, on estiuejava Richard Hamilton. Tot just arribat, va agafar un quadern de dibuix i hi va començar a elaborar uns retrats amb tota mena de materials, com ara salami, burilles i eriçons de mar. Després va passar els fulls a Hamilton per si hi volia continuar treballant, com ja havien fet altres vegades. Quan tots dos amics es van adonar que algunes imatges evocaven vagament els seus autoretrats, Roth va suggerir que es fotografiessin mirant d'assemblar-se al màxim als dibuixos. Les sessions fotogràfiques es van fer a Londres al cap d'uns mesos. Hamilton va filtrar els negatius per aconseguir la màxima semblança amb les imatges originals, que es van presentar en uns tríptics concebuts per permetre diverses combinacions, segons si l'ala dreta o l'esquerra es deixaven obertes o tancades. La complicitat creativa fa impossible distingir la doble autoria en una obra que aborda la recerca del jo amb ironia i gran voluntat lúdica.

En julio de 1977, Dieter Roth llegó al pueblo de Cadaqués, en la Costa Brava, donde veraneaba Richard Hamilton. Nada más llegar, tomó un cuaderno de dibujo y empezó a elaborar unos retratos con todo tipo de materiales, como salami, colillas y erizos de mar. Después entregó las hojas a Hamilton por si quería continuar trabajando en ellas, como ya habían hecho en otras ocasiones. Cuando ambos amigos se dieron cuenta de que algunas imágenes evocaban vagamente sus autorretratos, Roth sugirió que se fotografiaran tratando de parecerse lo más fielmente posible a los dibujos. Las sesiones fotográficas se realizaron en Londres unos meses después. Hamilton filtró los negativos para lograr una mayor semejanza con las imágenes originales, que se presentaron en unos trípticos concebidos para permitir diversas combinaciones, según se dejaras abiertas o cerradas el ala derecha o la izquierda. La complicidad creativa hace imposible distinguir la doble autoría en una obra que aborda la búsqueda del yo con ironía y gran voluntad lúdica.

In July 1977 Dieter Roth arrived in the small town of Cadaqués, on the Costa Brava, where Richard Hamilton spent his summers. As soon as he arrived, he took out a sketchbook and began to make pictures with all manner of materials, including salami, cigarette butts and sea urchins. He then passed the pages on to Hamilton to continue, as they had done on previous occasions. When the two friends noticed that some of the pictures vaguely resembled self-portraits, Roth suggested they photograph themselves trying to appear as they did in the pictures, which they then did in London a few months later. Hamilton filtered the negatives to make them look as much like the pictures as possible and then presented them together as triptychs designed to allow for multiple combinations depending on whether the right or left wing was opened or closed. Their creative complicity blurs the notion of dual authorship in a work that approaches the search for self with irony and playful delight.

Itziar Okariz
Sant Sebastià, Espanya 1965

Pixar a espais públics o privats
Mear en espacios públicos o privados
To Pee in Public and Private Spaces

2000 - 2004
Vídeo monocanal, color, so, 9 min 40 s
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 2018

Mear en espacios públicos o privados, una sèrie d'accions dutes a terme entre el 2000 i el 2004, invalida totes les convencions pel que fa a una de les funcions corporals més estretament vinculades al gènere. Vestida de negre rigorós, l'artista orina a peu dret, un gest culturalment associat als homes. Per dur a terme aquesta acció, Itziar Okariz escull espais amb alguna significació social o simbòlica, com ara el luxós Soho Grand Hotel de Broadway o el pont de Brooklyn, a Nova York; la plaça Zubi-Muxu, a Irun, o el Rin al seu pas per Düsseldorf. Com explicava l'artista mateixa en una entrevista l'any 2004: «Tot això forma part, per dir-ho així, d'un conjunt d'accions lleugerament subversives, il·legals. [...] Aquestes accions són petites modificacions de gestos corporals, que en certa mesura posen de manifest la naturalesa d'aquests gestos com a ficcions socials, la seva construcció i el caràcter no natural de la ficció social».

Mear en espacios públicos o privados, una serie de acciones llevadas a cabo entre 2000 y 2004, invalida todas las convenciones sobre una de las funciones corporales más estrechamente vinculadas al género. Vestida de negro riguroso, la artista orina de pie, un gesto culturalmente asociado a los hombres. Para llevar a cabo esta acción, Itziar Okariz elige espacios con algún significado social o simbólico, como el lujoso Soho Grand Hotel de Broadway o el puente de Brooklyn, en Nueva York; la plaza Zubi-Muxu, en Irún, o el Rin en su paso por Düsseldorf. Como explicaba la propia artista en una entrevista en 2004: «Todo esto está, digamos, dentro de un conjunto de acciones ligeramente subversivas, ilegales. [...] Estas acciones son pequeñas modificaciones de gestos corporales, que de alguna manera ponen de manifiesto la naturaleza de tales gestos como ficciones sociales, su construcción y el carácter no natural de la ficción social».

Mear en espacios públicos o privados, a series of actions carried out between 2000 and 2004, challenges all conventions surrounding one of the bodily functions most tightly bound to gender. Dressed all in black, the artist urinates standing up—a gesture culturally coded as male. Itziar Okariz chose to do so in socially or symbolically important spaces: the luxurious Soho Grand Hotel on Broadway or the Brooklyn Bridge, in New York; Zubi-Muxu Square, in Irun, in the Basque Country; or the Rhine as it flows through Düsseldorf. As she explained in a 2004 interview: "All of this forms part, so to speak, of a set of somewhat subversive, illegal actions. . . . As slight modifications of bodily gestures, these actions help expose such gestures as social fictions, constructed in accordance with the unnatural character of social fiction."

Joan Jonas
Nova York, Estats Units d'Amèrica 1936

La saga del volcà
La saga del volcán
Volcano Saga

1989
Vídeo monocanal color, so, 28 min 5 s
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2007

Buscant nous mètodes narratius, Joan Jonas va desenvolupar *Volcano Saga* el 1985, després de visitar Islàndia amb la videoartista Steina Vasulka. Primer va executar una performance en què l'artista, en viu, narrava un conte popular islandès del segle XIII, de la *Saga Laxdæla*. És la història de Gudrun, una dona que va tenir quatre somnis misteriosos que van requerir la consulta a un endeví. Després, Jonas en va enregistrar la versió fílmica amb els actors Tilda Swinton (Gudrun) i Ron Vawter (l'endeví), superposant-los damunt d'imatges del paisatge islandès, que passa a ser un tercer personatge. Enregistrats a l'estudi i col·locats com si fossin figures de paper al damunt de plans fílmics d'Islàndia, les diferents capes narratives combinen il·lusió i realitat en un relat experimental sobre les màscares del jo i les seves transformacions.

Buscando nuevos métodos narrativos, Joan Jonas desarrolló *Volcano Saga* en 1985, tras visitar Islandia con la videoartista Steina Vasulka. Primero realizó una performance en la que la artista, en vivo, narraba un cuento popular islandés del siglo XIII, de la *Saga Laxdæla*. Es la historia de Gudrun, una mujer que tuvo cuatro sueños misteriosos que requirieron la consulta a un adivino. Posteriormente, Jonas grabó la versión fílmica con los actores Tilda Swinton (Gudrun) y Ron Vawter (el adivino), superponiéndolos sobre imágenes del paisaje islandés, que pasa a ser un tercer personaje. Grabados en el estudio y colocados como si se tratase de figuras de papel sobre planos fílmicos de Islandia, las distintas capas narrativas combinan ilusión y realidad en un relato experimental sobre las máscaras del yo y sus transformaciones.

In her search for new narrative forms, Joan Jonas conceived *Volcano Saga* in 1985 after travelling to Iceland with video artist Steina Vasulka. She first staged a live performance in which she retold a 13th-century Icelandic folk tale from the *Laxdæla saga*: the story of Gudrun, a woman who experiences four enigmatic dreams that have to be interpretated by a soothsayer. Jonas later made a film version with Tilda Swinton (Gudrun) and Ron Vawter (the soothsayer), overlaying them onto footage of the Icelandic landscape, which becomes a third character itself. Filmed in the studio and arranged like paper cut-outs against the Icelandic terrain, the layered narratives weave illusion and reality into an experimental meditation on the masks of the self and its transformations.

Joan Miró

Entre el 1944 i el 1950, Miró intensifica la producció escultòrica amb una sèrie d'obres de dimensions reduïdes de terracota o de guix, aquest darrer modelat com si fos argila. Crea caps, dones, personatges i ocells que remeten plenament a l'estètica i a l'imaginari essencialista de l'artista. Afí a l'esperit surrealista, que va conèixer de ben a prop en el seu primer viatge a París el 1919, Miró treballa a partir de les forces metamòrfiques de la vida. Amb línies simples i orificis molt marcats (boques, ulls o vagines), les seves figures evoquen un univers d'intercanvis energètics entre els éssers que habiten el binomi terra-cel. Com en el món ancestral, la vida es concep com un procés, no pas com un estat, i la naturalesa de les coses s'entén en termes de força i energia: les del món espiritual, humà, animal i vegetal, en interacció constant.

Entre 1944 y 1950, Miró intensifica su producción escultórica con una serie de obras de dimensiones reducidas en terracota o yeso, este último modelado como si fuera arcilla. Crea cabezas, mujeres, personajes y pájaros que remiten plenamente a la estética y al imaginario esencialista del artista. Afín al espíritu surrealista, que conoció de cerca en su primer viaje a París en 1919, Miró trabaja a partir de las fuerzas metamórficas de la vida. Con líneas simples y orificios muy marcados (bocas, ojos o vaginas), sus figuras evocan un universo de intercambios energéticos entre los seres que habitan el binomio tierra-cielo. Como en el mundo ancestral, la vida se concibe como un proceso, no como un estado, y la naturaleza de las cosas se entiende en términos de fuerza y energía: las del mundo espiritual, humano, animal y vegetal, en constante interacción.

Between 1944 and 1950, Miró made a considerable number of sculptures in a series of small-scale works both in terracotta and in plaster modelled like clay. He created heads, women, figures and birds that fully reflected his essentialist aesthetics and world of ideas. Attuned to the spirit of Surrealism, which he encountered up close during his 1919 trip to Paris, Miró worked from the metamorphic forces of life. With simple lines and strongly marked openings—mouths, eyes or vaginas—his figures evoke a universe of energetic exchanges between beings inhabiting the earth–sky dyad. As in the ancestral world, life is conceived as a process rather than a state, and the nature of things is understood in terms of force and energy: those of the spiritual, human, animal and vegetal worlds, in constant interaction.

Joan Ponç

Joan Ponç va desenvolupar un món propi, habitat per visions i éssers imaginaris d'un gran impacte visual i existencial. Impulsor del grup d'avantguarda Dau al Set, va apostar sempre per una dimensió màgica i mistèrica de la realitat. Amic de Dalí i de Miró, comparteix amb ells un ric univers de símbols sorgits del cosmos i del món animal. Si bé aquest conjunt d'obres aplega diferents moments creatius, mostra una gran coherència. Algunes són de finals dels anys quaranta, durant la seva estada al Brasil; d'altres dels cinquanta, i algunes dels vuitanta, quan la seva visió va quedar afectada per la malaltia. Més que no pas mostrar realitats fosques, Ponç desplega una gran capacitat pictòrica per fer evident l'element grotesc i diabòlic que emergeix en explorar tots els racons del jo. Boques que criden i ulls desdoblats, éssers alats i personatges al·lucinats, anatomies animals i caps enutjats ens apropen als àmbits més silenciats de l'ésser humà.

Joan Ponç desarrolló un mundo propio, habitado por visiones y seres imaginarios de gran impacto visual y existencial. Impulsor del grupo de vanguardia Dau al Set, apostó siempre por una dimensión mágica y mistérica de la realidad. Amigo de Dalí y Miró, comparte con ellos un rico universo de símbolos surgidos del cosmos y del mundo animal. Aunque este conjunto de obras reúne diversos momentos creativos, muestra una gran coherencia. Algunas son de finales de los años cuarenta, durante su estancia en Brasil; otras de los cincuenta, y algunas de los ochenta, cuando su visión se vio afectada por la enfermedad. Más que mostrar realidades oscuras, Ponç despliega una gran capacidad pictórica para poner de manifiesto el elemento grotesco y diabólico que emerge al explorar todos los rincones del yo. Bocas que gritan y ojos desdoblados, seres alados y personajes alucinados, anatomías animales y cabezas airadas nos acercan a los ámbitos más silenciados del ser humano.

Joan Ponç created a world of his own, populated by striking visions and imaginary beings of great existential wonder. He helped found the avant-garde Dau al Set group and always embraced the magical and mysterious dimension of reality. A friend to Dalí and Miró, he shared with them a rich universe of symbols drawn from the cosmos and the animal world. Although this set of works comprises pieces from a range of creative periods, it reveals a remarkable coherence. Some works date from the late 1940s, during his time in Brazil, others are from the 1950s and others still were made in the 1980s, by which time he was losing his sight through illness. Rather than simply depicting dark realities, Ponç deftly used his painting to reveal the grotesque and diabolic matter that emerges after probing the deepest recesses of the self. Screaming mouths and doubled eyes, winged beings and hallucinated figures, animal anatomies and wrathful heads bring us closer to the darkest depths of human beings that are usually left unmentioned.

Josefa Tolrà

La connexió amb l'espiritualitat i la visió interior van guiar l'obra i la vida de Josefa Tolrà, mèdium coneguda pels dibuixos que feia en el moment del trànsit. Si bé a la dècada del 1950 ja va ser valorada per figures com Joan Brossa, Modest Cuixart, Antoni Tàpies o Magda Bolumar, ha estat àmpliament recuperada en els darrers anys. Treballadora tèxtil sense cap formació artística, la pèrdua de dos fills va abocar-la a una tristesa profunda, arran de la qual es va endinsar en el món espiritual. Escoltava veus interiors i sentia l'energia de l'univers, que va aconseguir plasmar en dibuixos, pintures, brodats i escrits. Com altres creadores també guiades per alienacions astrals i forces fluídiques, el seu univers és ple de petites ratlles, espirals i cercles que aborden temes bíblics, escenes costumistes i figures femenines vinculades a l'esoterisme. Va morir l'any 1959, deixant una àmplia obra plàstica.

La conexión con la espiritualidad y la visión interior guiaron la obra y la vida de Josefa Tolrà, médium conocida por los dibuixos que realizaba en el momento del trance. Aunque en la década de 1950 ya fue valorada por figuras como Joan Brossa, Modest Cuixart, Antoni Tàpies o Magda Bolumar, ha sido ampliamente recuperada en los últimos años. Trabajadora textil sin formación artística, la pérdida de dos hijos la sumió en una profunda tristeza, y a raíz de ello se adentró en el mundo espiritual. Escuchaba voces interiores y sentía la energía del universo, que logró plasmar en dibujos, pinturas, bordados y escritos. Como otras creadoras también guiadas por alienaciones astrales y fuerzas fluídicas, su universo está lleno de pequeñas líneas, espirales y círculos que abordan temas bíblicos, escenas costumbristas y figuras femeninas vinculadas al esoterismo. Falleció en 1959, dejando una amplia obra plástica.

Spiritual connections and inner visions guided the life and work of Josefa Tolrà, a medium famed for producing remarkable drawings when in a trance. Although already acknowledged by the likes of Joan Brossa, Modest Cuixart, Antoni Tàpies and Magda Bolumar in the 1950s, she has only been more widely recognised in recent years. A textile worker with no artistic training, the loss of two sons plunged her into deep grief, through which she entered the spiritual world. She heard inner voices and felt the energy of the universe, which she was able to capture in drawings, paintings, embroideries and writings. Like other creators guided by astral currents and fluid forces, her universe abounds in tiny strokes, spirals and circles that depict biblical themes, scenes of everyday life and female figures linked to esotericism. She died in 1959, leaving behind a vast body of work.

Josep Maria de Sucre

Molt actiu en els cercles culturals dels anys vint i trenta a Barcelona, el poeta i pintor Josep M. de Sucre és hereu del llenguatge expressionista i d'un cert primitivisme. Admirador de Paul Klee, els seus rostres angoixats suggereixen universos interiors de gran densitat existencial i condensen bona part del dolor del segle XX. La seva senzillesa tècnica –en general treballa la cera sobre paper en petit format– i el seu caràcter obsessiu –repeteix cares i ulls, i representa bona part dels retrats frontalment– denoten algunes veritats profundes de l'inconscient. Com altres creadors amb qui va establir una estreta complicitat —per exemple el pintor Rafael Barradas o el poeta Joan Salvat-Papasseit— tenia una gran necessitat de profunditat moral. El mateix De Sucre, en un article del 1955, escrivia: «Què és l'art, sinó un mitjà de fer compartir la nostra vida interior?».

Muy activo en los círculos culturales de los años veinte y treinta en Barcelona, el poeta y pintor Josep M. de Sucre es heredero del lenguaje expresionista y de cierto primitivismo. Admirador de Paul Klee, sus rostros angustiados sugieren universos interiores de gran densidad existencial y condensan buena parte del dolor del siglo XX. Su sencillez técnica –en general trabaja la cera sobre papel en pequeño formato– y su carácter obsesivo –repite caras y ojos, y representa gran parte de los retratos frontalmente– denotan algunas verdades profundas del inconsciente. Como otros creadores con quienes estableció una estrecha complicidad —por ejemplo el pintor Rafael Barradas o el poeta Joan Salvat-Papasseit— sentía una gran necesidad de profundidad moral. El propio De Sucre, en un artículo de 1955, escribía: «¿Qué es el arte, sino un medio para compartir nuestra vida interior?».

Highly active in Barcelona's cultural circles during the 1920s and 1930s, poet and painter Josep M. de Sucre followed in the tradition of an expressionist idiom infused with a touch of primitivism. He was an admirer of Paul Klee and his anguished faces evoke inner worlds of great existential density and condense much of the pain of the 20th century. His technical simplicity—generally wax on small-format paper—and his obsessive repetition of faces and eyes, most portrayed frontally, reveal deep truths of the unconscious. Like others with whom he shared a spiritual kinship—painter Rafael Barradas or poet Joan Salvat-Papasseit—he constantly sought moral depth. As De Sucre himself wrote in 1955: "What is art if not a means of sharing our inner life?"

Josep Uclés

Fantasista i radical, Josep Uclés va articular un univers pictòric absolutament personal, centrat en la figura humana i d'un blanc intens sobre fons inquietantment foscos, amb uns punts de llum que semblen brases. Com si cada obra fos un monòleg interior, amb Uclés accedim a un món d'impactes i col·lisions múltiples, de visions tant internes com col·lectives, de retorn als temors atàvics i d'imatges deformadores d'identitats. Tant en les escenes aquàtiques com en les fàbriques emergeixen uns éssers que defugen els codis establerts: *alter ego* de l'artista i personatges que sostenen la seva pròpia màscara. Aquestes obres, de mitjan anys vuitanta i en plena efervescència creativa del pintor, tenen un efecte catàrtic: mostren una comunió inconfessada entre les imatges i la identitat, entre el que veiem i l'abisme que invoca allò pintat, entre el jo i el que s'amaga a l'altra banda del mirall.

Fantasioso y radical, Josep Uclés articuló un universo pictórico absolutamente personal, centrado en la figura humana y de un blanco intenso sobre fondos inquietantemente oscuros, con unos puntos de luz que parecen brasas. Como si cada obra fuera un monólogo interior, con Uclés accedemos a un mundo de impactos y colisiones múltiples, de visiones tanto internas como colectivas, de retorno a los temores atávicos y de imágenes que deforman las identidades. Tanto en sus escenas acuáticas como en sus fábricas emergen unos seres que eluden los códigos establecidos: *alter ego* del artista y personajes que sostienen su propia máscara. Estas obras, de mediados de los años ochenta y en plena efervescencia creativa del pintor, tienen un efecto catártico: muestran una comunión inconfesada entre las imágenes y la identidad, entre lo que vemos y el abismo que invoca lo pintado, entre el yo y lo que se esconde al otro lado del espejo.

Fantastical and radical, Josep Uclés constructed a deeply personal pictorial universe, centred on the human figure and using an intense white set against disquietingly dark backgrounds, lit by points of fire that glow like embers. As if each work were an inner monologue, he ushers us into a world of multiple shocks and collisions, internal and collective visions, where primal fears resurface and identities are distorted. His aquatic scenes and factories are home to beings that elude all established codes: alter egos of the artist and characters who hold up their own masks. Crea ted in the mid-1980s at the height of his creative power, these works have a cathartic effect: they reveal an unconfessed communion between image and identity, between what we see and the abyss opened up by the painting, between the self and what lies hidden on the other side of the mirror.

Julia Montilla
Barcelona, Espanya 1970

Sèrie: Detinguda
Series: Detained
Serie: Detenida

1996
Fotografia cromogènica sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional de Fotografia
Incorporació 2024

Julia Montilla treballa amb el retrat per referir-se a qüestions artístiques, però també a elements més enllà de l'art. En aquesta sèrie indaga en la naturalesa i els límits de l'escultura de tradició realista, que pren el cos humà com a punt de partida. Els tractats clàssics centren les anàlisis en les qualitats estètiques de les figures i dels grups representats, però n'ometen els elements estructurals. En aquest treball d'autoretrat, amb fotografies reproduïdes a escala humana, Montilla aborda un dels primers problemes tècnics del volum: el buit dels punts cecs i de les clivelles o les cavitats del cos. Allà on l'escultura clàssica opera per buidatge, Montilla hi situa uns apuntalaments que emplenen les ranures i els orificis, fent així visibles els punts problemàtics que sostenen la figura tridimensional. D'aquesta manera, al·ludeix a la congelació del gest i dels imaginaris, ja que, com en els retrats de Montilla, també la tradició del pensament occidental ha silenciat algunes zones «fosques» de l'ànima i de la ment.

Julia Montilla trabaja con el retrato para referirse a cuestiones artísticas, pero también a elementos más allá del arte. En esta serie indaga sobre la naturaleza y los límites de la escultura de tradición realista, que toma el cuerpo humano como punto de partida. Los tratados clásicos centran sus análisis en las cualidades estéticas de las figuras y los grupos representados, omitiendo los elementos estructurales. En este trabajo de autorretrato, con fotografías reproducidas a escala humana, Montilla aborda uno de los primeros problemas técnicos del volumen: el vacío de los puntos ciegos y las hendiduras o cavidades del cuerpo. Allí donde la escultura clásica opera mediante el vaciado, Montilla coloca unos apuntalamientos que rellenan las ranuras y los orificios, haciendo así visibles los puntos problemáticos que sostienen la figura tridimensional. Alude de ese modo a la congelación del gesto y los imaginarios, ya que, como en los retratos de Montilla, también la tradición del pensamiento occidental ha silenciado algunas zonas «oscuras» del alma y la mente.

Julia Montilla engages with portraiture to address both artistic questions and issues that go beyond art. In this series, she investigates the nature and limits of the realist sculptural tradition, which takes the human body as its starting point. Classical treatises focused their analyses on the aesthetic qualities of the represented figures and groups, while omitting their structural elements. In this self-portrait series featuring life-scale photographic reproductions, Montilla tackles one of the earliest technical problems of volume: the empty spaces of the body's blind spots, fissures and cavities. Whereas classical sculpture worked through hollowing-out, Montilla inserts props that fill crevices and orifices, exposing the problematic points that sustain the three-dimensional figure. In doing so, she alludes to the freezing of gestures and ideas, for just as in Montilla's portraits, Western thought has also silenced certain "dark" regions of the mind and soul.

Luis Claramunt
Barcelona, Espanya 1951 - Zarautz, Espanya 2000

Figura
Figure

1978
Oli sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

L'obra de Luis Claramunt està marcada per la seva trajectòria biogràfica. Com ha escrit la seva companya i també artista Teresa Lanceta: «Des de començaments dels anys setanta i fins a mitjan vuitanta, Luis Claramunt va viure al barri Xino de Barcelona. L'atreien moltes coses d'aquell indret on la nit bullia, s'escoltava bon flamenc i es vivia al marge i al límit». Més tard va viure a Madrid, Sevilla, Bilbao i Marràqueix. Gran lector de llibres de viatges, va pintar personatges solitaris en escenes de carrer, tabernes, tempestes i naufragis. En els seus quadres dels anys setanta i vuitanta, va retratar el costat més fosc de l'existència, com observem en aquesta figura pintada el 1978. Amb traç expressionista, un fumador solitari sobre un fons marí ens recorda algunes de les figures de Goya o del català Isidre Nonell, dos pintors que Claramunt admirava.

Francesco Clemente participa del arte figurativo de la transvanguardia italiana de los años ochenta, que él conecta con la cultura india, un mundo que descubre a raíz de sus largas estancias en la India y del aprendizaje del sánscrito. Instalado entre Madrás, Nueva York y Roma, Clemente representa con un lenguaje muy ecléctico seres y escenas muy narrativos, sexuales y a menudo oníricos, casi siempre centrados en la figura humana y a menudo con rostros que se desdoblan. Retomando de la filosofía india la idea de un yo cambiante y siempre en tránsito, situado en el corazón de las cosas, realiza numerosos autorretratos. A veces aparece como una figura evanescente, y otras se disocia y multiplica en una pluralidad de seres, se transfigura en mujer o se ofrece en un retrato tántrico. En este autorretrato de 1985 evoca el proceso multiplicador de mundos que es la memoria. Sobre ese gesto interrogativo que para Clemente implica el autorretrato, el escritor Salman Rushdie escribió: «Actor, payaso, máscara, avatar [...] no podemos mirar por las ventanas del alma».

Luis Claramunt's work is inseparable from the story of his life. As his partner and fellow artist Teresa Lanceta remarked: "From the early 1970s until the mid-1980s, Luis Claramunt lived in Barcelona's Barrio Chino. He was drawn to many things in a place where nights fizzed with energy, edgy flamenco filled the air and people lived life on the edges and to the limit." Later he lived in Madrid, Seville, Bilbao and Marrakesh. A devoted reader of travel books, he painted solitary figures in street scenes, taverns, storms and shipwrecks. In his paintings from the 1970s and 1980s he depicted the darker side of existence, as seen in this figure from 1978. Captured in expressionist brushwork, this lone smoker set against the sea recalls figures by Goya or Catalan painter Isidre Nonell, both admired by Claramunt.

Magda Bolumar
Caldes d'Estrac, Espanya 1936

Sense títol
Sin título
Untitled

1973
Aquarel·la i gouache sobre paper
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Fons Joan Brossa. Dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona
Incorporació 2012

Magda Bolumar és coneguda per les seves xarpelleres i per posar en valor el món del tèxtil dins de la pràctica artística contemporània. Ja l'any 1970, el crític d'art Alexandre Cirici va escriure: «Ha fet quelcom més simple i més pur, que ningú no havia fet abans. Deixar parlar el teixit per si mateix». L'univers pictòric que va crear sobre la tela de xarpellera –amb pintura, trenats, talls i estrips– també es reflecteix en la seva obra gràfica, com veiem en aquesta obra del 1973. Bolumar hi convoca geometries i conjunts d'elements mínims propers a l'abstracció lírica. Amb línies fines i rítmiques disposades sobre fons llisos, crea formes i volums que recorden des de petits insectes o brancatges fins a constel·lacions. Un món oníric i còsmic, d'execució laboriosa, on destaquen uns petits punts de llum. Els colors vermellosos i ocres la connecten – i a nosaltres amb ella– amb la terra de manera molt sensorial.

Magda Bolumar es conocida por sus arpilleras y por poner en valor el mundo del textil en la práctica artística contemporánea. Ya en 1970, el crítico de arte Alexandre Cirici escribió: «Ha hecho algo más simple y más puro, que nadie había hecho antes. Dejar hablar al tejido por sí mismo». El universo pictórico que creó sobre la tela de arpillera –con pintura, trenzados, cortes y desgarrones– también se refleja en su obra gráfica, como se aprecia en esta obra de 1973. Bolumar convoca geometrías y conjuntos de elementos mínimos cercanos a la abstracción lírica. Con líneas finas y rítmicas dispuestas sobre fondos lisos, crea formas y volúmenes que recuerdan desde pequeños insectos o ramajes hasta constelaciones. Un mundo onírico y cósmico, de ejecución laboriosa, donde destacan pequeños puntos de luz. Los colores rojizos y ocres la conectan – y a nosotros con ella– con la tierra de forma muy sensorial.

Magda Bolumar is known for her hessian pieces and for raising the profile of textile work within contemporary artistic practice. As early as 1970, art critic Alexandre Cirici wrote: "She has achieved something simpler and purer than anyone before. She lets the fabric speak for itself." The pictorial universe she created on hessian—with paint, braiding, cuts and tears—is also reflected in her graphic work, as seen in this piece from 1973. Bolumar conjures up geometries and sets of minimal elements akin to lyrical abstraction. Through fine rhythmic lines on smooth backgrounds, she creates forms and volumes that recall anything from tiny insects or twigs to constellations—a dreamlike and cosmic world, meticulously executed, illuminated by tiny points of light. Her reddish and ochre palette binds her—and us with her—to the earth in a profoundly sensory way.

Matt Mullican
Santa Mónica, Estats Units d'Amèrica 1951

Projecte M.I.T.
Proyecto M.I.T.
M.I.T. Project

1990 - 2009
Materials diversos i enregistraments audiovisuals
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 2009

L'esquelet humà que es presenta no és real, és un model osteològic d'ús didàctic

L'obra de Matt Mullican es pot entendre com una reflexió àmplia i continuada sobre el jo. Pioner en la creació a través de la hipnosi als anys setanta, amb el temps ha abordat altres mecanismes d'exploració del subjecte, com a Projecte M.I.T. (1990-2009), que evoca un tauler de joc, o un camp de futbol o de bàsquet. Aquesta peça, creada amb els cinc colors habituals de l'artista, convoca una calculada multiplicitat d'elements: el verd per al món material i la natura; el blau per a l'àmbit quotidià, la ciutat, les persones i les accions; el groc per a les arts, les ciències i el coneixement; el negre per al llenguatge, i el vermell per a la subjectivitat i l'espiritualitat. Amb quins mecanismes construïm la nostra imatge del món? Aquesta instal·lació ens enfronta a la vulnerabilitat d'un ésser perdut en la immensitat que cerca el sentit de l'existència.

La obra de Matt Mullican puede entenderse como una amplia y continuada reflexión sobre el yo. Pionero en la creación a través de la hipnosis en los años setenta, con el tiempo ha abordado otros mecanismos de exploración del sujeto, como en Proyecto M.I.T. (1990-2009), que evoca un tablero de juego, o un campo de fútbol o de baloncesto. Esta pieza, creada con los cinco colores habituales del artista, convoca una calculada multiplicidad de elementos: el verde para el mundo material y la naturaleza; el azul para el ámbito cotidiano, la ciudad, las personas y las acciones; el amarillo para las artes, las ciencias y el conocimiento; el negro para el lenguaje, y el rojo para la subjetividad y la espiritualidad. ¿Con qué mecanismos construimos nuestra imagen del mundo? Esta instalación nos enfrenta a la vulnerabilidad de un ser perdido en la inmensidad que busca el sentido de la existencia.

The work of Matt Mullican can be understood as an expansive, ongoing reflection on the self. After pioneering the use of hypnosis in creative processes in the 1970, he went on to experiment with other mechanisms to explore subjectivity, as seen in *M.I.T. Project* (1990–2009), which evokes a game board or a football or basketball pitch. Created using the artist's habitual five colours, the piece orchestrates a carefully calculated multiplicity of elements: green for the material world and nature; blue for the everyday sphere, the city, people and actions; yellow for the arts, sciences and knowledge; black for language; and red for subjectivity and spirituality. What mechanisms do we use to construct our image of the world? This installation confronts us with our nature as vulnerable beings adrift in immensity, searching for the meaning of existence.

Max de Esteban
Barcelona, Espanya 1959

Anyell de Déu
Cordero de Dios
Lamb of God

2024
Video monocanal digital, color, so, 17 min
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació de l'artista
Incorporació 2025

Max de Esteban entén la pràctica artística com una sinergia entre diferents disciplines i llenguatges, tant científics com filosòfics i visuals. *Lamb of God* (2024) és el resultat d'una col·laboració amb Arnaud Bayle, Julia Fossi i diversos experts en ètica de la biologia i enginyeria genètica. La pel·lícula forma part d'un projecte més ampli que explora les connexions entre les diferents espècies dins el règim tecnològic del segle XXI. Amb un títol de clares referències bíbliques, el film es pregunta quin ha de ser el lloc dels humans quan l'enginyeria genètica esborra les suposades fronteres entre espècies. Com es manté el valor moral de la vida humana si eliminem la categoria biològica d'espècie? Què passaria si, mitjançant la intervenció humana, provoquéssim l'aparició d'una nova consciència animal? Enregistrat amb un gran lirisme visual, explora la frontera biopolítica entre el que som i el que podem crear, invocant un espai de trobada d'harmonies i permeabilitats. *Lamb of God* s'expandeix amb el conjunt de cors ceràmics d'*Ànimes mortes* (2025), que, amb la seva repetició i disposició en files a l'estil del codi binari o genètic, evoquen la possibilitat de produir òrgans en cadena, com si fossin un objecte més de consum.

Max de Esteban concibe la práctica artística como una sinergia entre diferentes disciplinas y lenguajes, tanto científicos como filosóficos y visuales. *Lamb of God* (2024) es el resultado de una colaboración con Arnaud Bayle, Julia Fossi y diversos expertos en ética de la biología e ingeniería genética. La película forma parte de un proyecto más amplio que explora las conexiones entre las distintas especies dentro del régimen tecnológico del siglo XXI. Con un título de claras referencias bíblicas, el filme se pregunta cuál debe ser el lugar de los humanos cuando la ingeniería genética borra las supuestas fronteras entre especies. ¿Cómo se mantiene el valor moral de la vida humana si eliminamos la categoría biológica de especie? ¿Qué sucedería si, mediante la intervención humana, provocáramos la aparición de una nueva conciencia animal? Grabado con gran lirismo visual, explora la frontera biopolítica entre lo que somos y lo que podemos crear, invocando un espacio de encuentro de armonías y permeabilidades. *Lamb of God* se expande con el conjunto de coros cerámicos de *Ànimes mortes* [Almas muertas, 2025], que, con su repetición y disposición en filas al estilo del código binario o genético, evocan la posibilidad de producir órganos en cadena, como si fueran un objeto más de consumo.

Max de Esteban sees artistic practice as a synergy between different disciplines and languages, be they scientific, philosophical or visual. *Lamb of God* (2024) is the result of collaboration with Arnaud Bayle, Julia Fossi and a group of bioethics and genetic engineering experts. The film forms part of a broader project exploring points of contact between species within the technological regime of the 21st century. With its biblically resonant title, it questions the place of humans when genetic engineering erases the boundaries that once defined species. How can the moral value of human life endure once the very category of species no longer exists? What new animal consciousness might emerge through human intervention? Filmed with great visual lyricism, it explores the biopolitical threshold between what we are and what we may yet create, invoking a space for encounters, harmony and permeability. *Lamb of God* is expanded with the set of ceramic hearts in *Ànimes mortes* [Dead Souls, 2025], whose repeated alignments of rows—reminiscent of binary or genetic code—evoke the possibility of mass-produced organs as yet another consumer product.

Miquel Arnal
Barcelona, Espanya 1960

Ocaña Carnaval 1977
Projecció de diapositives
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2024

El fotògraf Miquel Arnal va ser amic del pintor, performer i icona trans José Pérez Ocaña, conegut simplement com Ocaña, amb qui va compartir vivències a la Barcelona contracultural del darrer franquisme i de la transició. El va retratar moltes vegades, com en aquesta sèrie de fotografies fetes a l'estudi d'Ocaña de la plaça Reial, mentre confeccionava la seva indumentària per al Carnaval de Vilanova del 1977.

El gest de disfressar-se condensa l'element performatiu de la construcció identitària queer. Les diapositives ens mostren Ocaña cosint clavells blancs i vermells, fulles de falguera i flors silvestres entre angelets i verges de paper maixé. Amb una gran llibertat, l'art ocañí s'apropiava de la religiositat popular de la seva Andalusia natal, resignificant el folklore camperol del sud d'Espanya. Al costat d'Ocaña apareixen els seus amics Perico i Camilo, figures també omnipresents en la incipient escena queer de la Barcelona dels darrers anys de la dictadura.

El fotógrafo Miquel Arnal fue amigo del pintor, performer e icono trans José Pérez Ocaña, conocido simplemente como Ocaña, con quien compartió vivencias en la Barcelona contracultural del final del franquismo y la transición. Lo retrató en numerosas ocasiones, como en esta serie de fotografías tomadas en el estudio de Ocaña, en la plaza Real, mientras confeccionaba su indumentaria para el Carnaval de Vilanova de 1977.

El gesto de disfrazarse condensa el elemento performativo de la construcción identitaria queer. Las diapositivas nos muestran a Ocaña cosiendo claveles blancos y rojos, hojas de helecho y flores silvestres entre angelitos y vírgenes de papel maché. Con gran libertad, el arte ocañí se apropiaba de la religiosidad popular de su Andalucía natal, resignificando el folclore campesino del sur de España. Junto a Ocaña aparecen sus amigos Perico y Camilo, figuras también omnipresentes en la incipiente escena queer de la Barcelona de los últimos años de la dictadura.

Photographer Miquel Arnal was a close friend of painter, performer and trans icon José Pérez Ocaña—known simply as Ocaña—and embarked with him on numerous escapades in the countercultural Barcelona of the final years of Franco's dictatorship and the early years of Spain's transition to democracy. Arnal portrayed him many times, as in this series of photographs taken in Ocaña's studio in Plaça Reial while he was preparing his outfit for the 1977 Vilanova Carnival.

The act of dressing-up distils the performative nature of the construction of queer identity. The slides show Ocaña sewing together red and white carnations, fern leaves and wildflowers amongst papier-mâché cherubs and virgins. His art freely appropriated the popular religiosity of his native Andalusia by resignifying the peasant folklore of southern Spain. Alongside him are his friends Perico and Camilo, themselves ever-present figures in the emerging queer scene of Barcelona as the dictatorship finally came to an end.

Modest Cuixart

Del 1948 al 1951, Modest Cuixart va formar part del grup Dau al Set, un col·lectiu d'avantguarda català que, en ple franquisme, promovia la modernitat pictòrica tot apostant per una dimensió màgica i mistèrica de la realitat. Aquestes obres, produïdes entre 1946 i 1950, són d'aquest moment creatiu. Mitjançant un dibuix minuciós i una simbologia complexa, Cuixart hi condensa un ric imaginari oníric que experimenta mons paral·lels, on conviuen espècies i realitats vives, criatures humanes i comunitats heterogènies. Un univers d'organismes i textures, formes i morfologies, trames i estructures que fan paleses les afinitats i concomitàncies del món animal en tota la seva riquesa, mostrant allò que ens apropa i ens fa iguals.

De 1948 a 1951, Modest Cuixart formó parte del grupo Dau al Set, colectivo de vanguardia catalán que, en pleno franquismo, promovía la modernidad pictórica apostando por una dimensión mágica y mistérica de la realidad. Estas obras, realizadas entre 1946 y 1950, corresponden a ese momento creativo. Mediante su minucioso dibujo y compleja simbología, Cuixart condensa en ellas un rico imaginario onírico que experimenta mundos paralelos, en los que conviven especies y realidades vivas, criaturas humanas y comunidades heterogéneas. Un universo de organismos y texturas, formas y morfologías, tramas y estructuras que ponen de manifiesto las afinidades y concomitancias del mundo animal en toda su riqueza, mostrando lo que nos acerca y nos hace iguales.

Between 1948 and 1951, Modest Cuixart was one of the members of Dau al Set, a Catalan avant-garde group which, at the height of Franco's dictatorship, espoused pictorial modernity while embracing the magical and mysterious dimension of reality. These works, made between 1946 and 1950, are from this same creative moment in time. With meticulous draughtsmanship and complex symbolism, Cuixart infuses them with a rich dreamlike imagery that explores parallel worlds, home to living species and realities, human creatures and heterogeneous communities. He conjures up a universe of organisms and textures, forms and morphologies, patterns and structures that reveal the affinities and kinships of the animal world in all its richness, showing what draws us together and makes us alike.

Moisès Villèlia

Amb un gran sentit lúdic i experimental, les escultures de Moisès Villèlia configuren un món propi. Poeta i músic de formació, aconsegueix una concepció plàstica arrelada en l'avantguarda escultòrica d'Àngel Ferrant, Julio González i Alberto, com també en el constructivisme rus de Naum Gabo. Fill de tallista i dotat d'una gran habilitat manual, arran del seu pas per l'escola racionalista Montessori va aprendre a observar la natura i a treballar amb vegetals i materials erosionats pel mar. Però Villèlia volia dibuixar l'espai i articular buits, i ho va aconseguir amb l'ús del filferro, la canya de riu i el bambú. Així va néixer el seu univers lleuger i heterogeni de mòbils, escultures, objectes i éssers eteris, amb una gran adaptabilitat i capacitat de convivència dels materials. Com es pot llegir en una ressenya del 1960: «Tot harmoniós, subtil. La seva obra, de difícil execució, és un treball que es pot comparar amb el de les aranyes o les vespes, i un cop realitzat, ni tan sols sembla que hagi estat tocat».

Con gran sentido lúdico y experimental, las esculturas de Moisès Villèlia configuran un mundo propio. Poeta y músico de formación, logra una concepción plástica arraigada en la vanguardia escultórica de Àngel Ferrant, Julio González y Alberto, así como en el constructivismo ruso de Naum Gabo. Hijo de tallista y dotado de gran habilidad manual, a raíz de su paso por la escuela racionalista Montessori aprendió a observar la naturaleza y a trabajar con vegetales y materiales erosionados por el mar. Pero Villèlia quería dibujar el espacio y articular vacíos, y lo consiguió mediante el uso del alambre, la caña de río y el bambú. Así nació su ligero y heterogéneo universo de móviles, esculturas, objetos y seres etéreos, con gran adaptabilidad y capacidad de convivencia de los materiales. Como puede leerse en una reseña de 1960: «Todo armonioso, sutil. Su obra, de difícil ejecución, es un trabajo comparable al de las arañas o las avispas, y una vez realizado, ni siquiera parece que se haya tocado».

Moisès Villèlia's playful and experimental sculptures conjure up a world of their own. A poet and musician by training, he developed an artistic approach inspired by the avant-garde sculptures of Àngel Ferrant, Julio González and Alberto, as well as the Russian constructivism of Naum Gabo. As the son of a woodcarver, he used his natural dexterity and the skills he acquired at the rationalist Montessori school to observe nature and work with plants and sea-worn materials. Yet he longed to draw space and articulate voids, and so used wire, river cane and bamboo to create his lightweight, heterogeneous universe of readily adaptable mobiles, sculptures, objects and ethereal beings. As a 1960 review noted, "Everything is harmonious and subtle. His work, though difficult to execute, may be compared to that of spiders or wasps and, once realised, seems scarcely touched by the human hand."

Planes, Mònica
Barcelona, Espanya 1992

Coberta oberta
Cubierta abierta
Open Cover

2021
Morter de ciment armat i barra d'acer
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art Contemporani
Incorporació 2025

Mònica Planes pren un material industrial com és el formigó armat i el dota d'una certa sensualitat i d'un simbolisme emocional. Si habitualment se'ns presenta com opac, homogeni i tancat sobre ell mateix, Planes persegueix el contrari: alliberar-lo del seu procés industrial i ressaltar les qualitats plàstiques dels elements bàsics i propers a la natura que el componen, com la sorra, la grava, l'aigua o el ferro. És així com aquest material, sobre el qual es fonamenta bona part de la nostra arquitectura, mostra la seva condició epidèrmica i sensorial. Treballant el formigó, Planes hi imprimeix els seus propis moviments corporals, establint una simbiosi i una convivència amb la materialitat d'un producte de l'era industrial. *Coberta oberta* (2021) congela la trobada entre l'acció del cos de l'artista i l'element físic que l'acull ja que, com explica Planes: «Una de les capacitats del ciment és guardar l'ànima de les coses».

Mònica Planes toma un material industrial como el hormigón armado y lo dota de cierta sensualidad y simbolismo emocional. Si habitualmente se nos presenta como opaco, homogéneo y cerrado sobre sí mismo, Planes persigue lo contrario: liberarlo de su proceso industrial y destacar las cualidades plásticas de los elementos básicos y cercanos a la naturaleza que lo componen, como la arena, la grava, el agua o el hierro. Es así como este material, sobre el que se fundamenta gran parte de nuestra arquitectura, muestra su condición epidérmica y sensorial. Trabajando el hormigón, Planes imprime en él sus propios movimientos corporales, estableciendo una simbiosis y una convivencia con la materialidad de un producto de la era industrial. *Coberta oberta* (2021) congela el encuentro entre la acción del cuerpo de la artista y el elemento físico que lo acoge, ya que, como explica Planes: «Una de las capacidades del cemento es guardar el alma de las cosas».

Mònica Planes takes an industrial material—reinforced concrete—and imbues it with sensuality and emotional symbolism. Usually presented as opaque, homogeneous and self-contained, in Planes's hands it is freed from its industrial shackles to reveal the essential qualities of its nature-derived components: sand, gravel, water and iron. The material that underpins so much of our architecture thus acquires epidermal and sensory qualities. When working with the concrete, Planes impressed her own bodily movements upon it, forging a symbiosis with matter of the industrial age. *Coberta oberta* (2021) freezes the encounter between the action of the artist's body and the physical element that receives it, for, as Planes explains, "One of cement's abilities is to preserve the soul of things."

A. R. Penck
Dresden, Alemanya 1939 - Zuric, Suïssa 2017

B.B.O.

1984
Pigment i làtex sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 1997

Ralf Winkler va adoptar el nom del geòleg Albrecht Penck (1858-1945), autor de *Die Alpen im Eiszeitalter* [Els Alps a l'edat de gel], per evidenciar que la seva producció artística es construïa com una crítica als anys de la Guerra Freda, com també per poder exposar de manera anònima a l'Alemanya Occidental. Espiat com a dissident sota el règim comunista, la seva pintura neoexpressionista conté la força de la protesta i la rebel·lió. Plantejada com una disposició de pictogrames i formes antropomòrfiques i totèmiques, la producció d'aquest pintor, escultor i percussionista reflecteix la duresa de l'Alemanya de la postguerra i, per extensió, de la condició humana. *B.B.O.* (1984) pren el nom d'una espècie emblemàtica de la fauna europea, el bisó europeu (*Bison bonasus*), estudiat per Albrecht Penck. L'ancestralitat de les figures, els colors vibrants, el tors i el sexe ensangonats, el cap-martell i les mans contundents mobilitzen una gran energia i ens apropen a la nostra animalitat més profunda.

Ralf Winkler adoptó el nombre del geólogo Albrecht Penck (1858–1945), autor de *Die Alpen im Eiszeitalter* [Los Alpes en la Edad de Hielo], para poner de manifiesto que su producción artística se construía como una crítica a los años de la Guerra Fría, así como para poder exponer de forma anónima en la Alemania Occidental. Espiado como disidente bajo el régimen comunista, su pintura neoexpresionista contiene la fuerza de la protesta y la rebelión. Planteada como una disposición de pictogramas y formas antropomórficas y totémicas, la producción de este pintor, escultor y percusionista refleja la dureza de la Alemania de la posguerra y, por extensión, de la condición humana. *B.B.O.* (1984) toma su nombre de una especie emblemática de la fauna europea, el bisonte europeo (*Bison bonasus*), estudiado por Albrecht Penck. La ancestralidad de las figuras, los colores vibrantes, el torso y el sexo ensangrentados, la cabeza-martillo y las contundentes manos movilizan una gran energía y nos acercan a nuestra animalidad más profunda.

Ralf Winkler adopted the name of geologist Albrecht Penck (1858–1945), author of *Die Alpen im Eiszeitalter* [The Alps in the Ice Age], as a way of signalling that his art practice was a critique of the Cold War era as well as a means of exhibiting anonymously in West Germany. A painter, sculptor and percussionist, he was spied on as a dissident by the East German communist regime and he imbued his Neo-Expressionist paintings with the force of protest and rebellion. His arrays of pictograms and anthropomorphic, totemic forms reflected the harshness of postwar Germany and, by extension, of the human condition. *B.B.O.* (1984) takes its name from a symbolic species, the European bison (*Bison bonasus*), studied by Albrecht Penck. The ancestral figures, vibrant colours, the body with bloodied torso and sex, the hammer-shaped head and forceful hands exert a powerful energy that brings us closer to our deepest animal nature.

Peter Friedl

A recer de la teoria de la justícia impulsada per John Rawls als anys setanta, Peter Friedl elabora àmplies sèries de dibuixos sobre col·lectius no sempre visibilitzats, com ara algunes comunitats de països postcolonials, com també sobre moments de la vida sovint desatesos, com pot ser la infància. De vegades ha incorporat en les seves obres dibuixos dels seus fills, o bé ha mostrat els que ell mateix va fer de petit, com en la destacada sèrie de la Col·lecció MACBA. El primer és del setembre del 1964, quan l'artista tenia quatre anys. Construït amb tècniques diverses i fruït de dècades de treball, l'univers dibuixat de Friedl configura un retrat plural de la condició humana. D'altra banda, l'artista també recorre al neó, sovint amb tipografia de grafit, per llançar missatges oberts a múltiples lectures. Com *Badly Organized*, que tant en un sentit clarament social com en un de més existencial, ens recorda que alguna cosa no acaba d'estar ben organitzada.

A la luz de la teoría de la justicia impulsada por John Rawls en los años setenta, Peter Friedl realiza amplias series de dibujos sobre colectivos no siempre visibilizados, como algunas comunidades de países poscoloniales, así como sobre momentos de la vida a menudo desatendidos, como puede ser la infancia. En ocasiones ha incorporado en sus obras dibujos de sus hijos o ha mostrado los que él mismo realizó de niño, como en la destacada serie de la Colección MACBA. El primero data de septiembre de 1964, cuando el artista tenía cuatro años. Construido con diversas técnicas y fruto de décadas de trabajo, el universo dibujado de Friedl configura un retrato plural de la condición humana. Por otra parte, el artista también recurre al neón, a menudo con tipografía de grafiti, para lanzar mensajes abiertos a múltiples lecturas. Como *Badly Organized*, que tanto en un sentido claramente social como en otro más existencial nos recuerda que algo no acaba de estar bien organizado.

Drawing on John Rawls's theory of justice from the 1970s, Peter Friedl developed extensive series of drawings of rarely noticed groups, such as communities in postcolonial nations, and often overlooked moments of life, like childhood. He has sometimes incorporated his own children's drawings, or those he made himself as a child, as in the major series in the MACBA Collection. The first drawing dates from September 1964, when he was four years old. Created using a range of techniques and building on decades of work, Friedl's drawn universe forms a plural portrait of the human condition. He also uses neon lights, often with graffiti-like typography, to launch messages open to multiple readings. *Badly Organized* reminds us, in both a social and existential sense, that something still needs to be seriously sorted out.

Joan Ponç
Barcelona, Espanya 1927 - Saint-Paul-de-Vence, França 1984

Suite Joan Brossa - Joan Ponç

1947 - 1948
Gouache, tinta i collage sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art.
Antiga Col·lecció Salvador Riera
Incorporació 997

Joan Ponç i Joan Brossa van mostrar una gran afinitat creativa i personal, que va cristal·litzar en diverses col·laboracions. Els unia el gust per la màgia, l'endevinació i el món ocult, com també la crítica a una societat immobilista i l'interès per la cultura popular. Sembla que va ser Brossa qui va recomanar a Ponç que experimentés les possibilitats de la pintura automàtica, un suggeriment que el pintor sempre li va agrair. Els anys 1947 i 1948, moment de màxima connexió, Joan Ponç va compondre la *Suite Joan Brossa - Joan Ponç* com a reconeixement de la seva amistat. S'havien conegut un any abans, el 1946, quan van començar a impulsar, juntament amb altres artistes, el grup Dau al Set. En aquesta sèrie, Ponç evoca un món de desdoblaments i d'objectes que mostren la seva condició fetillera, un univers nocturn amb una presència destacada de la lluna. L'any 1953, amb la partença de Ponç al Brasil, el vincle entre aquests dos creadors es va anar diluint.

Joan Ponç y Joan Brossa mostraron una gran afinidad creativa y personal, que cristalizó en diversas colaboraciones. Les unía el gusto por la magia, la adivinación y el mundo oculto, así como la crítica a una sociedad inmovilista y el interés por la cultura popular. Parece que fue Brossa quien recomendó a Ponç que experimentara las posibilidades de la pintura automática, una sugerencia que el pintor siempre le agradeció. Durante los años 1947 y 1948, momento de máxima conexión, Joan Ponç compuso la *Suite Joan Brossa - Joan Ponç* como reconocimiento a su amistad. Se habían conocido un año antes, en 1946, cuando empezaron a impulsar, junto con otros artistas, el grupo Dau al Set. En esta serie, Ponç evoca un mundo de desdoblamientos y de objetos que revelan su condición hechicera, un universo nocturno con una destacada presencia de la luna. En 1953, con la partida de Ponç a Brasil, el vínculo entre ambos creadores se fue diluyendo.

Joan Ponç and Joan Brossa felt a profound sense of creative and personal affinity that sparked several artistic collaborations. They shared a fascination with magic, divination and the occult, as well as a sharp critique of an inert society and a keen interest in popular culture. It seems to have been at Brossa's urging that Ponç began to experiment with the possibilities of automatic painting, a suggestion for which he was eternally grateful. In 1947 and 1948, at the height of their connection, Joan Ponç created the *Suite Joan Brossa - Joan Ponç* as a tribute to their friendship. They had met a year earlier, in 1946, when, together with other artists, they started to form what would become the Dau al Set group. In this series, Ponç evokes a world of dualities and objects imbued with a magical presence—a nocturnal universe with an ever present moon. The bond between the two artists gradually faded after 1953, when Ponç left for Brazil.

Ramon Guillen-Balmes

L'any 1992, Ramon Guillen-Balmes va iniciar la sèrie «Models d'ús», desenvolupada durant els anys noranta. Ell mateix proposava a persones molt properes que li confiessin un desig o una mancança, a partir dels quals generava un objecte específic per a cadascuna d'elles. Influït pels materials de la seva faceta inicial com a maquetista, els elabora amb fusta de color natural i feltre blanc. Guillen-Balmes parteix de l'anatomia del cos humà, un element amb què acaba configurant un llenguatge propi. Ales d'àngels absents, esperes, descansos i altres desitjos són invocats en els dibuixos que indiquen l'ús d'aquests objectes escultòrics, com els que recullen els desigs de l'Eric i de la Laura. Amb una poètica objectual propera al surrealisme, configura una mena de pròtesis orgàniques que dialoguen amb el desig i l'automatisme de l'inconscient.

En 1992, Ramon Guillen-Balmes inició la serie «Models d'ús», desarrollada durante los años noventa. Él mismo proponía a personas muy cercanas que le confiaran un deseo o una carencia, a partir de los cuales generaba un objeto específico para cada una de ellas. Influido por los materiales de su faceta inicial como maquetista, los elabora con madera de color natural y fieltro blanco. Guillen-Balmes parte de la anatomía del cuerpo humano, elemento con el que termina configurando un lenguaje propio. Alas de ángeles ausentes, esperas, descansos y otros deseos son invocados en los dibujos que indican el uso de esos objetos escultóricos, como los que reflejan los deseos de Eric y Laura. Con una poética objetual cercana al surrealismo, configura una especie de prótesis orgánicas que dialogan con el deseo y el automatismo del inconsciente.

In 1992 Ramon Guillen-Balmes began his *Models d'ús* series, which he continued throughout the 1990s. He invited close friends to share with him something they desired or lacked and then created a specific object for each one. Influenced by the materials of his early work as a model maker, he fashioned them in natural-coloured wood and white felt. Guillen-Balmes used the anatomy of the human body to create a language of his own. Wings of absent angels and time spent waiting and resting, along with other longings, are invoked in the drawings that indicate how these sculptural objects are to be used, as in these embodying the wishes of Eric and Laura. His object-based poetics come close to surrealism, with what look like organic prostheses engaging in dialogue with desire and the automatisms of the unconscious.

Rosario Zorraquín
Buenos Aires, Argentina 1984

Eruguisme
Oruguismo
Oruguism

2021
Performance. Tinta i acrílic sobre tela gasa i làmpades de peu amb tulipa de paper i acetat.
Col.lecció MACBA. Fundació MACBA. Obra adquirida gràcies a la Sra. Patricia Phelps de Cisneros

Propera al xamanisme, la màgia i la psicoanàlisi, Rosario Zorraquín practica la creació d'una manera intuïtiva i sensorial. *Oruguismo* és l'última obra de la sèrie «Tamihza» . Partint del concepte de frontera, aquest lloc vague que, més que no pas un espai físic, designa un estat de trànsit, l'artista presenta una instal·lació complexa i subtil en què «pensa» a través de la pell. Aprofitant el potencial transformador de l'eruga, organisme habitant de la frontera, Zorraquín va presentar aquesta instal·lació activant-la mitjançant una performance. Embolicats en un capoll de tela com els que pengen del sostre, els performers es desplaçaven pel terra de la sala, construint la peça de manera col·lectiva i en un llenguatge polifònic que es convertia en cos. Els diferents elements de la instal·lació es plantegen com a marques o rastres del cos, en metamorfosi constant. Dibuixos espontanis, paraules dictades per l'inconscient, ombres i llums tènues evoquen la pell com un llindar en transformació perpètua.

Afín al chamanismo, la magia y el psicoanálisis, Rosario Zorraquín practica la creación de forma intuitiva y sensorial. *Oruguismo* es la última obra de la serie «Tamihza». Partiendo del concepto de frontera, ese lugar vago que, más que un espacio físico, designa un estado de tránsito, la artista presenta una instalación compleja y sutil en la que «piensa» a través de la piel. Aprovechando el potencial transformador de la oruga, organismo habitante de la frontera, Zorraquín presentó esta instalación activándola mediante una performance. Envueltos en un capullo de tela como los que cuelgan del techo, los performers se desplazaban por el suelo de la sala, construyendo la pieza de forma colectiva y en un lenguaje polifónico que se convertía en cuerpo. Los distintos elementos de la instalación se plantean como marcas o rastros del cuerpo, en constante metamorfosis. Dibujos espontáneos, palabras dictadas por el inconsciente, sombras y luces tenues evocan la piel como un umbral en perpetua transformación.

Akin to shamanism, magic and psychoanalysis, Rosario Zorraquín creates intuitive and sensorial art. *Oruguismo* is the most recent work from her *Tamihza* series. Drawing on the concept of the frontier—a vague space that designates not so much a physical site as a state of transit—she presents a complex, subtle installation that "thinks" through the skin. By harnessing the transformative power of the caterpillar, an organism whose life crosses a frontier, Zorraquín activated the work through performance. Wrapped in fabric cocoons hanging from the ceiling, performers moved across the floor, constructing the piece collectively in a polyphonic language that itself became embodied in the piece. The installation's various parts appear as marks or traces of the body in constant metamorphosis. Spontaneous drawings, words dictated by the unconscious, shadows and soft light evoke the skin as a threshold in perpetual transformation.

Samuel Beckett
Dublín, Irlanda 1906 - París, França 1989

No jo
No yo
Not I

1972 (1977)
Vídeo monocanal, b/n, so, 11 min 52 s
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2011

Not I és un monòleg dramàtic escrit el 1972 i representat per primera vegada aquell mateix any al Forum Theater del Lincoln Center de Nova York. Tres anys després, Samuel Beckett en va fer una versió televisiva enregistrada per la BBC, amb interpretació de Billie Whitelaw i direcció de Bill Morton. Si bé en la versió teatral el text era pronunciat per una actriu, Becket va decidir que en la pel·lícula es perdés la referència de gènere, reforçant un primer pla molt marcat. El resultat és una boca humana que emergeix de la foscor mentre recita un monòleg de frases sincopades sobre un subjecte amb un passat dolorós. El títol prové de la repetició insistent de la veu: «Tot el que estic explicant no em va passar a mi». Beckett, dramaturg que també va explorar el llenguatge televisiu, dona tot el protagonisme a la boca, òrgan físic que aquí també esdevé esfínter i vagina.

Not I es un monólogo dramático escrito en 1972 y representado por primera vez ese mismo año en el Forum Theater del Lincoln Center de Nueva York. Tres años después, Samuel Beckett realizó una versión televisiva grabada por la BBC, con Billie Whitelaw como intérprete y Bill Morton como director. Mientras que en la versión teatral el texto era pronunciado por una actriz, Beckett decidió que en la película se perdiera la referencia de género, reforzando un primer plano muy marcado. El resultado es una boca humana que emerge de la oscuridad mientras recita un monólogo de frases sincopadas sobre un sujeto con un pasado doloroso. El título procede de la repetición insistente de la voz: «Todo lo que estoy contando no me pasó a mí». Beckett, dramaturgo que también exploró el lenguaje televisivo, otorga todo el protagonismo a la boca, órgano físico que aquí también se convierte en esfínter y vagina.

Not I is a dramatic monologue written in 1972 and first performed that same year at the Forum Theater, Lincoln Center, New York. Three years later Samuel Beckett made a television version for the BBC, performed by Billie Whitelaw and directed by Bill Morton. Whereas in the stage version the text was spoken by an actress, in his screen adaptation Beckett decided to remove all references to the character's gender and centred on an extreme close-up. The result is a human mouth emerging from the darkness as it recites a monologue of syncopated phrases about a subject with a painful past. The title comes from the character's repeated denial that the events she describes or alludes to happened to her. Beckett, a dramatist who deftly explored the language of television, puts the mouth—a physical organ that also becomes a sphincter and a vagina—centre stage.

Sara Gibert
Terrassa, Espanya 1948

Cos tampó / Sèrie eròtica
Cuerpo tampón / Serie erótica
Body Stamp / Erotic Series

1979
Tinta, collage i llapis de color sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya.
Col·lecció Nacional d'Art de Postguerra i segones avantguardes
Incorporació 2024

Entre les seves diverses línies de treball, ja a finals dels anys setanta i durant els vuitanta Sara Gibert va explorar plàsticament les empremtes del cos i la fragmentació. Interessada en l'anomenat art corporal, ampliava així l'abast i els convencionalismes de la pintura tradicional per tal d'establir un contacte més directe amb el públic. Com en altres sèries d'aquest període, a «Cos tampó / Sèrie eròtica» (1979-1980) empra elements diversos, com ara el tampó, la tinta, el collage, el llapis de color i les seves pròpies empremtes. Gibert compon mapes del cos que articulen nocions com l'erotisme, el rastre, l'atzar, el fragment, la intimitat i la corporalitat. En aquestes propostes, d'una gran immediatesa i sensorialitat, reconeixem formes i tonalitats, paisatges corporals i textures orgàniques que ens convoquen a tots.

Entre sus distintas líneas de trabajo, ya a finales de los años setenta y durante los ochenta Sara Gibert exploró plásticamente las huellas del cuerpo y la fragmentación. Interesada en el denominado arte corporal, ampliaba así el alcance y los convencionalismos de la pintura tradicional para establecer un contacto más directo con el público. Como en otras series de ese período, en «Cos tampó / Sèrie eròtica» (1979-1980) utiliza elementos diversos, como el tampón, la tinta, el collage, el lápiz de color y sus propias huellas. Gibert compone mapas del cuerpo que articulan nociones como el erotismo, el rastro, el azar, el fragmento, la intimidad y la corporalidad. En estas propuestas, de gran inmediatez y sensorialidad, reconocemos formas y tonalidades, paisajes corporales y texturas orgánicas que nos convocan a todos.

By the late 1970s, among her other practices, Sara Gibert was exploring the imprint and fragmentation of the body, an interest she continued to pursue throughout the 1980s. Intrigued by body art, she widened the scope and conventions of traditional painting in search of more direct encounters with spectators. As in other series from this period, *Cos tampó / Sèrie eròtica* (1979–1980) brings together diverse items, including stamp pads, ink, collage, coloured pencil and imprints of her own body. She composes maps of the body that articulate notions such as eroticism, traces, chance, fragments, intimacy and embodiment. In these projects, alive with immediacy and sensorial force, we recognise shapes and tonalities, corporeal landscapes and organic textures that call out to us all.

Silvia Gubern

Si bé els primers anys de la seva producció la van situar com una de les pioneres de l'art conceptual a Catalunya, Sílvia Gubern treballa des de la vida més que no pas des del concepte. Ja en obres dels anys vuitanta remet a la simbologia de la màgia i a icones que ens connecten amb la mare terra, com ara la serp o la lluna. Més endavant, als anys noranta, va aprofundir en diverses tradicions de coneixement, com la càbala, l'alquímia i la física quàntica, per tal d'integrar art, coneixement i sanació. D'aquests anys són les «Escultures primordials», elaborades amb materials tan fràgils com el vidre, les plomes o el llautó. Amb una subtilitat i una senzillesa extremes, les seves figures humanes ens remeten a realitats primigènies i a l'origen sagrat de l'art i de la vida.

Si bien los primeros años de su producción la situaron como una de las pioneras del arte conceptual en Cataluña, Sílvia Gubern trabaja más desde la vida que desde el concepto. Ya en obras de los años ochenta remite a la simbología de la magia y a iconos que nos conectan con la madre tierra, como la serpiente o la luna. Más tarde, en los años noventa, profundizó en diversas tradiciones de conocimiento, como la cábala, la alquimia y la física cuántica, con el fin de integrar arte, conocimiento y sanación. De esos años son sus «Esculturas primordiales», elaboradas con materiales tan frágiles como el cristal, las plumas o el latón. Con extrema sutileza y sencillez, sus figuras humanas nos remiten a realidades primigenias y al origen sagrado del arte y la vida.

Although her early practice singled her out as a pioneer of conceptual art in Catalonia, Sílvia Gubern works from life rather than concept. In work from the 1980s, she was already invoking the symbolism of magic and icons connecting us with Mother Earth, such as serpents and moons. Later, in the 1990s, she delved into diverse traditions of knowledge, such as Kabbalah, alchemy and quantum physics, to integrate art, knowledge and healing. This is the period when she created her *Escultures primordials*, made out of fragile materials such as glass, feathers and brass. Subtle and simple, her human figures evoke primal realities and the sacred origins of both art and life.

Tonet Amorós
Lleida, Espanya 1961

Omnipotents Omnipresents
Omnipotentes Omnipresentes
Omnipotent Omnipresent

1991
Materials diversos
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1992

Espiritualitat i ciència, l'estat cíclic de la natura i la transformació de la vida, cicles que s'esvaeixen i que retornen. Tonet Amorós pren la noció de larva com a metàfora de tot el que és viu. En la seva instal·lació de formes larvàries, un cos central de plom amb interior de parafina s'escalfa en cicles de 37 minuts. Quan es refreda, l'olor de la parafina s'escampa per l'espai, en un gest sinestèsic que afegeix el registre olfactiu al visual. Els ovals concèntrics que l'envolten, gairebé 160 larves de parafina, remeten a la temperatura en graus Fahrenheit a la qual es fonen els sòlids de consistència cerosa. La catifa vermella aporta un registre religiós o de sacralitat a una instal·lació en què la idea del temps és fonamental, tant en el sentit de canvi biològic –el pas d'un estat a un altre– com en el religiós –el pas de la foscor a la llum.

Espiritualidad y ciencia, el estado cíclico de la naturaleza y la transformación de la vida, ciclos que se apagan y que regresan. Tonet Amorós toma la noción de larva como metáfora de todo lo vivo. En su instalación de formas larvarias, un cuerpo central de plomo con interior de parafina se calienta en ciclos de 37 minutos. Cuando se enfría, el olor de la parafina se dispersa por el espacio, en un gesto sinestésico que suma el registro olfativo al visual. Los óvalos concéntricos que lo rodean, casi 160 larvas de parafina, remiten a la temperatura en grados Fahrenheit a la que se funden los sólidos de consistencia cerosa. La alfombra roja aporta un registro religioso o de sacralidad a una instalación en la que la idea del tiempo es fundamental, tanto en el sentido de cambio biológico –el paso de un estado a otro– como en el religioso –el paso de la oscuridad a la luz–.

Spirituality and science, the cyclical state of nature and the transformation of life, cycles that fade and return. Tonet Amorós takes the notion of the larva as a metaphor for all living things. In his installation of larval forms, a central lead body filled with paraffin is heated in 37-minute cycles. As it cools, the scent of paraffin spreads through the space, in a synesthetic gesture that adds an olfactory register to the visual one. Arranged in concentric ovals around it are some 160 paraffin larvae: their number corresponds to the melting point of waxy solids in degrees Fahrenheit. The red carpet adds a religious or sacral dimension to an installation where the notion of time is fundamental, both in the sense of biological change—the passage from one state to another—and in the religious sense—the passage from darkness to light.

Tony Oursler
Nova York, Estats Units d'Amèrica 1957

Figura flamenca
Flamenco Figure

1994
Fibres sintètiques, cotó, fusta polícromada, vímet i vídeo monocanal, color, so, projecció contínua
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1996

Tony Oursler pertany a una generació d'artistes que ha viscut els efectes dels mitjans de comunicació i la seva gran capacitat modeladora d'identitats, conductes i estats psicològics. Si bé el 1976 ja treballava en vídeo, posteriorment va incorporar aquest format en unes instal·lacions que funcionen com un encaix, amb ninots i altres personatges. La crítica les ha descrit com «una barreja d'expressionisme alemany i teatre de titelles». Mitjançant la projecció de rostres humans sobre objectes quotidians, aborda l'existència líquida i fragmentària del nostre temps; un temps en què la imatge tecnològica, a manera de mirall aliè, ens indica qui som, en quin cos ens reconeixem i què desitgem. Oursler s'interessa especialment pel trastorn de la personalitat múltiple –desdoblament de la personalitat com a efecte de situacions traumàtiques–, i els seus vídeos i personatges constitueixen veritables viatges a l'interior de les emocions humanes.

Tony Oursler pertenece a una generación de artistas que ha vivido los efectos de los medios de comunicación y su gran capacidad para modelar identidades, conductas y estados psicológicos. Aunque en 1976 ya trabajaba en vídeo, posteriormente incorporó este formato a unas instalaciones que funcionan como un ensamblaje, con muñecos y otros personajes. La crítica las ha descrito como «una mezcla de expresionismo alemán y teatro de títeres». Mediante la proyección de rostros humanos sobre objetos cotidianos, aborda la existencia líquida y fragmentaria de nuestro tiempo; un tiempo en el que la imagen tecnológica, a modo de espejo ajeno, nos indica quiénes somos, en qué cuerpo nos reconocemos y qué deseamos. Oursler se interesa especialmente por el trastorno de la personalidad múltiple –desdoblamiento de la personalidad como efecto de situaciones traumáticas–, y sus vídeos y personajes constituyen auténticos viajes al interior de las emociones humanas.

Tony Oursler belongs to a generation of artists shaped by the impact of the mass media and its formidable power to mould identities, behaviours and psychological states. Although he was already working in video by 1976, he then went on to incorporate this format into installations designed as assemblages of dolls and other figures. Critics have described these works as “a blend of German Expressionism and puppet theatre”. By projecting human faces onto everyday objects, he explores the liquid, fragmentary existence of our time, an age in which the technological image, like an outside mirror, tells us who we are, in which body we see ourselves and what we desire. Oursler has a particular interest in dissociative identity disorder—the splitting of identity triggered by traumatic experiences—and his videos and characters are captivating journeys into the interior of human emotions.

Vera Chaves Barcellos
Porto Alegre, Brasil 1938

Sobre gel
Sobre hielo
On Ice

1978 – 2018
Impressió per raig de tinta sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona
Incorporació 2024

Ja als anys setanta, l'artista brasilera Vera Chaves va entendre que la creació artística havia de ser col·lectiva i transformadora. Entre el 1976 i el 1978 va formar part de Nervo Óptico, un col·lectiu creat a Porto Alegre que subvertia les lògiques del mercat de l'art. Les seves obres exploren el cos humà establint relacions simbiòtiques amb el medi natural. Aquesta sèrie fotogràfica registra de manera seqüencial la performance que l'artista, juntament amb Flavio Pons i Claudio Goulart (també membres de Nervo Óptico), va dur a terme a Amsterdam el febrer del 1978. Com explica Chaves: «Havíem trobat el material (unes formes de plàstic de color plata, amb un forat al mig) a les escombraries. [...] Vam decidir anar a un llac congelat (a una temperatura de 12 graus sota zero). En Flavio vestia en Claudio, que feia gestos performàtics, i jo anava documentant l'acció». L'obra recorda els *Parangolés* d'Hélio Oiticica, en els quals l'artista balla entre teixits de colors transformats pel moviment del cos, en un univers oníric amb múltiples capes de significat.

Ya en los años setenta, la artista brasileña Vera Chaves entendió que la creación artística debía ser colectiva y transformadora. Entre 1976 y 1978 formó parte de Nervo Óptico, colectivo creado en Porto Alegre que subvertía las lógicas del mercado del arte. Sus obras exploran el cuerpo humano estableciendo relaciones simbióticas con el medio natural. Esta serie fotográfica registra de modo secuencial la performance que la artista, junto con Flavio Pons y Claudio Goulart (también miembros de Nervo Óptico), llevó a cabo en Ámsterdam en febrero de 1978. Como explica Chaves: «Habíamos encontrado ese material (unas formas de plástico de color plata, con un agujero en el medio) en la basura. [...] Decidimos ir a un lago congelado (a una temperatura de 12 grados bajo cero). Flavio vestía a Claudio, que hacía gestos performáticos, y yo iba documentando la acción». La obra recuerda a los *Parangolés* de Hélio Oiticica, en los que el artista baila entre tejidos de colores transformados por el movimiento del cuerpo, en un universo onírico con múltiples capas de significado.

In the 1970s, Brazilian artist Vera Chaves already saw artistic creation as a collective and transformative endeavour. Between 1976 and 1978 she was part of Nervo Óptico, a Porto Alegre collective that sought to subvert the logic of the art market. Her work explores the human body by establishing symbiotic relationships with the natural world. This series of photographs records, in sequence, the performance she carried out in Amsterdam in February 1978 with fellow Nervo Óptico members Flavio Pons and Claudio Goulart. As she recalls: "We found the material (silver-coloured pieces of plastic with a hole in the middle) in the rubbish. . . . We decided to go to a frozen lake (at 12 degrees below zero). Flavio dressed Claudio, who performed gestures, while I documented the action." The work recalls Hélio Oiticica's *Parangolés*, in which he dances among coloured fabrics transformed by bodily movement, evoking a dreamlike universe rich in layers of meaning.

William Kentridge
Johannesburg, República de Sud-àfrica 1955

Ulises: ECOGRAFIA escàner diapositiva ampolla
Ulises: ECOGRAFÍA escáner diapositiva botella
Ulisse: ECHO scan slide bottle

1998
Triple projecció contínua de vídeo, b/n i color, so i carbonet i pastel sobre paper
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1999

El viatge d'Ulisses és un dels mites fundacionals que travessen les cultures d'Occident. A mans de William Kentridge, esdevé un recorregut per l'interior del cos i una evocació de l'extrema fragilitat humana. L'artista combina els seus dibuixos amb imatges procedents d'escàners, rajos X i ressonàncies magnètiques, gravats d'anatomia dels segles XVI i XVII, fotografies de ciutats actuals i dibuixos d'arquitectures clàssiques. Kentridge parteix dels dibuixos que va produir per a la Handspring Puppet Company –la prestigiosa companyia de titelles de Ciutat del Cap amb la qual col·labora– quan va dirigir l'òpera de Claudio Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* el 1998. En aquest cas, però, l'artista no recorre a la música de Monteverdi, sinó al primer moviment del Quartet de corda núm. 13 en si bemoll major, Op. 130, de Beethoven.

Ulysses' voyage is one of the foundational myths that run through Western cultures. In the hands of William Kentridge, it becomes a journey into the body and an evocation of human fragility. The artist combines his own drawings with images from scans, X-rays and MRIs, anatomical engravings from the 16th and 17th centuries, as well as photographs of modern-day cities and drawings of classical architecture. Kentridge began with drawings produced for the Handspring Puppet Company—the celebrated Cape Town troupe he worked with when directing Monteverdi's opera *Il ritorno d'Ulisse in patria* in 1998. In this case, however, he forgoes Monteverdi's music, turning instead to the first movement of Beethoven's String Quartet No. 13 in B flat major, Op. 130.

El viaje de Ulises es uno de los mitos fundacionales que atraviesan las culturas de Occidente. En manos de William Kentridge, se convierte en un recorrido por el interior del cuerpo y una evocación de la extrema fragilidad humana. El artista combina sus dibujos con imágenes procedentes de escáneres, rayos X y resonancias magnéticas, grabados de anatomía de los siglos XVI y XVII, fotografías de ciudades actuales y dibujos de arquitecturas clásicas. Kentridge parte de los dibujos que realizó para la Handspring Puppet Company –la prestigiosa compañía de marionetas de Ciudad del Cabo con la que colabora– cuando dirigió la ópera de Claudio Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* en 1998. En este caso, sin embargo, el artista no recurre a la música de Monteverdi, sino al primer movimiento del Cuarteto de cuerda núm. 13 en si bemol mayor, Op. 130, de Beethoven.

Alicia Fingerhut
Barcelona, Espanya 1948 - 2017

Abecedari
Abecedario
Alphabet

1973
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Donació de Gad Sans i Ivo Sans
Incorporació 2022

Reproduïda en un primeríssim pla, la boca parlant d'Alicia Fingerhut evoca altres obres emblemàtiques, com el film *Not I* de Samuel Beckett, que també forma part de la Col·lecció MACBA. Una acció corporal que enllaça també amb el treball d'artistes pioneres com Fina Miralles o Àngels Ribé, que ja als primers anys setanta van situar la corporalitat al centre d'un art feminista i reivindicatiu. En aquell moment, a finals de la dictadura franquista, Alicia Fingerhut va ubicar el seu cos en espais públics –estirada al terra d'un carrer de Barcelona, per exemple, va arribar a aturar el trànsit durant uns minuts– i va registrar diferents maneres d'utilitzar un objecte, de mirar el mar, d'observar el cel a diferents hores del dia o, com en aquesta composició fotogràfica, de documentar la rica gesticulació d'una boca en una conversa. Un abecedari, com indica el títol, de gestos i moviments mínims que ens uneix als altres i que expressa, orgànicament, la identitat més pròpia.

Reproducida en un primerísimo plano, la boca parlante de Alicia Fingerhut evoca otras obras emblemáticas, como el filme *Not I* de Samuel Beckett, que también forma parte de la Colección MACBA. Una acción corporal que enlaza asimismo con el trabajo de artistas pioneras como Fina Miralles o Àngels Ribé, que ya en los primeros años setenta situaron la corporalidad en el centro de un arte feminista y reivindicativo. En aquel momento, a finales de la dictadura franquista, Alicia Fingerhut ubicó su cuerpo en espacios públicos –tumbada en el suelo de una calle de Barcelona, por ejemplo, llegó a detener el tráfico durante unos minutos– y registró distintas formas de utilizar un objeto, de mirar el mar, de observar el cielo a distintas horas del día o, como en esta composición fotográfica, de documentar la rica gesticulación de una boca en una conversación. Un abecedario, como indica el título, de gestos y movimientos mínimos que nos une a los demás y que expresa, orgánicamente, la identidad más propia.

Shown in extreme close-up, Alicia Fingerhut's speaking mouth evokes other emblematic works such as Samuel Beckett's *Not I*, which is also part of the MACBA Collection. This corporeal action also connects with the work of pioneering artists such as Fina Miralles and Àngels Ribé, who in the early 1970s were already placing the body at the centre of feminist and socially engaged art. At that time, in the final years of Franco's dictatorship, Alicia Fingerhut situated her body in public spaces—including lying in the middle of a Barcelona street and bringing traffic to a halt for several minutes—and recorded different ways of using an object, of gazing at the sea, of observing the sky at various times of day or, as in this photographic composition, of documenting the rich gestural language of a mouth in conversation. As the title suggests, an alphabet of gestures and minimal movements links us to others and organically express our innermost identity.

Dennis Oppenheim
Electric City, Estats Units d'Amèrica 1938 - 2011

Una situació de retroalimentació
Una situación de retroalimentación
A Feed-Back Situation

1971
video, blanc i negre, sense so, 3min 28s
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació d'Amy Oppenheim, en honor a Dennis Oppenheim

Entre 1970 i 1976, Dennis Oppenheim va produir prop de trenta obres que incorporaven membres de la seva família, com els tres fills, la dona, el pare i l'àvia materna. En diverses d'aquestes peces, la llavors nova tecnologia del vídeo s'alinea amb les relacions familiars mitjançant un mecanisme compartit de retroalimentació, en què les sortides d'un sistema es redirigeixen com a entrades en una cadena de causa i efecte. Una d'aquestes obres és el vídeo *A Feed-back Situation*, que fa amb el seu fill Erik i que ell mateix descriu així: «Aspen, Colorado, juliol del 1971. Dennis i Erik Oppenheim. Jo origino el moviment, que l'Erik tradueix i em retorna. El que rebo a canvi és el meu moviment alimentat a través del seu sistema sensorial». Un àmbit amb una càrrega emocional tan gran com és el de la família s'entén aquí com un sistema d'interaccions, coreografiat segons uns patrons de comunicació cibernètics: «Mentre passo un retolador per l'esquena de l'Erik, ell intenta retornar el moviment a la meva esquena. En transmetre estímuls a través del meu fill, entro en contacte amb el meu passat, que és el que em retorna el seu dibuix».

Entre 1970 y 1976, Dennis Oppenheim produjo cerca de treinta obras que incorporaban a miembros de su familia, como sus tres hijos, su esposa, su padre y su abuela materna. En diversas de estas piezas, la entonces nueva tecnología del vídeo se alinea con las relaciones familiares mediante un mecanismo compartido de retroalimentación, en el que las salidas de un sistema se redirigen como entradas en una cadena de causa y efecto. Una de esas obras es el vídeo *A Feed-back Situation*, realizado con su hijo Erik y que Oppenheim describe así: «Aspen, Colorado, julio de 1971. Dennis y Erik Oppenheim. Yo inicio el movimiento, que Erik traduce y me devuelve. Lo que recibo a cambio es mi movimiento alimentado a través de su sistema sensorial». Un ámbito con una carga emocional tan grande como el de la familia se entiende aquí como un sistema de interacciones, coreografiado según unos patrones de comunicación cibernéticos: «Mientras paso un rotulador por la espalda de Erik, él intenta devolver el movimiento en mi espalda. Transmitiendo estímulos a través de mi hijo, establezco contacto con mi pasado, que es lo que me devuelve su dibujo».

Between 1970 and 1976, Dennis Oppenheim made some thirty works involving members of his family, including his three children, his wife, his father and his maternal grandmother. In several of these pieces, the then-new medium of video is aligned with family relationships through a shared mechanism of feedback, where system outputs are returned as inputs in a chain of cause and effect. One such case is the video *A Feed-back Situation*, made with his son Erik, which Oppenheim describes as follows: "Aspen, Colorado. July, 1971. Dennis and Erik Oppenheim. I originate the movement which Erik translates and returns to me. What I get in return is my movement fed through his sensory system." The emotionally charged environment of the family is here understood as a system of interactions choreographed according to cybernetic patterns of communication: "As I run a marker along Erik's back, he attempts to return the movement to my back. In feeding stimuli through my son, I make contact with my past, which is what is returned to me through his drawing."

Onofre Bachiller
Barcelona, Espanya 1959

Fotomatón

1987-2000
Impressió per raig de tinta sobre paper
Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional de Fotografia
Incorporació 2022

En una performance fotogràfica de prospecció social, Onofre Bachiller va situar una màquina de fotografiar en diversos punts de Barcelona: en un bar del Raval, en un centre cultural del Born, en un local gai de l'Eixample... El fotògraf hi instal·lava un trípode, un fons i un flaix, i donava un polsador de pera als espontanis que es volien autoretratar. Duta a terme entre els anys 1986 i 2000, el resultat és un compendi visual (més de 3.000 imatges) de la dècada dels noranta, en sentit ampli, abans de l'arribada de la fotografia digital. Tal com explica el fotògraf, es tracta d'un projecte de «foto-donants» basat en tres premisses: «Les imatges han de ser instantànies, l'objectiu de la foto és el seu mateix autor i la no intervenció en l'escena». Si bé Bachiller ja havia fotografiat la prostitució a Barcelona, aquesta idea va sorgir en veure la pel·lícula *Smoke* de Paul Auster. Posant la càmera en zones de marxa nocturna, va retratar l'eclosió de l'*acid-house*, les festes de *drag-queens* que Susanne Bartsch organitzava a Barcelona, la diversitat del carrer i l'emergència del moviment gai.

En una performance fotográfica de prospección social, Onofre Bachiller colocó una cámara fotográfica en diversos puntos de Barcelona: en un bar del Raval, en un centro cultural del Born, en un local gay del Eixample... El fotógrafo instalaba un trípode, un fondo y un flash, y ofrecía un disparador de pera a los espontáneos que querían autorretratarse. Realizada entre los años 1986 y 2000, el resultado es un compendio visual (más de 3.000 imágenes) de la década de los noventa, en sentido amplio, antes de la llegada de la fotografía digital. Como explica el fotógrafo, se trata de un proyecto de «foto-donantes» basado en tres premisas: «Las imágenes deben ser instantáneas, el objetivo de la foto es su propio autor y la no intervención en la escena». Aunque Bachiller ya había fotografiado la prostitución en Barcelona, esta idea surgió al ver la película *Smoke* de Paul Auster. Situando la cámara en zonas de marcha nocturna, retrató la eclosión del *acid house*, las fiestas de *drag queens* que Susanne Bartsch organizaba en Barcelona, la diversidad de la calle y la emergencia del movimiento gay.

In this performance, which uses photography as a sociological tool, Onofre Bachiller took his camera to various locations across Barcelona, including a bar in the Raval, a cultural centre in the Born and a gay hangout in the Eixample. After setting up a tripod, backdrop and flash, he offered the release bulb to passers-by and invited them to take their own picture. Between 1986 and 2000, he built up a vast visual compendium (comprising over 3,000 images) offering a broad panorama of the 1990s, just before the arrival of digital photography. He saw it as a "photo-donor" project based on three premises: "The pictures are snapshots, each photograph is taken by its own subject, and people are free to do whatever they want." Although Bachiller had already portrayed prostitution in Barcelona, the idea for this project came after seeing Paul Auster's film *Smoke*. By taking his camera to places where people went out on the town at night, he captured the emerging acid house movement, Susanne Bartsch's drag queen parties, the diversity on the city streets and the rise of the gay movement.

Clara Nubiola

Cronologia Macba trenta
Cronología Macba trenta
Macba trenta Timeline

Novembre 2025
Retolador a l'aigua i pintura acrílica sobre paret, b/n, 15x3,20m

Dins de les accions per commemorar l'aniversari del Macba, Clara Nubiola ens proposa un mural que representa una síntesi dibuixada d'allò que ha estat el MACBA al llarg dels darrers trenta anys. Una intervenció de grans dimensions que es pensa com una benvinguda celebratòria a l'atri del MACBA per rebre durant tot l'aniversari, fins novembre de 2026, a tothom que s'apropi. Un mural que recull continguts i exposicions, dates claus i anècdotes, persones i idees des de la mirada lliure, subjectiva i relacional de la Clara Nubiola.

Clara Nubiola (Barcelona, 1976) centra el seu interès en el territori desenvolupant projectes artístics que li permeten acostar-se a l'entorn que habitem amb una mirada crítica i subjectiva. L'urbà, el rural, el limítrof, les perifèries, l'urbanisme són temes que planteja des d'una interpel·lació directa al paisatge a partir de l'experiència vivencial sobre el territori. Amb eines austeres com ara el caminar, la tinta i el paper, treballa en blanc i negre amb diferents formats que posen el focus en el nostre entorn més pròxim, com intervencions en l'espai públic, processos participatius, exposicions, tallers i publicacions, que interpel·len directament el ciutadà del carrer. Ha publicat Pasea y ojea (Libros del KO, 2024).

Dentro de las acciones para conmemorar el aniversario del Macba, Clara Nubiola nos propone un mural que representa una síntesis dibujada de lo que ha sido el MACBA a lo largo de los últimos treinta años. Una intervención de grandes dimensiones que se concibe como una bienvenida celebratoria en el atrio del MACBA para recibir, hasta noviembre de 2026, a todo el que se acerque. Un mural que recopila contenidos y exposiciones, fechas clave y anécdotas, personas e ideas desde la mirada libre, subjetiva y relacional de Clara Nubiola.

Clara Nubiola (Barcelona, 1976) centra su interés en el territorio, desarrollando proyectos artísticos que le permiten acercarse al entorno que habitamos con una mirada crítica y subjetiva. Lo urbano, lo rural, lo limítrofe, las periferias, el urbanismo son temas que plantea desde una interpelación directa al paisaje a partir de la experiencia vivencial sobre el territorio. Con herramientas austeras como el caminar, la tinta y el papel, trabaja en blanco y negro con diferentes formatos que ponen el foco en nuestro entorno más cercano, como intervenciones en el espacio público, procesos participativos, exposiciones, talleres y publicaciones que interpelan directamente al ciudadano de a pie. Ha publicado Pasea y ojea (Libros del KO, 2024).

As part of the actions to commemorate the thirtieth anniversary of the Macba, Clara Nubiola proposes a mural that represents a drawn synthesis of what the MACBA has been over the last thirty years. A large-scale intervention conceived as a celebratory welcome in the MACBA atrium to greet everyone who approaches during the entire anniversary year, until November 2026. A mural that gathers content and exhibitions, key dates and anecdotes, people and ideas from Clara Nubiola's free, subjective, and relational perspective.

Clara Nubiola (Barcelona, 1976) focuses her interest on the territory, developing artistic projects that allow her to approach the environment we inhabit with a critical and subjective gaze. The urban, the rural, the boundary, the peripheries, and urban planning are themes she addresses through a direct appeal to the landscape, based on a lived experience of the territory. With austere tools such as walking, ink, and paper, she works in black and white with different formats that focus on our closest surroundings, such as public space interventions, participatory processes, exhibitions, workshops, and publications, which directly engage the average citizen. She has published Pasea y ojea (Libros del KO, 2024).